

АКАДЕМИЯ

ЗА

**МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО**

ГОДИШНИК



ПЛОВДИВ

2012

Отговорността за разработките, публикувани в настоящия Годишник се носи от техните автори.

© АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО,
2012

ВСИЧКИ ПРАВА ЗАПАЗЕНИ

Не е разрешено под каквато и да е форма и по какъвто и да е начин възпроизвеждането, разпространението, съхранението в бази данни или информационно-търсещи системи на текста на тази книга или отделни части без предварително писмено съгласие, освен при цитиране в статии, трудове и библиографски прегледи.

ISSN: 1313-6526

Отпечатано в Пловдив

СЪДЪРЖАНИЕ

доц. д-р Капка Солакова

Образование в бъдеще време или съвременните концепции за образованието
и педагогическите реалности стр. 5

доц. д-р Цветанка Коловска

Масово ли е масовото музикално възпитание днес стр. 13

доц. д-р Юлиан Куюмджиев

“Църковен вестник” и дискусиата за българското църковно пеене стр. 17

доц. д-р Ромео Силков

Арабески за пиано опус 77 на композитора Николай Стойков стр. 24

доц. Стела Митева-Динкова

Двата ракурса на музиката - фолклор, професионално творчество
през призмата на испанските танцови форми стр. 28

проф. д-р Цанка Андреева

Изпълнител – преподавател – учител за пътя на преподаването стр. 34

гл. ас. Аделина Калудова

Кама – един проблемен проект стр. 43

гл. ас. Милена Начева

Въвеждане на информационни и комуникационни технологии в образованието –
основание за размисъл върху практическата подготовка на студентите от специалност
Педагогика на обучението по музика стр. 50

гл. ас. Валентина Гюлева

Из историята на италианското органно-клавирно изкуство стр. 56

д-р Мария Караиванова

Математическо моделиране на мажорните тоналности в музиката стр. 72

гл. ас. Жан Пехливанов

Музикален софтуер за запис и обработка на звука – ново средство, допълващо и усъвършенстващо
уменията на съвременния учител по музика в средните общообразователни училища стр. 85

гл. ас. Едуард Сарафян

Ролята на кларинетния амбушюр върху основните музикално-изразни средства стр. 90

гл. ас. Светослав Карагенов

Понятие за акомпанимент стр. 96

гл. ас. Надежда Кузманова

Клавирните квартети на Габриел Форте стр. 103

ас. Зоя Микова

Празниците на еврейската общност в Пловдив през месец Тишри (Тишрей) стр. 111

ас. Петър Салчев

Пееш и дишаш , както говориш стр. 128

ас. Милена Богданова

За един от психологическите аспекти на дейността "Солфежиране с акомпанимент на пиано" стр. 132

ас. Борислав Ясенов

Еволюцията на „Flauto traverse“ стр. 137

Валя Янчовска

За натуралния музикален строй стр. 143

Янг Тян

Зараждане на китайското клавирно изкуство стр. 149

Гунг Тянчжо

Развитие на камерното вокално творчество в Китай стр. 157

д-р Сюзанна Арутюнян – Василевска

Пъблик релейсшънс и изкуства стр. 164

гл. ас. Владимир Владимиров

Тамбурата на Вазовия „Хаджи Ахил“ стр. 169

ас. Иван Георгиев

Пътуване сред традициите на гайдата в Европа стр. 173

ас. Галя Петрова-Киркова

От чистия извор – Едно посещение в с. Калипетрово, Силистренско стр. 177

Явор Тасков

За тамбурата в Кюстендилско стр. 184

Данислав Кехайов

Йовчо Караиванов: Народната песен не е за прости хора..... стр. 188

Надя Мурджева

Ролята на хореограф-педагога в учебно-възпитателната работа при деца от 3 до 7 г. стр. 195

доц. д-р Зора Янакиева

Проблеми в обучението по Изобразително изкуство с ученици от ромски произход
в прогимназиален етап..... стр. 200

ас. Ваня Кьосева

Исторически преглед на сравнителната пластична анатомия.
Анатомични особености на бозайниците в ранната им възраст стр. 209

Николай Радулов

Техниката на акварела в контекста на историята на изобразителното изкуство стр. 219

ОБРАЗОВАНИЕ В БЪДЕЩЕ ВРЕМЕ ИЛИ СЪВРЕМЕННИТЕ КОНЦЕПЦИИ ЗА ОБРАЗОВА- НИЕТО И ПЕДАГОГИЧЕСКИТЕ РЕАЛНОСТИ

доц. д-р Капка Солакова

Още през 70-те години на XX век в книгата си "Шок от бъдещето" американският футуролог Алвин Тофлър прогнозира и очертава характеристиките на „новата образователна революция“ в края на второто и началото на третото хилядолетие. Разкривайки корените на предстоящите промени в динамиката на икономическите, политическите, социалните и културните процеси в информационното и свръхтехнологично общество, авторът засяга въпросите за организационната структура на образователната система, учебното съдържание, методите и средствата на обучение, ролята на родителите и обществото като цяло във функционирането на „образованието в бъдеще време“. Като посочва необходимостта от непрекъснато образование на всички през целия живот, Алвин Тофлър задава и основните му цели – развитие на гъвкавост и адаптивност, развитие на способност да се предвиждат бъдещи житейски ситуации. Пак в този дух психологът Хърбърт Гърджой пише: „Новото образование трябва да учи индивида как да класифицира и прекласифицира информацията, как да преценява достоверността ѝ, как да променя категории, когато е необходимо, как да преминава от конкретно към абстрактно и обратно, как да разглежда проблемите от нов ъгъл – сиреч как да учи. Неграмотен утре ще е не човекът, който не знае да чете, а човекът, който не се е научил как да учи.“/цит. по А.Тофлър, 1992, стр.278/

Тезите в прогнозите на А.Тофлър са инспирирани не само от специфичните проблеми на училищната система в САЩ от края на 60-те години, но са и част от реформаторската вълна в педагогиката през този период. Реформаторската педагогика, макар и нееднородна по отношение на педагогическите концепции, теории и школи, следва линията на по-добро съгласуване на личностните със социалните цели и функции на образованието. Тази посока на реформаторското мислене е в основата и на съвременните концепции за образованието и до голяма степен се проектира в педагогическите реалности. Разбира се, отделни нейни характеристики имат своите историко-педагогически основания в идеите на свободното възпитание и техните трансформации в контекста на демократичната педагогика. Нейните разновидности /анархолиберална педагогика, неоконсер-

вативна педагогика, либерално-демократична педагогика, педагогика на сътрудничеството, педагогика на поддръжката./, макар и с обща генетична основа – органичната социология и философско-политическите ѝ проявления - търсят възможното равновесие между индивидуалното саморазвитие и свободата, от една страна, и социалното интегриране чрез образованието - от друга. Взаимните влияния в теоретичните интерпретации и в практическите решения са така преплетени, че понякога са трудно различими. Факт е, обаче, че ако развитието на образователните институции и системи в Ренесансова Европа от 15-16 век до началото на 20 век е в резултат основно на нарастващите функции на образованието и впоследствие от развитието на човекознанието, след 90-те години на 20 век те са резултат и на технологичния прогрес, и на глобализацията.

Трансформациите в образователните парадигми днес са следствие на социално-икономическите, политико-културните, социално-психологическите и духовните реалности в глобален план, които обуславят нарастващата комплексност и неопределеност на модерния свят. А.Д.Урсул /2012/ посочва, че образованието днес е в точката на бифуркация, което налага глобално-еволюционен подход в качеството на методология за изследване на перспективите за развитието му в световен мащаб.

Една от най-влиятелните след 60-те години на 20 век икономически теории, тази за човешкия капитал, става доминираща в концепциите за образованието в бъдеще време, отправна точка на реформите в образователните системи в цял свят. Така образованието се схваща като ключ към участието в световната икономика, доколкото човешкото поведение се разглежда като основано на личен икономически интерес в условията на свободни конкурентни пазари. Но образованието е и сложен културен процес, личностно-ориентирана дейност по създаване на условия за личностно и културно саморазвитие. То е същевременно „възможно най-разгърнат процес на информационно взаимодействие между човека и света, предметното и социалното битие, част от информационната еволюция на индивида. В потока на глобалната еволюция образованието трябва да се мисли като най-важен елемент от информационния глобално-космически еволюционен процес.”/Урсул, А.Д., 2012, стр.33-34/ Нарастащите персонални и социални очаквания към образованието в рамките на глобално-еволюционния подход се свързват с т.нар. ”изпреварващо образование” като част от глобалната образователна система на 21 век. А.В.Урсул посочва два аспекта на изпреварващото образование: образование,

изпреварващо другите сфери на дейност /икономическа, политическа и др./; образование, чието съдържание е ориентирано към бъдещо устойчиво развитие на обществото и съхраняване на биосферата. /пак там, стр.24, 28/

Основни направления на глобализацията на образованието са очертани и в доклада на Жак Делор пред ЮНЕСКО „Образованието скритото съкровище“. Образованието е мислимо като социален процес на формирането на гражданина на света чрез хуманна глобализация и въвеждане на универсални ценности на всички нива, чрез съхраняване и развитие на културната идентичност и културното многообразие, чрез единството в многообразието.

Образователните трансформации в духа на тази концепция засягат статуса на личността, типа личност и отношението към нея; ролите на съвременното училище; позицията и компетентностите на ученика; позицията и компетентностите на учителя; образователните мрежи – формално образование /държавно и частно/, неформално образование, информално образование, продължаващо обучение за учене през целия живот./Рашева-Мерджанова, Я., 2011/ В терминологично отношение образованието се характеризира чрез: виртуално образование, екологично образование, гражданско образование, космополитно образование, интеркултурно образование, единно образователно пространство, конкурентноспособност, кариерно образование, учене през целия живот, трансформиращо образование, ноосферно образование, изпреварващо образование, smart образование.

Личността е автономна, културно определена, уникална. Но процесите на глобализация и нарастваща взаимозависимост на различни нива налагат мислене и термини от порядъка космополитно образование, космополитен гражданин, които са все още слабо детерминирани в педагогиката, а съществуващите интерпретации са в духа на различни педагогически концепции. Очертават се няколко основни характеристики на „космополитния гражданин“: поемане на лична отговорност; работа в сътрудничество при решаване на проблеми; уважаване на разнообразието между хората съобразно пол, етнос и култура; признаване на социалната история и културната традиция на различния Друг; уважаване на културното наследство и запазване на околната среда; популяризиране на солидарността и равенството на национално и наднационално ниво. В този контекст се търсят взаимовръзките между интеркултурно, патриотично, гражданско образование. Откроява се все още новата идея за транскултурализма и потенциалът ѝ в методологически и методически аспект.

В основата е разбирането за множествената идентичност и влиянието ѝ върху съзнанието и поведението на личността. "/ Чавдарова-Костова, С., 2012, стр. 922-923/ Така терминът „глобално образование“ след 2011 г., когато се приема Препоръката на Комитета на министрите към Съвета на Европа, се употребява и в смисъл на глобална взаимозависимост и солидарност. Глобалното гражданство все повече се възприема като етичен и морален ангажимент към света и човечеството. Етичната основа на това са правата на човека като биологично, социално и духовно същество. Нараства броят на изследванията за правата на детето в различни аспекти: детето като социално същество и правото му на образование; детето като носител на права, които изучава и осмисля посредством образованието. Така детето е носител и притежател на права, а усвояването и упражняването им посредством образованието е негово човешко право. /Гюрова, В., 2012/ Като гражданин на информационно общество и гражданин на света чрез образованието то трябва да развива социални умения и компетентности, да проявява социално отговорно поведение. От позицията на казаното дотук може да се твърди, че в образователното пространство се открояват личностноцентрираният, интеркултурният, компетентностният и динамичният подходи.

Училището днес губи значението си на единствена образователна среда, педагогически организирана с цел предаване на съществуващото познание на всяко следващо поколение. Днес то е хранител и създател на специфичен тип култура, културна институция, от която се очаква да развие способности за справяне с неопределени изисквания в неопределено бъдеще /Lee, W., 2012/; преходна територия, посредник и организатор на диалога между множество фактори и личността на учащия се / Glasman, D., 2001/. Училището трябва да научи детето да теоретизира относно действителността и живота, да придобие съзнание за собствената си ценност и визия за бъдещето си. Така не само се излиза извън традиционните представи за училищната среда и култура като съдържание и като функция, но се променят позицията на учащия се и на учителя в обучението, както и очакванията към характеристиките на педагогическото взаимодействие.

Ученикът е сътрудник, критично оценяващ, самооценяващ се, проектиращ образователния, професионалния и жизнения си път. Учителят е консултант, посредник, експерт на различни равнища.

W. Lee /2012/ изтъква ролята на персоналистическия подход в образованието за осигуряване на възможности за учене, които да съответстват на потребностите на учащите се. Изследвайки смисъла на

интернационалната образователна реформа от началото на новото хилядолетие, той посочва няколко основни тенденции : развитие на умения за учене през целия живот и адаптивност, свързани с динамиката на икономическото развитие и социума; умения, изисквани от общество, базирано на знанията – високорангово мислене, критичност и креативност. Комуникативните умения и уменията за работа в екип авторът отнася към необходимите за развитието на социалния капитал.

Предоставянето на възможности за учене, общуване и сътрудничество, съобразно естествените потребности на всеки и съобразно визията за собственото му житейско, професионално и кариерно бъдеще, предполага от една страна иновативни и разнообразни подходи към усвояването на информация, а от друга - съобразяване с динамиката на човешкия потенциал /във възрастов и личностен план/ за учене през целия живот в различен контекст и в различни партньорства./ОИСР, 2007; Цакова, Й. и др., 2002/.

В този смисъл се открояват няколко изследователски полета:

- Изследване на възможностите и необходимостта от прилагането на модела на психологическия тип в образованието с цел опознаване на собствения личностен стил и на този на партньорите в обучението. От тази позиция се осмисля формирането и усъвършенстването на стратегии на учене и преподаване, както и надграждането на стратегии, насочени към ефективното социално функциониране на личността. Изследването на възрастовата динамика в личностния потенциал за учене през целия живот откроява съществени за педагогическата практика изводи, които биха могли да бъдат основа за конструиране на психологическа технология за стимулиране на непрекъснатото образование – формално и неформално. Потребността от групови методи, активно експериментирание и конкретни преживявания и опит еволюира към потребност от рефлексивно наблюдение и самостоятелно учене; потребността от познание от теория към практика се превръща в потребност от познание по пътя практика-теория; от потребност от осмисляне на ценностни аспекти на изучаваното съдържание към потребност от факти и технологични аспекти на явленията; преход от необходимостта от холистични подходи и иновативна учебна среда към образователен контекст с ясна структура, последователност и фактология./Пенчева, Е.,2012, 2010/

- Изследване на особеностите в образованието на възрастни и необходимостта от андрагогически подход в учебния процес, който предполага: проблемност, динамичност и разнообразие, прагма-

тичност и бърза приложимост на знанията в практически ситуации, интеграция на миналия опит с новото съдържание, формиране на нагласи, отношения и ценности като част от обучението, интерактивност и разнопосочно взаимодействие./Гюрова, В., 2012/

- Кариерно образование и формиране на кариерни умения като ключова компетентност. Кариерното образование, като постмодерно по характер, концепция и като практика, което има за съдържание знанията, уменията и начините за дейност на пазара на труда, е ориентирано към всички субекти на педагогическата система. То обхваща и разнообразие от професионални дейности: информира-не, диагностика, консултиране, обучение, посредничество./Рашева-Мерджанова, Я., 2012; Хадид, У., 1997/

Съвременните концепции за образованието в духа на глобализма и космополитизма логично включват и въпросите на управлението на образованието и неговите приоритети. Като стратегически сред тях през последните няколко десетилетия се очертават:

1. Децентрализацията, разбрана като елемент от модернизацията на управлението на образователната система и като пряко обвързана с икономиката на образованието, с ясно очертани плюсове и минуси в практическото приложение;

2. Приватизацията, като управленска стратегия, насочена към „въвеждане на елементи на свободния пазар и свободната инициатива в собствеността, финансирането, снабдяването и управлението“ на учебните заведения /Husen&Postlatwait, 1989, цит. по Г.Цоков, 2012/ ;

3. Автономията като стратегия, пряко свързвана със свободата на образование и реализирана чрез няколко типа автономии – на учебния процес, административна и в сферата на разходите;

4. Отчетност и осигуряване на качество на образованието. Качеството е ключово понятие, когато се говори за реформиране на съвременното образование. Макар и нееднозначно дефинирано в педагогическата литература, то се възприема като съвкупност от усилия, промени, развитие, което поддържа образованието в съответствие с потребностите, очакванията, мотивите, интересите./пак там, стр.107/Стандартизацията, системата за външно оценяване, системата за вътрешно оценяване са „инструментите“ за реализирането на отчетност и управление на качеството на образованието. Процесите, които съпътстват педагогическата практика по света в тази посока са идентични.

През 2008 г. Европейската комисия по образование приема „Меморандум за ученето през целия живот“, който поставя акцент

върху няколко „зони за действие“ с цел създаване на цялостна стратегия за образование:

1. Формиране на ключови компетентности, на знания и умения, които в значителна степен се отразяват в подбора на учебното съдържание
2. Използване на нови методи за учене и преподаване
3. Подобряване на начините за разбиране и оценяване на участието в образователния процес – във формалното и неформалното образование
4. Лесен достъп до информация за обучението на всички възрастови групи
5. Възможност за дистанционно обучение.

Ученето през целия живот се превръща в право и в норма, образователните модели са центрирани преди всичко към учащия се, търси се баланс между традиционните и новите функции на учителя във възпитанието и обучението, продиктувани от плурализма в идеите, теориите, концепциите и от съвременната педагогическа реалност. И доколкото тя не е еднозначна, доколкото във всяка теория и практика има субективизъм, нерядко се отправят въпроси в духа на критическата саморефлексия – до каква степен възраждането и съвременния прочит на идеи от епохата на Просвещението и от началото на 20 век могат да бъдат отговор на проблемите пред образованието в бъдеще време; до каква степен приложението на някои постмодернистични идеи може да бъде пагубно за съдържанието на образованието и да разруши системата. Отговорите тепърва предстои да научим. Факт е обаче, че модернизацията на педагогическата теория и практика предполага критично отношение към класическата структура на педагогическото мислене, преразглеждане на ценностите и приоритетите във възпитанието и обучението, бягство от стереотипите, баланс между вариативни и конкуриращи се подходи при определяне на целите, организацията и съдържанието на образованието. Съчетаването на традициите с иновациите, реформаторския дух и постиженията до момента, са част от този процес.

ЛИТЕРАТУРА:

- **Гюрова, В.** За правата на детето и възпитанието. – Педагогика, 2012, №6 стр. 903-917
- **ОИСР.** Политика за образование и обучение. Квалификационните системи. Мостове за ученето през целия живот. Организация за икономическо сътрудничество и развитие. Париж, 2007
- **Пенчева, Е.** Възрастови различия в потенциала за учене през целия живот. – Стратегии на образователната и научната политика. 2012, №4, стр.358-372
- **Пенчева, Е.** Ученето в перспективата на развитието през целия жизнен цикъл. – Психологически изследвания, 2012, №1, стр.21-36
- **Рашева-Мерджанова, Яна.** Частната инициатива в образованието – еволюция и съвременни проекции. – Педагогика, 2011, №6, стр.15-22
- **Тофлър, Алвин.** Шок от бъдещето. С., 1992
- **Урсул, А.Д.** Перспективы образования в XXI веке: Глобально-эволюционный подход. – „Е”\$ „М” Smart Education. С., 2012, №1, стр.23-34
- **Хадад, У.** Глобализацията на икономиката и въздействията върху образованието и професионалната подготовка. – Перспективи, том XXVII, №1, март 1997, стр.41-50
- **Цакова, Й.** и др. Ученето през целия живот. Дефиниции, дименсии, стратегии. С., НИО, 2002
- **Цоков, Г.** Стратегически приоритети в управлението на съвременното училищно образование. – Стратегии на образователната и научната политика, година XX, 2012, №2, стр. 95-114
- **Чавдарова-Костова, С.** Педагогически проекции на идеята за „космополитното гражданство”. – Педагогика, 2012, №6, стр. 917-931
- **Шаригин, И.** Образование и глобализация. – Педагогика, 2005, №1, стр.20-47
- **Lee, W.** Learning for the future: the emergence of lifelong learning and the internationalization of education as the fourth way ? – Educ.Res. Policy Prac, 2012, №11, pp 53-64
- **Glasman, D.** L’accompagnement scolaire. Sociologie d’une marge de l’école. Paris, 2001

МАСОВО ЛИ Е МАСОВОТО МУЗИКАЛНО ВЪЗПИТАНИЕ ДНЕС

доц. д-р Цветанка Коловска

Днес проявите и аспектите на явлението „масовост“ в музикалното възпитание едва ли се покриват с идеите и задачите, заложили при неговото появяване. Като процес, протичащ във времето, се осъществява под влияние на много и разнообразни фактори, които най-общо могат да се обособят в три подсистеми – наследственост, среда и възпитание, а в по-тесен смисъл – семейство, училище, приятелски кръг, културни институции, масмедии и др. И макар че през различните етапи от нашето икономическо, културно, социално развитие тези фактори се отличават със свои белези, изясняването на проблема се обуславя от необходимостта да се разкрие тяхното сложно и динамично единство. Многообразието на факторите не означава, че се губят специфичните им функции. Именно обръщайки се към спецификата на факторите, може да се стигне до взаимодействието между тях, както и да се избегне противопоставянето им. Резултатите не винаги отговарят на поставените цели, понякога факторите изпълняват и функции, които не са предвидени. Като се отчете и фактът, че няма строга дефиниция на факторите, всеки има по-широко или тясно значение за процеса на музикалното възпитание в общообразователното училище, може да се разбере защо понякога резултатът от въздействието на конкретни фактори е труден за предвиждане.

Малка ретроспекция разкрива, че в годините на последните десетилетия на деветнадесети и началото на двадесети век са протичали два много важни процеса в културния живот на хората. Наблюдава се процес на относително обособяване на две сфери – сфера на традиционната култура, често наричана „висока“ и сфера на т.нар. „масова култура“. В случая трябва да се уточни, че по-скоро става въпрос за нови тенденции в социокултурния живот, а не толкова за качествена промяна на духовната култура. Т. нар. „масова култура“ се обособява като белег на модерното реализиране на една всеобща тенденция, за да се открий от традиционното развитие на културата.

Различни са причините, довели до обособяването на масовостта в обществения живот и културата. Сред тях е демографският фактор и макар че не всичко може да се обясни чрез това явление, тази връзка не може да се пренебрегне. Развитието на демокрацията, която формира и поставя началото на ключови и принципни за взаимоотноше-

нията в обществото процеси, също е сред причините. Знанието като общодостъпна ценност за широките маси също може да се разглежда в ракурса на факторите, довели до появата и утвърждаването на тенденцията към масовост в обществения живот. Но всичко това не се съдържа в ядрото от главни причини. Основната причина за нейното появяване е развитието на обществото в неговата цялост. В този смисъл като самостоятелни причини не могат да съществуват както съсредоточаването на населението в градовете, така и уеднаквяването на съзнанието и поведението на големи групи от хора, нито пък опитите за стандартизиране на художественото творчество.

Развитието на изкуството и промените, които настъпват в него, следват общия ход на промените в живота на хората. През последните десетилетия възникването и бързото навлизане на новите средства за масова комуникация, „масовата култура“, урбанизацията са сред факторите, които определят огромния интерес към съвременните форми на културна дейност, на манипулиране на масовото съзнание, на динамиката на художествената култура.

Въпросът за корелацията масова култура – масово музикално възпитание се оказва сложен сам по себе си. Внасяне на яснота в разбирането се усложнява от склонността да се противопоставят „масова“ на „художествена“ култура, като под „художествена“ култура най-често се отнасят традиционните видове изкуство, а към продуктите на „масовата“ култура – всичко онова, което е свързано с възникването и използването на новите технологии през последните сто години – радио, телевизия, кино, книгопечат, звукозаписна индустрия, фотография, локална и глобална популярна музика и т.н. Веднага е видно обаче противоречието в такова разделение, защото и в „масовата“ и в „художествената“ култура има достатъчно примери, които убедително говорят за своята стойност, непозволявайки да бъдат отнесени така формално към този или онзи тип култура. Например с помощта на новите технически средства са създадени и се създават истински шедеври в различните области на изкуството, същевременно и в най-традиционните видове изкуство има шаблонни, безсъдържателни и посредствени творби. С развитието на научните технологии и навлизането им във всички сфери на обществения живот (включително и в образованието) културните постижения стават достояние на широките маси. Тук е редно да си зададем въпросите „Съществува ли качествена разлика между произведения на масовата култура, създадени за по-тесен кръг аудитория и такива, които се създават за най-широката публика с помощта на най-съвременните технически

средства?” „Само като запълване на времето ли може да се оцени посещението на филм, слушането на интересно предаване по радиото, четенето на книга, списание или има връзка и с художественото преживяване и с естетическия вкус?” Отговорите не са еднозначни, както не са и еднозначни аспектите на масовостта като явление.

Следвайки тези разсъждения, безспорна е истината, че в нашето съвремие промените във всички измерения на човека са глобални – индивидуализират се стиловете на живот, социалните ценности придобиват други измерения, променя се съзнанието – към автономност, скептичност спрямо традиции и институции. Музикалното изкуство и възпитанието чрез него, макар и не сред най-актуалните в обществения живот на хората, също се модернизират. Задачите, с които е натоварено музикалното възпитание в общообразователното училище, са ясно ориентирани към духовно опазване и развитие на младите хора, към тяхната пълноценна реализация в живота. И това е така, защото развитието на художественото музикално съзнание е неотлъчен елемент от духовното им съзряване като личности. В тази насока следва да се запитае масово ли е музикалното възпитание днес?

Днес училището е само едно звено, макар и най-важното, сред огромното многообразие от съвременни средства за масово музикално въздействие, които влияят върху формирането на интересите и музикалните предпочитания на подрастващите. При съвременните условия основната му функция се определя не само като обучаваща, но и възпитаваща. То е водещото звено в целенасоченото изграждане на музикалната култура на подрастващите, независимо от наличието и силното въздействие на други фактори. Едно от гледищата по проблема е свързано с мястото на популярната музика в нашето съвремие. Не е далече времето, когато нейното стихийно, неорганизирано въздействие се е възприемало по-скоро като вредно за правилното естетическо възпитание на подрастващите. Но днес бързите темпове и мащабност, с които навлиза изключително разнообразна музика във всекидневието, както и продължителността на това явление налагат неговото изучаване, което всъщност е един по-широк поглед към новите музикални тенденции в европейски и световен мащаб. В резултат на всичко това значително се променят музикалните интереси и предпочитания на подрастващите, повишава се ролята и значението на музикалното изкуство в живота им.

Друг поглед към визирания казус е присъствието на предмета „Музика” в общообразователното училище. След последните промени задължителният етап обхваща първи-девети клас на СОУ, а хорариу-

мът е сведен до минимум – в първи и втори клас музика се изучава два пъти седмично, в трети, четвърти, пети клас – час и половина седмично, в шести клас – два пъти седмично, в седми – отново час и половина, в осми и девети клас – скромно по един час. Извънкласните дейности, радващи се преди години на солидно присъствие от страна на учениците и на обществена подкрепа в широк мащаб, в съвременността ни остават, за съжаление, на по-заден план. Отчитайки нивото на материално-техническата база, обезпечаваща музикално-възпитателния процес, със сигурност могат да се приведат факти, които не подкрепят аспектите на масовост. В съвременните икономически условия българското училище се стреми да догони високите постижения на технологиите. Приложението на информационните и комуникационните технологии в обучението по музика е в пряка връзка с осъвременяване на материално-техническата база. Сложността на въпроса за масовия характер на музикалното възпитание днес има и друго измерение – неговата актуалност и ефективност и що се отнася до усилията и промените в тази насока положителните резултати са факт.

Процесът на музикално възпитание в повечето случаи протича по специфични закони и закономерности, което се обуславя от самата същност на музикалното изкуство. Факторите, обуславящи едно или друго виждане по визирания проблем, отразяват сложното единодействие на разнообразни тенденции и усилия. В този смисъл към проблема за масовото музикално възпитание и неговото съдържание не може да се подходи опростено.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. **Генов, Ю.** Защо толкова малко успяваме. С., 2004г.
2. **Дворянов, О.** Концептуалната тенденция в съвременното изкуство, С., Веда Славена ЖГ. 2003г.
3. **Димов, В.,** Музика /и/ без граници: образователни хоризонти, Пловдив, Юбилеен годишник, 2009г.
4. **Златева, С.** Игровата култура на учителя – традиции и иновации. В: Педагогическото образование в България, Бл. 2007г.
5. **Манолова, В., Филева, Кр.** Музиката в училище С., 2003г.
6. **Рот, Юл., Кл. Рот,** Студии по интеркултурна комуникация, С. Академично изд. „Проф. М. Дринов“, 2007г.
7. **Семов, М.** Глобализацията и националната съдба, 2004г.
8. **Христов, Д.** Локално и глобално в музикални измерения. Музика вчера, днес, 2008г.

“ЦЪРКОВЕН ВЕСТНИК” И ДИСКУСИЯТА ЗА БЪЛГАРСКОТО ЦЪРКОВНО ПЕЕНЕ

доц. д-р Юлиан Куюмджиев

Малко след Освобождението – през 90-те години на XIX век – в българския периодичен печат започва дискусия, тясно свързана с следосвобожденските стремежи към търсене на национална културна идентичност. Поставя се на дневен ред въпросът за църковното пеене, което заема голяма част от богослужебните ритуали, и се издига идеята за създаване на българска църковна музика, която да носи национална специфика и същевременно да отговаря на съвременните изисквания.¹ Повод за активното излагане на гледни точки около характера на църковното пеене, употребявано в българските църкви, е появилият се през 1899 г. български превод на книгата на руския учен Иван Вознесенски “Болгарский распев или напевы на Бог Господ Югозападной Православной Церкви”, издаден в Пловдив под названието “Няколко думи за техническото устройство и произхождението на българския черковен напев”. В множество периодични издания, далеч не само музикални (например “Български преглед”, “Българска сбирка”, “Училищен преглед”, “Вечерна поща”, “Мир”, “Утро”, “Обзор”, “Родина”), в продължение на няколко десетилетия (от 90-те години на XIX до 40-те години на XX век) се разгръща дискусия, в която основният аспект е свързан с характера на напевите, които трябва да се изпълняват в богослужението, с музикалния материал, който изгражда песнопенията.² Гледните точки са две: от една страна, за истинско българско църковно пеене се приемат откритите в руски ръкописи от XVII и XVIII век мелодии под наименованието “болгарский распев”, наричани “старобългарски напев”, а от друга страна, се защитава значимостта на традиционните псалтикийни напев, употребявани в българската църква от приемането на християнството в продължение на 10 века, определяни от противниците им като “чужди”.

1 Вж. Тончева, Е. Манастирът Голям Скит – школа на “болгарский распев”. С., Музика, 1981, с. 11 – 12; Куюмджиева, Св. “Болгарский распев” през погледа на първите български музикални общественици след Освобождението и спорът около него. – В: Симпозиум “Болгарский распев” Българо-руски музикални връзки през XIV – XVIII век. С., БАН, 1982, с. 118 – 124; Куюмджиев, Ю. Многогласната литургия в българската музика (1878 г. – 30-те години на XX век). С., РИК “Пони”, 2003, с. 16 – 18.

2 Вж. Материалите от дискусията в: Кое е истинското българско църковно пеене? Съставител, редактор и бележки Юлиан Куюмджиев. П., 2011.

Заедно с това с това в хода на дискусията за това "кое е истинското българско църковно пеене" се оформя още един аспект, който постепенно се превръща в основен. Тук противопоставянето е по оста Изток – Запад: между монодийното пеене, наричано "източно" или "гръцко" и многогласно хорово пеене, определяно като "западно", но и като "руско", защото навлиза в България чрез руската църковна музика. Мелодиите, обозначени като "болгарский распев", стават известни в България след Освобождението предимно в тяхната многогласна хорова обработка, дело на руски композитори. А още от късното Възраждане многогласното, "хармонично" пеене, което тогава прониква в българските земи, започва да се осмисля като възможност църковната музика да отговори на стремежа към овладяване на европейската музикална нормативност.³ Ето защо тези два аспекта на спора тясно се преплитат – за повечето музикални дейци след Освобождението именно многогласното хорово пеене е път към "музикален напредък", чрез него българите ще могат "да се издигнат до музикално напредналите народи", то е "новото" пеене, докато източното се възприема като "старо", което не отговаря на съвременните изисквания.⁴

В активно разгърналата се, нерядко ожесточена дискусия се правят опити в нея да се привлече и Българската православна църква в лицето на св. Синод. Независимо обаче, че в редица публикации на привържениците на "болгарский распев" се отправят призови към църковните власти и се обсъжда поведението на висшия църковен клир по отношение на проблема, Българската православна църква не се ангажира открито с позиция по църковното пеене. На страниците на нейния печатен орган "Църковен вестник" за първите две десетилетия от съществуването му е публикувана една-единствена статия, специално посветена на "старобългарското пеене", чиито автор Димитър Тюлев е сред изследователите на „Болгарский распев“ и в статията защитава оригиналния характер на разпева.⁵

3 Вж. Кулумджиев, Ю. Цит. съч., с. 14 – 15; Кулумджиев, Ю. "Старо" и "ново" в църковната ни музика след Освобождението до 30-те години на XX век. – В: Интербалкански музикалнокултурни взаимодействия. С., 2000, с. 127 – 129.

4 Пак там.

5 Вж. Тюлев, Д. Българският разпев и руското църковно пеене. // Църковен вестник 1905, № 5, с. 53 – 54. Към статията няма редакционен коментар. Към нея може да се прибави и статията на Добри Христов, публикувана през 1909 г., която изтъква достойнствата на Литургията за смесен хор на Атанас Бадев, написана върху мелодии от източната псалтирски традиция. Вж. Христов, Д. Златоустова литургия за смесен хор. Съчинения и хармонизации от Ат. Бадев. // Църковен вестник 1909, бр. 27, с. 325.

Двадесетте години обаче променят тази картина. В продължилата почти половин век дискусия това десетилетие е важен етап. Първо – защото тогава тя отново се активизира след известна пауза по време на войните и през 20-те години са публикувани най-много статии в сравнение с останалите десетилетия от дискусията.⁶ Второ – тогава се появяват печатни издания на основни литургични произведения, в които намират изява вижданията на водещи фигури в спора. В хронологичен ред това са Старобългарско църковно пеене. Литургия за народен хор от Анастас Николов (1921), Литургия на св. Йоан Златоуст за смесен хор от Добри Христов (1925), Литургия на св. Йоан Златоуст за смесен хор от Петър Динев (1926) и Народна литургия на св. Йоан Златоуст от Петър Динев (1929). Докато първите двама автори чрез издадените литургични последования защитават пристрастността си към „старобългарското пеене“, към „болгарский роспев“, Петър Динев споделя мнението, че българската църковна музика трябва да се основава на традиционните източни напеви.⁷

Именно през 20-те години се активизира и „Църковен вестник“, който дотогава като цяло не участва в дискусията.⁸ Само за това десетилетие, главно през втората му половина, на неговите страници са публикувани 11 статии, посветени на църковното пеене в България, разкриващи позициите на една или на друга страна в спора, някои от които са предмет на настоящото изследване.⁹

През 1926 г. е отпечатана статията на Христо Шалдев „За нашето хорово църковно пеене“¹⁰, в която той прави анализ на току-що завършената Литургия на св. Йоан Златоуст за смесен хор от Петър Динев. Шалдев е един от активните защитници на самобитността на „болгарский роспев“, негов изследовател и автор на публикации по тази тема. Заедно с това той, за разлика от други свои съмишленици, не противопоставя „старобългарските напеви“ на източните, като търси общите им корени. Това обяснява положителната му оценка за Литургията на Динев, изградена в „източен тон“ според определението на автора.

6 От общо ок. 140 материала, свързани с дискусията, 35 са публикувани през 20-те години. Вж. Куюмджиев, Ю. Кое е истинското българско църковно пеене – хронология на дискусията. – В: Нови идеи. С., СБК, 2012.

7 Вж. предговорите към изданията на Анастас Николов и Петър Динев.

8 Вж. бел. 5.

9 Вж. всички статии, свързани с дискусията, публикувани в „Църковен вестник“, в: Кое е истинското българско църковно пеене? Съставител, редактор, предговор и бележки Юлиан Куюмджиев. П., 2011.

10 Църковен вестник 1926, № 18 – 19, с. 11 – 13.

Въпросът, който поставя в статията си Шалдев, е за обновяването на църковното ни пеене, за да отговаря то “на съвременната музикална нужда”. Като изказва своето задоволство от подобряване състоянието на многогласното пеене у нас, той призовава да се работи активно за развитието на хоровото църковно творчество и за постигането на единство и цялостност в изграждането на многогласните литургични цикли.

За търсене на взаимодействие между източното и западното пеене пише и Петър Динев в статията си от същата година “Нуждата от нов метод за преподаване на източното църковно пеене”¹¹. Динев обосновава необходимостта от такъв тип преподаване на източното пеене, при който източната и западната музика могат да се изучават паралелно и знанията за едното и за другото пеене взаимно да се допълват.

В края на 1928 г. е публикувана статията “Старобългарско черковно пеене” от Димитър Николов¹² – преподавател по български език в Черепишкото свещеническо училище. В нея отново се поставя въпросът за въвеждането в богослужението на мелодиите, обозначени в руски ръкописи като “болгарский распев”. Без да отрича употребата на източното, “гръцко” пеене, както го определя Николов, той апелира за по-голям интерес към “старобългарското”. Според него то е “стилно пеене”, което създава “дълбоко настроение” и има “магическа мощ”. Не може да става сравнение между “старобългарското” и “гръцкото” пеене по отношение на “облагородителното въздействие”, казва Николов. Поради своята “стегнатост” и простота на изграждането “старобългарското” пеене създава впечатление за “първична суровост”, който го слуша, не може да не изпита “особено благоговение”. “Изпълнени хорово”, старобългарските мотиви създават “дивна монументалност”, добавя авторът.¹³ В заключение Димитър Николов подчертава, че въпреки работата на изследователи като Анастас Николов и Христо Шалдев, тези напеви остават като цяло непознати на “нашия народ” и призовава “тази празнота да се запълни”, като се изучават събраните и се събират нови “старобългарски” напеви.¹⁴

Като своеобразен отговор на статията на Димитър Николов в началото на 1929 г. в “Църковен вестник” се появяват три статии в защита на източните напеви – “Две думи за църковното ни пеене” от неизвестен

11 Църковен вестник 1926, № 30, с. 325 – 326.

12 Църковен вестник 1928, № 44, с. 522 – 523.

13 Николов, Д. Цит. съч., с. 523.

14 Пак там.

автор (статията е подписана с инициала “Х”), “Упадъкът на източното църковно пеене” от Н. Кротков, и “Църковното пеене у нас” от Христо Попстоянов.¹⁵ И в трите се утвърждава, че източното пеене е “наше, родно”, че то е “национална гордост”, чрез което може да се издигне “националното самосъзнание”. Като прави констатацията, че източно-то църковно пеене у нас “запада, чезне”, че дори в столицата не достигат църковни певци с образователен ценз, слух и солидна подготовка, Христо Попстоянов например припомня съществуващите в източно-православната църква наредби, според които в църква трябва да се пее само по книги и мелодии, които са били предварително прегледани и одобрени от върховната църковна управа. По този начин според него ще се постигне “необходимото еднообразие в нашето църковно пеене”.¹⁶ Авторът апелира към създаване на специална комисия към св. Синод, която да следи за чистотата на църковното пеене и препоръчва с издаването на богослужебна музика да се ангажира самият св. Синод. По този начин, смята Христо Попстоянов, ще се попречи на “разни познати и непознати капацитети у нас да издават книги по източно пеене със западни ноти или да популяризират хармонизирани мелодии от източното църковно пеене със западни ноти”.¹⁷

Публикуваната през 1929 година Народна литургия на Петър Динев също предизвиква появата на няколко статии в “Църковен вестник”, в които може да се види отново преплитането на двата аспекта в дискусията за българското църковно пеене. В бр. 9 Народната литургия на Динев, основана върху източни напеви, е представена чрез кратка анотация без автор, в която се подчертават нейните достойнства и се отбелязва, че тя представлява “ценно ръководство” и може да служи “за издигане на църковната музика у нас”. В статията “Народна литургия” от Димитър Николов¹⁸ трудът на Динев обаче се подлага на сериозна критика. Като изхожда от своята теза, изложена и в по-горе цитираната негова статия “Старобългарско черковно пеене”, че източното пеене е гръцко, Николов оспорва самото название “Народна литургия”. Според Николов “българската народна литургия не може да бъде от преработени източни напеви, които са чужди на народната ни душа”. В подобна литургия, подчертава авторът, трябва

15 Църковен вестник 1929, № 2, с. 20 – 21; № 6, с. 71 – 17; № 14, с. 164 – 165.

16 Попстоянов, Хр. Цит. съч., с. 165.

17 Пак там.

18 Църковен вестник 1929, № 12, с. 139 – 141.

да влязат “български народни църковни мотиви” или напевите, означени като “старобългарски”¹⁹.

“Народната литургия” на Петър Динев не приема и Христо Попстоянов, въпреки че и Попстоянов, и Динев дълги години стоят на близки позиции в дискусията за “истинското българско църковно пеене”, като отстояват мнението, че това са традиционните “източни” напеви. В статията си “Защо запада църковното пеене у нас”²⁰ Попстоянов критикува подхода на Динев към използваните от него източни мелодии. Като определя стремежа към “новаторство” като една от главните причини за незадоволителното състояние на църковнопевческото изпълнителство у нас, авторът осъжда хоровото разработване на източните мотиви под влияние, според него, на западната музика. “На този стремеж към въвеждане на разнообразие в църковното ни пеене желателно е да се тури час по-скоро край”, изтъква Попстоянов, като отново подчертава необходимостта от съхраняване на традиционния монодиен характер на църковната ни музика.

Именно тук се вижда основното различие между възгледите на Петър Динев и Христо Попстоянов по отношение на бъдещето на богослужебното ни пеене. Докато според Попстоянов то трябва да остане в своя традиционен, монодиен вид, за Петър Динев източните мотиви са път към създаване на “наша народна духовна музика”. В статията си “За моята Народна литургия”²¹ той отстоява позицията, че източното пеене трябва да се “усъвършенства” и да се “приспособи към съвременните музикални разбирания”. Ето защо в по-ранната си публикация в “Църковен вестник” от 1926 г. Динев излага своята теза за необходимостта при преподаване на източното пеене да се използват и “постиженията ... на западната музика”²².

Каква е позицията на Българската православна църква по отношение на дискусията, разгърнала се и на страниците на нейния печатен орган “Църковен вестник”? В публикациите от 20-те години се вижда, че количествено надделяват мненията на привържениците на източните мотиви, на монодийното пеене. Висшият църковен клир обаче не изразява свое становище по отношение противопоставянето между различните гледни точки. Показателна е редакционната бележка към

19 Николов, Д. “Народна литургия”, с. 141.

20 Църковен вестник 1929, № 23, с. 276 – 277, № 24, с. 289 – 290.

21 Динев, П. За моята “Народна литургия”. // Църковен вестник 1929, № 15, с. 176 – 178.

22 Динев, П. Нуждата от нов метод за преподаване на източното църковно пеене. // Църковен вестник, 1926, № 30, с. 326.

статията на Димитър Николов *“Народна литургия”*, в която се критикува труда на Петър Динев: *“Редакцията дава място на тази статия, без да взима страна в спора.”*²³ Св. Синод не се вслушва в неколkokратните апели на Българския музикален съюз, чиито членове настояват псалтиката, *“гръцкото”* пеене да се изхвърли от българските църкви и да се замени изцяло с *“болгарский роспев”* в неговия многогласно разработен вид, т.е. с *“руското”* пеене.²⁴ Разбира се, българската църква не извършва подобна радикална реформа, още повече в условията на наложената ѝ от Цариградската патриаршия схизма. От друга страна обаче тя допуска за употреба в църквите и многогласното, *“руско”* пеене, главно в литургията. Впрочем всички издадени през 20-те години многогласни литургични последования – и върху *“болгарский роспев”*, върху *“източни”* напеви – са одобрени и благословени от св. Синод. По този начин църквата като че ли *“примириява”* различните позиции в спора, като дава възможност за съчетаване в богослужението на монодийното и многогласното пеене – нещо, което придава специфичен облик на музиката в българските храмове и до днес.

23 Николов, Д. *“Народна литургия”*, с. 139.

24 Вж. Доклад от III Музикален конгрес до Св. Синод на Българската църква. // Музикален вестник 1905, № 1 – 2, с. 7 – 8; Една крупна реформа в нашата църква. // Музикален вестник 1921 № 9, с. 2.

„АРАБЕСКИ ЗА ПИАНО“ – ОПУС 77 НА КОМПОЗИТОРА НИКОЛАЙ СТОЙКОВ

доц. д-р Ромео Смилков

Творбите за пиано на професор Николай Стойков, създадени в първото десетилетие на новия век, са интригуващи и представителни за творческите търсения и постижения на „късния“ Стойков.

След създаване на **„Три транскрипции за пиано“ опус 69** (2002/2006) и **„Ноктурно и хумореска“ за пиано на 6 ръце опус 71**, друга клавирна творба, която стои над процепа между два жизнени и творчески периода на композитора, е тричастният цикъл **„Картини за пиано“ опус 74** (2008/2009). Творба, която впечатлява с мъдростта и поетичността на авторската мисъл, от спецификата на творчески стил, който бих нарекъл „късен“ (1.с.175). Този клавирен стил се разкрива в богата поредица от клавирни произведения на Стойков от новия век, която включва над дузина клавирни опуси и още толкова клавирни транскрипции.

Сред тях се открояват пиесите от тричастният цикъл **„Български танци“ опус 75**. Те са записани през лятото на 2009 година (2, с. 41) и са варианти за соло пиано на три пиеси от създадените през 90-те години три тетрадки от 18 пиеси „Български танци“ за 4 ръце опуси № 30, 35 и 38. Тук те са обогатени с предизвикателството на солов клавирен виртуозитет.

Следващото клавирно произведение на проф. Николай Стойков е съчинението **„Арабески за пиано“ опус 77**. На него ще фокусирам вашето внимание в тази студия, подготвена за Годишник'2012 на АМТИИ.

Едночастната творба е композирана през януари 2010 година. Още при запознаването с партитурата на „Арабески за пиано“ бях силно впечатлен от струящото от музикалното развитие сякаш космическо „излъчване“.

За създаване на тази творба авторът, роден в древния Пловдив, но с предци от свещената Родопска планина, черпи вдъхновение от мистерията на родопското двугласно пеене от областта на с. Неделино. Вплита и интонации от красивата родопска песен „Мари гълъбе“ (1,с.184).

В звуковите „арабески“ на пиесата има диалогично-звукови отражения в звуковите вплитания между вокалната „бяла“ диатоника и клавирна „черна“ хроматика. Диалогичност, която се издига до философско размишление за (не)единство Природа-Човек.

Моето възхищение от концентрираното и същевременно многопластово развитие пролича и в този момент, в който композиторът Николай Стойков пожела да ми посвети още една своя творба*, създадена в началото на века. Веднага споделих с него, че изключителна чест за мен, като изпълнител, би било той да ми посвети своите „Арабески за пиано“ опус 77. Така на партитурата на пиесата, издадена на факсимиле от СБК-София, има посвещение – *„На пианиста и приятеля – Ромео Смилков“*.

Едночастната клавирна пиеса сякаш възкресява спомена за крупната форма на опус 4 „Фрагменти“. И действително произведението трае около 9 минути, толкова колкото е продължителността на сравнително ранният клавирен опус 4, но невероятно деликатната философски-звукова контрастност предизвиква друго усещането за клавирна процесуалност, с издигаща се във висота звукова констелация.

Симфонизацията на клавирната фактура води до естествено алеаторно наслагване във вертикал на четири клавирни модела. В разположеният в централната композиционна зона фрагмент се достига до впечатляващо клавирно симфонизиране, при което сякаш четири интонационно-образни субекта влизат в изтънчен разговор, в който забравяме за всяка инструментална ограниченост.

Веднага след звуковата маса на това алеаторно напластяване, остава обертонново сияние на „безгласното задържане“ на Ges. Енхармоничната замяна, осъществена вече с клавишно интониране, не спасява от емоционалното „пропадане“ и същевременно надчовешко „извисяване“ в образното възприятие на репризно оглеждане на извървения клавирен път. Оглеждане, изпълнено с носталгична деликатност.

Дори subito встъпване на епизод с танцов характер не внася неочакваност със своята балетно-хореографска изтънченост, а само напластява усещането на медитативно потапяне и самовглъбение. Това се подсилва от разреждането на звуково-конструктивната плътност и до все по ясното очертаване на поетично-образната стъпка в „отворения“ финал на творбата.

Двете творби – **„Три български танца“ опус 75** и **„Арабески за пиано“ опус 77** са представени премиерно на концертния подиум на 42 МФ „Софийски музикални седмици“. На 17 юни 2011 година в зала „Ф. Кутев“ на СБК се състоя мой рецитал, в който прозвучаха пет творби от създадените през последните години клавирни произведения на проф. Николай Стойков – опуси 69, 74, 75, 77 и 76.

**Клавирният триптих „Картини за пиано“ оп. 74 на проф. Стойков също е посветен на Р. Смилков.*



Пример - Алеаторен фрагмент от „Арабески“

Следващото изпълнение на **„Арабески за пиано“ опус 77** бе в рамките на Концерт-гостуване на преподаватели от АМТИИ - Пловдив в залата на НМА „Проф. Панчо Владигеров“ - София на 9 октомври 2012 година. И на този концерт, както и при премиерното изпълнение през 2011 година, софийската публика възприе тази творба като съчинение със силно образно-философска интензивност. Произведението все още не е изпълнявано в Пловдив.

От този период – края на първото десетилетие и началото на второто десетилетие – са и тричастната поредица **„Сарабанда, пасторал и остинато за пиано“ опус 76 и опус 80** – три пиеси **„Тропанки за пиано“**, както и **Опус 79** – клавирна **Дада парафраза „Тумба, лумба“** върху авторски детски песни. Николай Стойков композира сюитно произведение за пиано **„Старите латерни“** – четири характеристични пиеси **опус 85**. Студия за този интригуващ клавирен цикъл записах за Априлски научни четения 2012 в АМТИИ, издадена през октомври същата година.

През 2011 година са записани няколко клавирни творби от цикъла „Шест поеми за пиано“ **опус 84**: № 1 Поема „Приспивна песен на Джо Блек“; № 2 Поема „Лоза, дракон, змия и гълъб“; № 3 Поема „Сватбени камбани за земята и дъжда“ и №4 „Lacrymosa/Йово, ле“. Ноември 2011 година авторът създаде и финална пиеса с поетичното заглавие „Път през цветя, път през сълзи“. След януари 2012 година Стойков завърши поема №5, чието заглавие се стабилизира на „Тамбура сакрале“(3), с което се оформи цялостната траектория на поемно-клавирния цикъл. Предстои премиерно поднасяне на двете тетрадки клавирни поеми.

Николай Стойков създава и **нова Дада-пиеса**, която завърши през май 2012 година. Това е **опус 82 – „Детски народни песни (приспивалки и залъгалки) за пиано на 4 ръце**, който се състои от 33 пиеси.

От лятото на 2011 година композиторът Николай Стойков работи над четиричастна клавирна ретро сюита „**Пловдивски кокони**“ **опус 88** по своя авторска оркестрова музика за театрално-танцуващия спектакъл „Кокони“. До този момент композиторът е създал три от замислените четири части от клавирната сюита.

На 7 юли 2011 година беше завършена **Малка сюита за пиано опус 90 – „Три родопски песни“**. В нея се пречупват витални пулсации от българско-интонационно мислене през богатството на техники на европейско композиторско майсторство, които се коментират със специфичната за композитора поетично-образна енергия.

Април 2012 година Н. Стойков композира за мой рецитал на 4 май същата година в зала „Мачка“ на Истанбулски Технически Университет съчинението „**Турски танци**“ **опус 91**. При завръщането ми в Пловдив на 7 май той ми подари и своята най-нова творба – „**Ария за пиано**“ по клавирен концерт f moll на Й. С. Бах, която изпълних като музикален реверанс при публичната защита (на 15.VI.) на дисертационно изследване за клавирното творчество на академик на БАНИ професор Николай Стойков.

София-Пловдив

12.X.2012 година

1. Смилков Р. – „Клавирното творчество на Николай Стойков“, докторско изследване, 229 с., АМТИИ, П., 2012.
2. Стойков, Н. – „Каталог на творчеството и дискографията в периода 1966-2009“ – съст. доц. д-р К. Бураджиев - 57 с., П., 2009.
3. Интервю-разговор на Р. Смилков с Николай Стойков на 3.10.2012.

ДВАТА РАКУРСА НА МУЗИКАТА – ФОЛКЛОР, ПРОФЕСИОНАЛНО ТВОРЧЕСТВО ПРЕЗ ПРИЗ- МАТА НА ИСПАНСКИТЕ ТАНЦОВИ ФОРМИ

доц. Стела Митева-Динкова

Безспорно е твърдението за здравата, дълбока и тясна връзка между фолклора и професионалната музика. То не губи давност и е с ярка изява в творбите на професионалните композитори. Винаги има доловима следа от извора, а именно – фолклора. Всеки творец използва идеи, чувства, събития, които превъплъщава в творчеството си. Тази сентенция е ярко изразена в произведенията на много „национални“ композитори, например т. нар. романтици от XIX в. (Шуберт, Шуман, Брамс, Менделсон, Шопен, Дворжак, Григ, Албенис, де Файя, Глинка, Мусоргски и др.). Позоваването на народното творчество поставя „етикет“ на създадената от тях музика. С това те, от една страна, са „национални“ композитори, а от друга – композитори, чието творчество представя многообразието на европейската и световна музикална култура.

Обект на разсъжденията в следващото изложение са характерните и популярни испански танцови форми, реализирани в музикални творби на испански и европейски композитори.

Испанската музикална култура е самобитна и неподражаема. Има богатство и разнообразие на жанрове и специфични стилови белези. Испанският фолклор *„завоюва заслужена известност в цял свят и е източник на вдъхновение за композитори от много страни“*. /№ 4, с.6/ Той синтезира в себе си основните черти на националната история и психика, особеностите на бита, обществените отношения и ежедневието на испанеца. Култивира образа на благородния рицар, на гордия идалго с несломим дух, воювал за своята независимост през годините. Важно е да се отбележи, че развитието на фолклорната музикална практика се извършва в отделни области на страната, което предполага нейната индивидуалност и екзотичност. Огромно е богатството на фолклора във всички 47 испански провинции. Оформят се различни фолклорни пластове, които през вековете се дообогатяват и еволюират. Подчертана същност на испанското народно творчество е неговата синкретичност. То е *„органичен сплав от песен, танц и инструментален акомпанимент“* /№ 1, с.5/. В това посочено триединство с водеща роля са песента или танцът.

Песенният стил се обособява с определена специфика (начин на пеене – *cante jondo* (дълбоко пеене). Карагенова пише „устойчив в канте хондо е единствено текстът... натрупван с годините“ /№ 3. с.41/. В другия стил *cante flamenco* основни са танците – фанданго, малагения и ронденя.

Испанските танци формират традиция във фолклора, която създава музикални жанрове, достигащи известност и извън границите на страната и утвърждаващи се в художествената практика.

Тази статия разглежда само тези танци, които получават широка популярност и се прилагат в музикалното изкуство.

В. Цукерман предлага класификация на танците: според ритъма, който е „огледало на танца“ и според „характера на акомпанимента“ /№ 6., с.106/. Наименованието на някои танци е идентично с географското местоположение, където са възникнали.

Севиляна (*Sevillanas*) е фолклорна музика, която се пее и свири в Севиля (*Seville*), област Андалусия (*Andalusia*). Тя е разновидност на Кастилския фолклор (идва от сегидиля/*seguidilla*).

Сегидиля (*seguidillas*, um. *Seguida*)¹ е с изключително приповдигнат, лек и закачлив характер. Този танц е известен като старинна песенна и танцова форма. Музикална енциклопедия „Гроув“ твърди, че следите на *сегидилята* можем да търсим преди XV в. или по-рано, но като музикална пиеса се появява през 1590 г. Представлява провокативна улична песен и танц с акордов акомпанимент на китара. Индикации за този вид музика са изложени в трактата на Хуан Карлос Амаат „*Guitarra española*“ (1596). Разновидност на сегидилята, освен севилята, са: *seguidillas manchegas* (от Ла Манча, югоизточна Кастилия), *mursianas* (от Мурсия), *seguidilla gitana* („циганска сегидиля“), *seguiriya* (по-тъжна и музикално усложнена). През XVIII в. сегидилята е толкова популярна, че редовно се пее и танцува в Тонадилята² (*Tonadilla*), а през XIX и XX в. намира своето място в Сарсуелата (*Zarzuela*)³. Два примера ярко илюстрират художественото приложение на танца в музикално-изпълнителското изкуство – *Seguidilla murciana* от „Седем испански популярни песни“ на М. Де Файя и *Seguidilla* от оп. „Кармен“ на Ж. Бизе.

1 От глагола *seguir*, който в буквален превод означава следвам. В по-широк смисъл - продължение, кода.

2 Миниатюрна опера (10-20 мин. продължителност) с комичен характер. Влияе върху развитието на сарсуелата.

3 Лирико-драматичен жанр, който съчетава в себе си оперни песни и танци.

Танцува се под акомпанимента на китара и кастанети и се съпровожда с пеене. Куплетите се редуват с танци, което придава колорит и атрактивност на изпълнението. Структурата е триделна и метрумът е тривременен (с ауфтакт). Изпълнява се в умерено темпо и в мажорна тоналност. Споделя популярността на хотата и се нарежда сред испанските танци с общонационално значение.

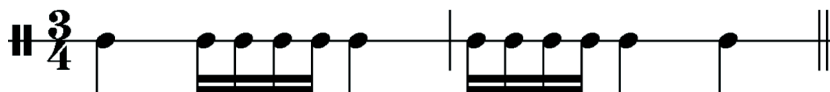
Хота (Jota) възниква в Кастилия и Арагон, но се среща в областите Навара, Кантабрия, Астуриас, Галисия, Мурсия и източна Андалусия. Съществуват не малко разновидности на хотата: рабалера, голондрина, сарагосана, фематера и др. Ярки музикални примери са „Хота“ от „Седем испански популярни песни“ на М. де Файя и Глинка – „Арангонска хота“. В китарната литература с широко приложение е „Gran jota“ от Ф. Тарега, чиито вариации са своеобразна антология на китарната техника.

Танцът е в бързо темпо, тривременен размер и носи буен темперамент. Според Цукерман е с двуделна структура. Изграден е върху една мелодична тема, която има множество варианти. Мелодиката принадлежи изцяло към иберийската музикална сфера. Нейните квадратни построения придават ясен рисунък на танца. Ритмичните формули са заложени в китарния съпровод. Според Мартинов *„именно хотата в голяма степен е свързана с развитието на вариационната техника на испанските китаристи.“* /№ 4, с.18/ Структурно танцът се оформя чрез редуване на вокални строфи и китарни импровизации. Вокалният куплет (copla) се явява централен епизод от танца.



Фанданго⁴ е танц, чийто произход според „Гроув“ музикална енциклопедия е Иберо-мавритански, Източноиндийски или Латиноамерикански. Мелодията на този танц за първи път се среща в анонимната книга „Libro de diferentes cifras de guitarra“ от 1705. Подобно на Севиляна, то се пее и свири в Кастилия и Андалусия от мулетарите, които спират край пътя или участват в уличните карнавали на малките градове. В края на XVIII в. фандангото става модно сред аристокрацията и е често включвано в тонадили, сарсуели, балети и опери. (не само в Испания, но и другаде в Европа). Мелодията на фанданго е използвана както от Глук (1714-1787) в балета „Дон Хуан“ (1761), така и от Моцарт (1756-1791) в „Сватбата на Фигаро“ (1786). Широко популярно в китарния репертоар – за първи път фандангото е представено от Бокерини (1743-1805) – Струнен квинтет оп.40, № 2 (IV част). По-късно то е включено в цикъла „Три испански танца“ (първа част) от Хоакин Родриго.

Фанданго е жив танц със съдържан характер, който се изпълнява от двойка танцьори, традиционно с акомпанимент на китара и кас-танети или ръкопляскане в ритъм (palmas). Може да се танцува или пее. Фандангото с пеене обикновено е двуделно: има инструментална интродукция последвана от вариации. Пеещото фанданго следва структурата на „cante“ (пеенето). В началото е нотирано в размер 6/8/, а по-късно в 3/8 и 3/4. Метрумът на фандангото е близък до този на болерото и сегидилята. Ритмичният модел е:



Хармонията се отличава със специфична акордова прогресия – a moll, G, F, E. Разновидност на фандангото е фандангилъто, което е по-живо с по-празнично настроение. Някои региони на Испания, като Хуелва (Huelva), Малага (Malaga), са развили собствен стил фанданго. В района на Астуриас (Asturias) и при Баските (Basque) се запазва по-релаксирано, спокойно изпълнение, свързано с изкуството на cante flamenco.

Болеро е близко като характер и начин на изпълнение до фанданго. Достига популярност в края на XVIII и през XIX в. И до днес се танцува в Андалусия, Кастилия и Майорка. В литературата са публикувани различни хипотези свързани с неговия произход. Мартинов

4 Fandango – суматоха, безредие

споделя, че танцът „не се явява истински създаден от народа, но поради испанските си черти може да бъде добър пример за преплитане на професионално изкуство и фолклор”. /№ 4, с.20/ В музикална енциклопедия „Гроув” има сведение, че е произлязъл от seguidilla, а също е възможно да е версия на фанданго. Наподобява андалуската cachaucha. /№ 8, с.870/ Интернет енциклопедия дава информация, че е комбинация от contradanza и sevillana.

В китарната литература болерото е представено в музиката на Ф. Сор (1778-1839) (за соло китара, за три женски гласа). Благодарение на испанските музиканти, които живеят и творят в Париж, то става изключително популярно във френската столица. Една от най-често изпълняваните пиеси в китарния концертен репертоар е „Болеро” от Наполеон Кост (1805-1883). Болеро, като ритъм, можем да открием и в Concierto Andaluz (I част) от Хоакин Родриго. За истински апотеоз на този танц се приема творбата на М. Равел.

Болеро се изпълнява от двойка или по-рядко от един танцьор (солист) в акомпанимент на китара и кастанети, в умерено темпо и три-временен размер. Структурата е триделна като всеки дял започва с расео (разходка). Танцьорите са двама или трима. Те танцуват заедно в първи и последен дял, докато в средния се редуват със соло изпълнения. Характерно е да си акомпанират с пеене или кастанети (тамбурин).

Болерото е интересно и с разнообразието от форми, и с интензивността на нарастване на първоначалното интонационно-ритмическо зърно.

В музикалното изкуство формата на болеро е от типа ААБ. Кратка интродукция предшества появата на гласа, а кратки инструментални интерлюдии разделят куплетите.

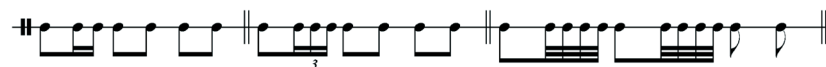
Най-характерният белег на болерото е неговата ритмична формула.

Тя се развива във времето, както следва:

а) ранни форми:



б) по-усъвършенствани и наложени в съвременната практика (свързани с полонез):



Настоящото изложение очертава широко изследователско поле, в което да се проследи конкретното приложение и използване на упоменатите фолклорни танци в професионалната испанска и световна музикална култура.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. **Динкова, Ст.**, Магистърска теза „Хоакин Родриго – Концерт за китара и оркестър „Фантазия за един благородник“, Пловдив, 2012 г.
2. **Друскин, М.** История на музиката, ч.4, София, 1976
3. **Карагенова, В.** Албенис и „Иберия“ през погледа на пианиста, Пловдив, 2008
4. **Мартынов, И.**, Музыка Испании, Москва, 1977
5. **Способин, И. В.**, Музыкальная форма, Москва, 1972
6. **Цукерман, В.**, Музыкальные жанры и основы музыкальных форм, Москва, 1964
7. **Chekardzhikov, P.**, Joaquin Rodrigo's *Concierto de Aranjuez*, 2005, Fullerton (LA, US)
8. The New Grove Dictionary of Music and Musician, т.2; т.6; т.17, London, 1980
9. www.wikipedia.org

ИЗПЪЛНИТЕЛ – ПРЕПОДАВАТЕЛ - УЧИТЕЛ ЗА ПЪТЯ НА ПРЕПОДАВАНЕТО

проф. д-р Цанка Андреева

Въпросите за преподаването и изучаването на музикално-изпълнителско изкуство обичайно се разглеждат в динамика по отношение на ученика: говори се за развитието на способностите му, за разширяване на изпълнителските възможности и репертоара, за различните задачи в нарастващите степени на образованието.

Преподавателят присъства в описанията предимно статично, като завършен еталонен образ – добър специалист, човек с обширна музикална култура, проникновен психолог, владеещ методиката. Очертанията на отлично подготвения и всезнаещ педагог се смекчават само от споменаването за „натрупване на опит“ или за „опитния преподавател“. Ако един младеж желае да стане учител, да кажем по пиано, със сигурност би се почувствал малоценен, вглеждайки се в този застинал образ от учебниците. Особено, ако наистина съзнава мащаба на изискванията, следващи обичайния израз: „Учителят трябва да бъде...“ и тук се изброяват качествата на идеалния учител.

Ето защо бих искала да се спра на преподаването като професионален път – в развитие; на променливите черти в образа на преподавателя, породени от динамиката в начина на неговото присъствие и подход към дейността; на неговото постепенно формиране.

• Ученикът изминава пътя в тази своя роля веднъж (ако имаме предвид работа с един преподавател). Може пътят му да е дълъг, с прекъсвания, с възвръщания, но тази роля в случая е единична за него. Докато учителят встъпва многократно в ролята си (предполага се, че няма само един ученик) и от единичните пътеки със своите отделни ученици – успоредни и последователни, формира цялостната си професионална изява през годините – с наслагване.

Фигурата на преподавателя се проявява динамично, както и на ученика. По това те са сходни. Разбира се, различията между тях са значителни и ясни.

Какво е началото при тези роли? То настъпва за двамата обикновено в съвсем различна възраст и началното ниво на общо, образователно и музикално развитие на преподавателя е на далеч по-висока степен от тази при ученика, често несравнимо и изискуемо по-висока. Освен това, ако е в детска, юношеска или ранна младежка възраст, ученикът променя бързо своите изпълнителски знания и

възможности, както и начина на заниманията си, и това е обусловено от общия интензитет на психофизиологичното, емоционално и интелектуално развитие в тези възрастови граници. Важен е и фактът, че ученикът действа под ръководство, предлага му се опит „наготово“.

Самостоятелният път на преподавателя започва при значително формирани знания и установени умения в предмета (специалността) широко погледнато – като отношение към музикалното изкуство, познания за него и изпълнителско изграждане, но при твърде малка опитност в преподаването, обикновено само от учебната си практика. Така че почти винаги своята същинска преподавателска дейност той започва в такива именно условия и сам, тъй като асистирането на професора в изпълнителските класове не е широко възприета практика у нас. И още, независимо от това в каква образователна структура практикува, преподавателят има сложно съставен път. Както беше отбелязано, той се изплита от различните нишки на работата с всеки ученик и етапните изменения в характеристиката на преподаването, в подхода като цяло, проличават по-бавно. От друга страна обаче, преподаването по подразбиране е далече по-дълго от ученичеството и затова има възможност профилът на динамиката да се прояви отчетливо, но е значително „разтегнат“ в обемни периоди от време с оглед на целостта.

Така, ученикът обикновено твърде бързо и значително променя поведението си в ролята - в период от няколко години; преподавателят десетки години развива, моделира преподавателските си функции. Тук ще имаме предвид само категорично установимите различия, които настъпват и засягат основната позиция на преподавателя, важни черти от стила на преподаване – т.е. става въпрос за променяща се с времето характеристика на неговата многократно проигравана роля. Не за нюансирането по отношение на отделните ученици в един и същ, да го наречем стил, период от работата му.

Въпросът за професионалната подготовка, годност и развитие на учителя, е свързан и с натрупването на обществен опит в професията. По време на един дълъг професионален път може да има променено отношение към задачите, методиката и организацията на дейността - промяна на „обществената заявка“ към учителя, и това не може да се пренебрегва. Тук съзнателно няма да се спираме на тази страна от въпроса, за да центрираме вниманието във вътрешната, лично постигана промяна в преподавателското участие, доколкото, макар и условно, е отделима от външно обусловената.

По принцип може да се допусне известна *фазовост* в развитието на преподавателското действие, подчинена както на същността

на предмета – музикално изпълнителство, така и на индивидуалното, лично и професионално съзряване на учителя.

Тази сложна форма, която свободно ще наречем „пътят на преподаването“, има много страни. Бих се спряла на *връзката между композитор, учител и ученик, като сърцевина на процеса*. Защото тя е основа на специфичните отношения в разглеждания тип учебни занимания, представлява съществен двигател в променливостта и същевременно – показател на промяната. Дава и възможност за дълго проследяване, тъй като винаги присъства. Настоящата работа е донякъде и продължение на обсъждания в предходни трудове въпрос за този „решаващ триъгълник“.

В случая въвеждам и личния си преподавателски опит, сега, когато може да бъде преценяван достатъчно цялостно и обобщено. Не защото е изключителен, а защото е разнообразен по образователна насоченост и дава възможност за сумиране на дългогодишни наблюдения, включително и върху работата на колеги, при които повече или по-малко отчетливо са се проявявали сходни промени. Личната основа дава възможност за по-обстойно осмисляне на различните тежнения в преподавателския метод и за осветляване на динамичната страна в образа на преподавателя от определена гледна точка. Разбира се, въпросът може да бъде обсъждан и от други позиции.

- Младият човек носи преди всичко богатството на силните усещания и впечатлителност, дара на бързата и непосредствена връзка с емоционално значимото в изкуството. Това е време, когато въздействието отвън се трансформира с лекота във вътрешен, ценен за разгръщането на личността факт на преживяване – субективен опит, обогатен положително или отрицателно, а често и несъзнавано отхвърлян. В условията на такъв бърз прием и отбор на въздействия, при силната реактивност на неговата „вътрешна среда“, у младежа се поражда чувството за изключително значение на всичко онова, което носи, усеща, обича и цени. И както се знае, в младите години съществува висока степен на убеденост в собствената правота – да кажем, „онова, което усещам, което ме впечатлява или поражда представите ми в тази музикална творба, то е истината за нея“. И изпълнителският опит е почти напълно подчинен на волята личното преживяване на музиката да се фиксира в звука.

Мнозина вероятно си спомнят своите уверени указания в ранните преподавателски години, непрекословните изисквания и готовността упорито да работят с ученика за постигане на звуковата форма, която живее в представите им, в която едно музикално произведение

се явява за тях. За да постигнат с ученика онова ценно, сякаш единствено докосване, което е създало връзката им с тази творба.

Съветите на техния доскорошен учител? Те са претопени, трансформирани в лични убеждения, някои от тях. Нима мислим за храната, приета от нас, като за свое тяло или енергия? Всичко е преработено. Може би е малко преиначена и пресилената тази съпоставка, но наистина, мислил сте като млад човек, че вашите отношения с Апасионата включват съветите на учителя ви? Бележките на учителя, най-често те изникват в паметта много по-късно. Едва когато започваме да мислим за думите към нашия ученик като за „съвети на учителя“, а не като за спонтанно изразено изискване, обяснение, реакция на учудване, възмущение или радостно одобрение. Мисля, че именно пълнотата на личното убеждение дава за дълго силата на тази – да я наречем – младежка педагогика. Липсата на достатъчно педагогически опит се компенсира с творческа убеденост, с напора на „вътрешно доказана“ истинност.

Всъщност, в началния етап педагогът се стреми **да подаде на ученика пряко резултатите от своя музикантски опит**. И така, специалният акцент в тази фаза може да се нарече **Категорично изискване**. То е израз на силната вяра на преподавателя в стойността на собствените му музикални представи и на виждането му за необходимо изпълнителско поведение. Така ученикът усвоява преди всичко изпълнителските модели на своя учител, а не изпълнителския метод изобщо. Вследствие на това, при всяко следващо произведение започва като че ли „начисто“ – очаква изискванията на преподавателя си.

- Дълго ли продължава да съществува чувството за несъмнена правота и да доминира единственият избор? Едва ли може да се определи, но със сигурност постепенно започва разтварянето на границите в усещането за художествена истина. И с това настъпва **втората фаза** от пътя на преподаването.

Нотният текст все повече впечатлява със своята условност и същевременно все повече изисква щателно вглеждане в него. Представите на автора, графичният вид на музиката, волята съхранена и същевременно скрита в записа, смисълът, същността, която носи редът от звукови фигури – как да се разберат те, как да се уловят вариантите им значения. Всичко това, както и търсенето на съответния тонов нюанс и изпълнителски жест застават в центъра на проблематиката, стават сърцевина на работата на учителя с текста и на учителя с ученика.

Тъй като вече се създава по-зрялата опитност в специалността изобщо, всички явни форми, в които една творба битува, или те битуват около нея – нотен текст, авторски и редакционни бележки, сведения и коментари за произведението, изпълнителско пресъздаване – могат да покажат на учителя своята дълбочина, но и своята условна точност, като приканват към постоянно тълкуване, т.е. налагат мисълта за неявните възможности. Художественият усет на преподавателя става по-чувствителен към различията в детайлите, изпълнителският план – вариращ в по-широко поле от допускания и оправданост на едно или друго решение.

В този период на същинско съзряване на педагогическото поведение най-характерна е изпитателната нагласа, усъвършенстването на художественото изследване – като преподавателска практика и принцип на взаимодействие с ученика. И едва сега всъщност преподавателят поставя в центъра на своята работа *автора и неговата творба*. С достъпните за уменията си средства привежда към ученика своеобразието, художествените ценности, които могат да се открият, изпълнителските условия, подадени от автора в тълкуваем вид, а вече на тази основа го води към изпълнителската форма. Затова можем да назовем акцентите на този етап **Художествено изследване и Преподаване**. Тук наистина действията на учителя се издигат до **пре – подаване на изкуство** – той осъществява необходимото посредничество между композитор и ученик чрез практическото изпълнителско проучване на творбите.

Следователно, от гледище на дидактическите свойства трябва да се посочат два първостепенни факта: *настъпва промяна в отношението към предмета и в отношението към обектите (музикалните произведения), с които се работи*.

При разучаването на произведенията изпъква характерният постепенен обхват на задачите, съответен на постепенното проникване в същността на музикалната форма съвместно с ученика. Определянето на целите включва вече известна променливост и преподаване в течение на заниманията, възникват текущо някои нови намерения, могат да се чуят противоречиви становища за интерпретацията, съществуват опити в различни изпълнителски направления, целенасочената импровизация заема подобаващо място – изобщо пътят към крайната изпълнителска форма е много по-гъвкав. Заедно с това ученикът се увлича в „незайнната“ авантюра на осъществяването на музиката. Донякъде процесът изглежда така, като че ли учителят е повел ученика към автора, без да знае къде е точното място

на срещата и кога предстои да се срещнат, но го подготвя за нея като за неминуемо събитие и търси този миг на контакт.

При новото ниво на отношение към предмета преподавателят е навлязъл истински в неговата специфика. Той предава най-съществената му част - метода на изпълнителската дейност. Стреми се да ангажира и развива у ученика си онези сетивни, емоционални и мисловни сили, чрез които се осъществява изпълнението, като провокира състояния на чувствителност, будност, откритост и волеви стремежи, които са характерни за художествената дейност.

Тези свойства на връзката с предмета на обучението и с претворяваната музика наклоняват студийните занимания към условията на свободното творчество в тази област, създават един учебен модел на изпълнителството.

Опитът, придобит с многократно изследвания репертоар, въпреки че се прибавят и нови произведения, стабилизиращият с времето начин на процедиране на преподавателя в учебната зала, носят ловкост и сигурност – учителят бързо анализира музикалните ситуации, веднага съзира проблемните зони, може да покаже изгладени в практиката схеми за преодоляване на трудностите. Неговата индивидуална методика разцъфва, преподавателят е опитен - може да води професионално заниманията и знае накъде. Но съществува все още непълно съзнаване на едно от най-силните предизвикателства в професията - необходимостта да опознаеш своя ученик.

Погълнат от музиката и изпълнителските задачи, донякъде преподавателят се отнася с ученика като с подразбиращо се близко свое подобие. Но идва време, когато не „знаем“, а разбираме дълбоко, че новост и цел за нас е винаги ученикът. Ако в началото сме смятали, че знаем какво точно изискваме, след това – накъде и как да вървим, за да постигнем музиката, накрая се питаме преди всичко „С кого съм тръгнал?“ Настоячивото присъствие на този въпрос открива *нова фаза* на педагогическата настройка (и израстване). В триединството на автор, учител и ученик, *фигурата на ученика се изтласква напред в съображенията на учителя*. И то е като пробуждането за нещо всеизвестно.

• Да се помъчиш да узнаеш от ученика защо е дошъл да учи, какво смята, че ще научи, какво иска да научи, за какво ще му служи наученото – какви са неговите намерения; и, разбира се, какъв е той, какво знае, какво може, какво би могъл...та това е задача за наистина зрял и дарен с проникателност човек. Но и опитът, натрупан до различни „чужди глави и чужди ръце“ на инструмента, може да помогне.

Важното е, че този фактор – стремежът да се открият особеностите, способностите, нивото на личността, възможностите у ученика, започва да присъства доминиращо и придава по-друг характер на заниманията.

От една страна, работата придобива „по-хуманно“ лице. Величието на гениите, с които работим, абстрактната всеобхватност на музиката, загадката на графичната плоскост на записа, причудливостите на инструменталните механизми – всичко това иска сякаш да подчинява, да преработва, „да издига до себе си“. И най-после, нещо за „обикновения“ човек! **Обучението е за него, за ученика.** Ако усеща това фокусиране, той наистина може да се реши да върви *per aspera ad astra*, донякъде с нас и това ни радва, пък – докъдето стигне.

От друга страна, подчертаният стремеж да се опознае детето, младежа, човека, който се учи, донаглася дидактическата конкретика съобразно двата основни субекта – учител и ученик. Дава ѝ наистина персонална окраска, съответно на действащите лица – определено, поименно, за този случай. Ето така е възможно изкуството да се предава „от ръка в ръка“. Тогава съществува и вероятност да се формира *школа*. Защото понякога се забравя, че има голяма разлика между учебно съдържание – това, на което учат ученика, което тематично се преминава, и образователно съдържание – онова, което ученикът може и иска да вземе, знанието да стане факт в неговата лична изпълнителска култура, а не да остане знание, което учителят само е „излъчил“. Това е резултатното обучение. Идеи, изисквания, обяснение и показване се отправят към конкретния възпитаник, според определената необходимост, във впечатляващ и достъпен за него вид. И тогава преподавателят става **реален учител на своя ученик**. Само да не си помислим, че това е изцяло мирен процес!

Всичко казано може да се сумира в една фраза: **Отначало педагогът е преди всичко изпълнител, след това - преподавател, а накрая – и учител.** Това е същественото. Опростено, но не далеч от истината.

Привиден парадокс има в това, че в началото действа като най-строг учител, след това – като запален по изкуството колега на своя ученик, а по-късно се явява в по-приветливия вид на човек, който сякаш ще каже на младежа: „О, ти ли искаш да учиш? Ела, да тръгнем....“ Така че, формата на присъствие на педагога в ролята също е интересно да се тълкува.

Акцентите, поставени тук в преднамерено засилена светлина, не бива да се възприемат като теоретична абстракция. Може обаче да се

помисли дали това е най-характерната линия, типичната, зададена от естеството на работата, като ход на съвместяването между специалността на изпълнителя и професията на учителя.

- Ако се отделим от преживяната истина в представените фази на преподавателското съществуване и помислим логично, практически и принципно, не бихме ли стигнали до почти същото?

С какво е най-силен младият изпълнител, който става учител? Със своя изпълнителски опит, така както и доколкото е формиран. В какво е убеден? В онова, което чувства и прави, с което е имал някакъв успех, онова, което му е носило даже публично одобрение. Каква е най-често неговата страст? Свиренето. И затова честно, настойчиво, а нерядко и всеотдайно иска да предаде достигнатите свои истини.

Но това, което знае не е чак толкова много. Разширяването на общия опит на личността, музикантските познания, самостоятелните изпълнителски занимания и преподаването водят до преоткриване, лично и по-дълбоко разкриване на магията на идеите, структурирани в звук и фиксирани в графични знаци, възможните вариации на смисъла в музикалните форми. Логично е търсенето на обратен път до автора, изборът на лична пътека – най-къса, или най-достоверно водеща към него, откриването на най-вероятния звуков образ между възможните лица на творбата, т.е. откривателството, да бъде следващата страст, голямото преживяване на съзряването в музикално-изпълнителското и педагогическото поле. И се вижда, че ако искаш да учиш някого на изпълнителско изкуство, трябва да споделиш с него именно метода – как да се търси „обратния път“, как да се разбира „поръчката“ на автора, как да се намира звуковата и двигателна форма на изпълнението.

По-рано или по-късно би трябвало, логично е, да се излезе от фазите, в които изпълнителството, макар и малко прикрито, владее почти цялото учебно пространство и не оставя място за по-професионално, в педагогически смисъл, отношение спрямо ученика – като ученик и реална личност. Малък, голям, талантлив или не – но Друг човек, със своя индивидуалност, която трябва да се познава по-точно. Това отношение става до голяма степен показател за педагогическа зрялост – позволява да се разгръща в пълнота взаимодействието между „трите фактора“ и тогава вече става възможно да се прояви изкуството на дидактиката в изкуството. Не на строго наставническо ниво, а на нивото на водача и неговия спътник. Ако е добър водачът, ще разбере какъв сте, ще ви прецени – няма да ви преведе от там, откъдето не можете да минете. И няма да ви заведе там, където не искате да отидете.

- Изтъкнатите особености в преподаването, характерни за всяка от описаните фази, не изключват вниманието на преподавателя към всичко останало. Изложеното има обобщен характер и представя поредното засилване на значението на определени свойства и тенденции в преподавателското поведение. Очертава общите линии на динамизиране в ролята на учителя, променливите черти на неговите методи. Разгледани в светлината на отношенията между композитор, учител и ученик, те сочат определени **акценти на различието**, падащи последователно върху тях в порядъка: **учител, композитор, ученик**. На тази основа са отчленени и етапите в пътя на преподаването.

„КАМА” – ЕДИН ПРОБЛЕМЕН ПРОЕКТ

гл. ас. Аделина Калудова

Към началото на “балетната година” – 1912 – Дебюси е отклонил, изоставил или отложил във времето много театрални проекти: „Крал Лир”, „Както ви се харесва”, „Сидхарта”, „Саламбо”, „Тристан и Изолда”, „Хуон Бордоски”, „Орфей”, „Орестея”, „Проклятието на дома Ъшер”, „Дяволът на камбанарията”, „Котаракът в чизми” и други.

„*Quel caravanserail!*” – възкликва Марсел Дичи в монографията си за композитора - На едно място Шекспир, Буда, рицарски роман, гръцка трагедия, руско-венециански *entrechat*, американски дявол, принц на Перо, шансон дьо жест ...и средиземноморски мъченик, възсъздаден от италианец за еврейска танцьорка¹.

Някъде там - между „Страданията на Свети Себастиан”² и „Игри” е разположена „Кама” – танцова легенда или, както предпочита авторът, едноактен балет-пантомима в три сцени. Сценарият е на Уилям Ленард Кортни, литературен редактор на „Дейли телеграф” и Мод Алън – канадска танцьорка и хореограф. Композиторът нееднократно признава, че основанията за създаването на тази творба са финансови – материалните затруднения все повече и повече диктуват неговия избор при сключването на контракти за работа. Балетът е поръчан - договорът с Мод Алън за създаването на музика по „египетски сюжет” с първоначално заглавие „Изида” е от 30 септември 1910 година. Той предвижда централният образ да носи артистичния профил на Алън, премиерата да е в Лондон, в Charles Morton`s Palace Theatre, а правата за публикация да бъдат предоставени на Дебюси.

Още от самото начало, от момента на приемането на заявката, „Кама” става проблемен, бъдещ безпокойства проект. Непретенциозният план, според който едно момиче танцува до смърт, за да омилости-ви боговете (в случая – Амон Ра), не се отличава нито с новаторство, нито с оригиналност. Достатъчно е да си спомним финала на операта „Електра” на Рихард Щраус (1909) с близка по визия сцена или онзи често цитиран фрагмент от „Хроника на моя живот”, в който

1 Dietschy, Marcel - „*La passion de Claude Debussy*”, A la Baconnier, Neuchatel, p. 208

2 превод на заглавието – Леа Кoen в: „Господин Крош – антидилетант”. Пълно издание на критическото наследство на Дебюси. ДИ „Музика”, С. 1988, с. 271. Друг, равно-основателен вариант на превода – „Мъченичеството на свети Себастиан” – в: Белтрандо-Патие М. К. История на музиката, ч. 2, с. 215 С. „Музика” 1999.

Стравински споделя, че замисълът на „Пролетно тайнство“ възниква от явилата му се на сън картина на старинен обред с танцуваща девойка-избранница...

„Кама“ разказва за една храмова танцьорка, заставена от Върховния жрец да изпълни пред черната статуя на Бога свещен ритуал; за измоленото от нея спасение на обсадения град и за „студения сив изгрев, постепенно изсветляващ в розово“³, когато благославят мъртвото ѝ, принесено в жертва, тяло. Сценарият не притежава качествата, необходими за „голямата сцена“. Той е предназначен за музикхолна вечер или – както предполага Локспайзър – за отделен номер в рамките на една музикхолна вечер. Подходящ е за театър от рода на мортъновия и е толкова семпъл, че не е балетен. „Фабулата му би могла да се задържи в ръчичката на малко дете – пише Дебюси в писмо до Годе – при това изобщо не е интересна, каквато всъщност би трябвало да бъде...“⁴. Казано с други думи – словесният план на „Кама“ е под равнището на балета като жанр и определено смущава Дебюси.

Тревожни неизвестни има и в състава на екипа, с който той се ангажира. „За мен ще се закрепят репутацията на композитор, специализиращ се на танцьорки“⁵ – казва той с присъщото си чувство за хумор, имайки предвид току-що приетото предложение на Габриеле д'Анунцио за „Страданието на свети Себастиан“ с Ида Рубинщайн.

„Би трябвало да се замислим за инстинкта на Дебюси в избора на партньори“, пише по този повод Джери Дъбинс⁶. Без да натоварвам настоящото изложение с разсъждения по повод трудностите на работа с Ида Рубинщайн, ще призная, че забележката му е основателна. По времето, за което става дума, Мод Алън е артистка, чиято популярност – от Северна Америка до Азия, Южна Африка и Австралия – се дължи на танца на седемте воала от „Видението на Саломе“ – хореографска сцена по Оскар Уайлд, написана специално за нея от белгийския композитор Марсел Реми.

Байюла (Бюла) Мод Дюран е родена през 1873 година в Торонто. През 1879 семейството ѝ се премества в Сан Франциско. Оттогава

3 Авторова ремарка на Дебюси в клавира на „Khamma“ – Durand & Cie, P. 1912, p. 30.

4 писмо до Р. Годе от 6.02.1911 г. В: Дебюси. Избранные письма. Ленинград, Музыка, 1986 г. с. 173.

5 писмо до Е. Дебюси от 3.12.1910 г. Дебюси. Избранные письма. Ленинград, Музыка, 1986, с. 167.

6 Dubins J. – „Fanfare“, March, 2011.

започват първите ѝ занимания с музика. Голямата ѝ мечта е да стане концертираща пианистка и затова, с подкрепата на родителите, заминава за Европа. Установява се в Берлин и от 1895 година учи при Феручо Бузони. Впечатлява с таланта си Йозеф Йоахим и Артур Рубинщайн и строи сериозни планове за бъдещето. Издържа се с рисуване и дизайн на корсети, които шие сама. През същата година брат ѝ е обвинен в убийството на две млади момичета и след драматичен процес е осъден на смърт. Обесването му през 1898 преобръща живота ѝ. Бюла Дюран престава да свири. Приема псевдонима Мод Алън и влиза ярко и със самочувствие в изкуството на танца, без да има каквато и да било предварителна подготовка за това. Изборът ѝ е изход от крайното отчаяние, което преживява. Във времето на триумфите на Айседора Дънкан, Алън създава подобен като лексика пластичен език, който настойчиво обявява за свое персонално откритие. Нарича го „musically impressionistic mood settings” и се разграничава категорично от Айседора. Дебютът ѝ е във Виена през 1903 година с миниатюри по произведения на Менделсон, Шопен и Рубинщайн.

Малко по-рано, обаче, през 1900 година Алън издава *Illustriertes Konversations-Lexikon der Frau* по въпросите на секса. Скандалът е част от намеренията ѝ - начин да бъде забелязана. Когато през 1906 година поставя своя версия на Саломе, тя изобщо не се съмнява, че ще влезе в историята на изкуството. И се оказва права. Много скоро Мод Алън става една от най-обсъжданите представителки на striptease-шоу програмите от началото на века.

През 1908 година излиза автобиографичната ѝ книга „Моят живот и танцът” – специфичен микс от претенции, рефлексии и откровения. Любопитството към Мод се материализира в „ударна” поредица от представления – 250 само за един сезон в Англия. В Манчестър забраняват изпълненията ѝ, но пък „Видението на Саломе” Мод танцува пред Едуард VII, единствено за него...

Какво от пълната ѝ с перипетии съдба е известно на Дебюси, документите премълчават. Така или иначе, композиторът приема идеята ѝ за „египетски балет” и работи върху нея паралелно със съчиняването на „Страданията на свети Себастиан”.

Според Леон Вала, „Кама” е халтура, един вид - hack-work⁷. Но дори и с такава нагласа, Дебюси не е спокоен. Професионализмът му не му разрешава да бъде небрежен. Предизвиканата необходимост от предвижването на няколко проекта едновременно го изнервя, ос-

7 B: Orledge R. “Debussy’s Orchestral Collaborations.” *The Musical Times*, Vol. 116, No. 1583 (Jan., 1975), p. 30. (www.jstor.org/stable/958864)

тавя го с усещането, че не дава достатъчно от себе си за нито един от тях. Писмата му от този период показват, че е искрено въодушевен от възможността да направи нещо „разкошно красиво от съединяването на култовете към Адонис и Иисус“⁸, но „балетчето“... отнема време. „Никога не ме питайте докъде съм стигнал в работата си – четем в интервюто му за „Екселсиор“ - аз самият не знам нищо по този въпрос. Засега работя върху „Свети Себастиан“ по Габриеле д'Анунцио и тази творба ме ангажира напълно. ...Едно единствено нещо ме притеснява... трябва да приключа в определен срок; ужасявам се от това, тази мисъл ме парализира и не мога да мисля за друго“⁹. Любопитно е, че разговорът с Жорж Делакюи не засяга „Кама“, а до предаването на партитурата Дебюси има около пет, шест седмици, не повече.

Няма никакво съмнение – композиторот е погълнат изцяло от вълненията, свързани със създаването, поставянето и отхвърлянето на мистерията за свети Себастиан. „Кама“ е „текст-апропо“ - мисли, произнесени „между другото“. И все пак, когато Мод Алън, запознала се с клавира на балета, решава да изиска промени в окончателната, сценична версия, Дебюси не само отказва да ги изпълни, но и не пожелава да довърши музиката в партитура. Кое надделява – неразбирането от страна на възложителя, умората от претенциите на Ида Рубинщайн, към които се прибавят и тези на Алън, свръхизтощението, заплатено със здраве (първите признаци на раково заболяване са констатирани още през 1909) – не е сигурно, но изпълнението на договора по „Кама“ е прехвърлено на Шарл Кьоклен.

„Един магьосник в сянка“ - така нарича Кьоклен Екатерина Дочева, добавяйки, със съжаление, че за България такъв композитор не съществува¹⁰. „Магьосник“ е едно чудесно намерено определение, тъй като Кьоклен е много повече от композитор. Музикант, теоретик, педагог, писател, човек със сериозни познания в областта на философията, астрономията и архитектурата, киноман, пътешественик, фотограф, „поливалентна“¹¹ личност с енциклопедични нагласи и организация на ума, той е един от най-забележителните представители на европейската култура от края на XIX и началото на XX век. Наследството му включва 225 опуса в различни жанрове и техники

8 писмо до Р. Годе от 6.02.1911 г. В: Дебюси. Избранные письма. Ленинград, Музыка, 1986 г.

9 Дебюси Кл. „Мисълта на един велик музикант“. Интервю на Жорж Делакюи от 18.01.1911 г. В: „Господин Крош - антидилетант“, ДИ „Музыка“, С. 1988, с. 265.

10 в. „Култура“ от 16.09.2005 г.

11 Сансон Д. „Липсващата брънка“ ЛИК, 2003, бр.7, с.67.

- от старата полифония до електронната музика и джаза, няколко десетки критически статии и студии, монографии за Форе и Дебюси, трактати за хармонията и оркестрацията, няколко хиляди фотографии в публикувани сборници („Ports“, 1933 г.) и частни колекции и други. Винаги различен, изненадващ и смел, независим и компетентен, Кьоклен е учител във високия смисъл на думата на Франсис Пуленк, Макс Жакоб, Жермен Тайефер, Роже Дезормиер, Анри Соге, Фред Барлоу, Коул Портър, Фернандо Лопес-Граса и други.

Реално Дебюси не би могъл да получи по-професионално съдействие за „Кама“ от това на Кьоклен. Поверявайки му оркестрацията на материала (без написаната изцяло прелюдия), той спасява договора от провал. Шарл Кьоклен работи, съобразявайки се с предварителните намерения на автора. Така се твърди в преобладаващата част от източниците. Но се срещат и уверения, че Дебюси дава на Кьоклен пълна свобода на действие, заявявайки, че ще подпише всяко негово решение (дори да пре-съчини балета сам¹²). В крайна сметка оркестрацията става много хубава¹³ - толкова, че прави видими и най-трудно забележимите промени в стила на Дебюси от последните години. При такъв художествен резултат балетът би трябвало да има щастлива съдба.

Но „Кама“ не се поставя в Лондон, нито в Париж, нито...където и да било другаде. Взаимната неприязън между композитора и Мод Алан, породена от различните естетики, които двамата зачитават, прави невъзможно постигането на компромис. Дебюси не съкращава състава на оркестъра и не прави музиката танцувална, поне в характера, който очаква Алън. Не „разширява формата до 40 минути“ и не посвещава произведението на Мод (нещо, което тя смята за задължително, при положение, че е платила за него не по малко от 20 000 франка). Алън, от своя страна, не приема отсъствието на ясни формули на „египетското“, чувственото и ритуалното, адекватни на съществуващата мода. Уговаря финансово последствията от взаимните разочарования и изоставя проекта.

При тези обстоятелства няма нищо изненадващо във факта, че „Кама“ не прозвучава публично – нито като клавирна творба, нито

12 Artner A. Special to the Tribune; Chicago, July 29, 2012

13 Шарл Кьоклен е единственият от целия първоначален авторски колектив, който присъства на премиерата на балета през 1947 година. Той посещава няколко от общо 22-те представления и на 24 май 1948 година отправя покана към Франсоа Берте да посети спектакъла, за да чуе неговата оркестрация, „която действително е станала много хубава“. В: Orledge R. „Debussy and the Theatre“. Cambridge University Press; 1982, p. 139

като симфоничен цикъл, нито като балетен спектакъл. Египетската танцова легенда се оказва единственото произведение на Дебюси, което композиторът не чува на живо. Партитурата е дирижирана за първи път в Концертите на Колон през 1924 година. Балетната премиера закъснява до 1947: хореограф е Жан-Жак Ешевер, Кама - Женевијева Кергрис. Регистрацията на първия запис се осъществява едва през 1968 година.

Днес, век след създаването, „Кама“ продължава да бъде най-малко известното произведение на Дебюси. Музикознанието не е единодушно в оценките си за него. Авторите на монографии споменават легендата като първа от балетната триада, обясняват названието ѝ¹⁴, цитират кореспонденцията между Мод Алан и Дебюси, Дебюси и Дюран, Мод Алан и Дюран, но не анализират композицията. Или, ако го правят, то – „по релефите“: безупречна форма, правилни пропорции, балансирана конструкция с кулминация в златното сечение, бицентричен тонален план (си бемол минор/до мажор), симфонични принципи на работа с музикалния материал, чистота на фактурата, богатство на хармонията, вълшебно очарование на оркестрацията, etc...

Затрудненията идват, вероятно, от „неоригиналността“ на „Кама“, по-точно от факта на съ-творчество с Кьоклен, внасящ несигурност в обобщенията и поставящ под съмнение категоричността на всяко съждение. Понякога мненията на специалистите се разминават тотално. Метцгер обявява „Кама“ за най-значителното произведение на композитора, предвещаващо алеаторните форми на Кейдж и Франко Еванджелисти. Халбрайх, напротив, коментира: „независимо от очевидните достойнства на балета, който заслужава да бъде по-известен, бих се учудил, ако срещнех някого, който да споделя мнението на Метцгер“¹⁵. Част от изследователите намират използването на пианото в партитурата за новаторско, други считат, че пианото, челестата и засурдинените тромпети в прелюдията (оркестрирана от Дебюси) са отражение на ефектите от „Петрушка“ на Стравински. Има случаи - монографията на Кремльов, например - в които измежду всичките 742 страници не се наброяват и десет реда, посветени на „Кама“. В книгата на Яроцински „Дебюси – импресионизъм и символизъм“ няма и толкова.

14 „женски“ вариант на Satni Khamois, името на сина на Рамзес II (присъединен към сюжета на оригинална история, открита от египтолога Жан Франсоа Шамполион върху храмов камък в Тива).

15 Locksperiser E., Halbreih H. Claude Debussy. Paris, 1980, p.734

Самостоятелни раздели, посветени на „Кама“ има само в трудовете на Роберт Олридж и Людмила Кокорева, представящи съответно английската и руската школи в изучаването на френската bell époque.

Дебюси – справедливостта изисква да го подчертая специално – обича музиката на злополучната си творба. С някои от иновациите той дори се гордее. В писмо до Дюран казва: „...в този забавен балет аз направих открития в областта на хармоничната химия (...) и в звучността на тубите, миришещи на бунт, от която могат да те побият тръпки.¹⁶”

Хармонията действително е сред най-впечатляващите характеристики на балета. Музиката му е толкова свободна от предсказуеми ходове и връзки, че на моменти с основание се определя като „извън-тонална“ и „атонална“. „Кама“ кореспондира много повече с експресионизма, отколкото със символизма и импресионизма.

Всъщност, най-забележителното в нея е именно уникалното съществуване на емблематични за импресионизма, символизма, фовизма и експресионизма образи и теми¹⁷. Загатнати с релеф, ритъм, хармония или тембър, подсказани алюзивно или гениално предусетени, те превръщат „Кама“ в едно от най-достоверните и непредвзети изразения на отношението на Дебюси към естетическите тенденции от края на XIX и началото на XX век.

Дали все пак Кьоклен не е прав? Дали тази проблемна творба не е по-сериозна, по-строга и, следователно по-висока като постижение от „Игри“? Дали тя не е *opus superieur*?

Какъвто и да е отговорът, не бива да допускаме да изминат още сто години, за да го разберем.

16 Lockspeiser E., Halbreih H. *Claude Debussy*. Paris, 1980, p.733

17 В монографията „Клод Дебюси“, публикувана от московското издателство „Музика“ през 2010 година, Кокорева дава примери за „скрито цитиране“ на теми от „Морето“, „Облаци“, „Пелеас и Мелизанда“ и Етюд No.3 - Pour les Quartes. Тя смята, че „методът на алюзиите посредством скрито цитиране“, върху който се основава Дебюси в „Кама“, е продължен от Албан Берг, тъй като атоналната арабеска от молитвата на Жреца е асоциативно цитирана в епилога на операта „Воцек“. Подобни тези има в: С. Щукова „Три балета Дебюси“, МГК, Москва, 2000 и в „Debussy and the Theatre“ на Робърт Олридж, където са приведени паралели с „Петрушка“ на Стравински.

ВЪВЕЖДАНЕ НА ИНФОРМАЦИОННИ И КОМУНИКАТИВНИ ТЕХНОЛОГИИ В ОБРАЗОВАНИЕТО

ОСНОВАНИЕ ЗА РАЗМИСЪЛ ВЪРХУ ПРАКТИЧЕСКАТА ПОДГОТОВКА НА СТУДЕНТИТЕ ОТ СПЕЦИАЛНОСТ “ПЕДАГОГИКА НА ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА”

гл. ас. Милена Начева

Ключови понятия:

ИКТ – Информационни и комуникационни технологии

ИТ – Информационни технологии

Мултимедия

ММВ – Методика на музикалното възпитание

ПОМ – Педагогика на обучението по музика

В началото на 21-ви век обществени, икономически и културни промени провокират съвършено различни изисквания към професионалната дейност на съвременния учител. Умението му да се ориентира в многообразието от информационни ресурси е следствие от утвърждащата се глобална информационна култура, която реформира света, прави го по-отворен и по-мобилен.

Навлизането на нови технологии в сферата на образованието оказва влияние върху традиционните методи на обучение. В педагогическата литература, в образователните и в научните институции се коментират понятия като интернет, мултимедия, дистанционно обучение, иновации и интерактивност, които осмислят по нов начин съдържанието на въпроси като “кого да учим”, “как да го учим”, “какво да го учим”, “къде да учим”, “как да се учим”, които са постоянен предмет на анализ в образователното пространство.

Приетата от МОМН през 2005г. Национална стратегия за въвеждане на информационните и комуникационни технологии (ИКТ) в българските училища постави “основата на мащабно и адекватно използване на технологиите в учебния процес...”⁽¹⁾ Следствие от нея е утвърдената през 2007 г. Национална програма “ИКТ в училище”, благодарение на която се цели осигуряване на достъп за българските училища до Паневропейската образователна и изследователска мрежа GEANT и до българското и международното интернет пространство.⁽¹⁾ Спечеленият от МОМН проект “ИКТ в образованието”, чийто резултат е програмата, позволява да се осигури финансов ресурс, който да поддържа системата и да осигурява на училищата необхо-

димата материално-техническа база. Процесът на кардинална промяна в образователното пространство поражда множество въпроси за методите на преподаване, за стандартите в усвояването на специфични знания и умения. Развива се съвършено нов учебен процес с различна целева ориентация и променени ролеви функции на “участниците” в условията на непрестанно обновявани и усъвършенствани средства за обучение. Особено “потърпевши” спрямо мобилността на учебната среда са учителите по музика. Специфичността на преподаване е тясно свързана с новите технологии, които драстично изменят и обогатяват изразните средства в музикалното изкуство. Тук процесите се развиват с такава бързина, че науката “Музикална педагогика” все още не успява да проследи и да реагира на промените, за да:

- констатира;
- изследва;
- систематизира;
- разработва методология за тяхното практическо приложение.

Висшето училище е институция, в която обучението на бъдещите педагогически кадри е задължително обвързано с динамичните процеси, протичащи в средното образование. Това ще позволи безпроблемно и адекватно вписване в новата учебна среда. Категоричното изискване да се прилагат ИТ поражда редица проблеми, свързани със съдържанието и с динамиката на обучение.

Учителят по музика, от почти единствен източник на знания, сега приема ролята на “навигатор за ефективна работа със знания”(2). Под влияние на идентични промени в европейското педагогическо общество и у нас се възприе специфичен термин, който произлиза от “facilitator” – обучител, призван да съдейства, да помага, т.е. да бъде **посредник** в процеса на учене. (2)

В *часа по музика* се извършват основни музикални дейности, които не могат да се усвоят без наличие на музикален слух и елементарни музикални умения и навици. Разнообразието от методически похвати прави урока по музика изключително действен, с многопосочно влияние върху емоциите и интелектуалните качества на учениците. Основните принципи на мултимедийните технологии, както и възможностите, които предлагат, отговарят на утвърдения в практиката музикално-възпитателен модел. Те позволяват не само обогатяване на традиционните средства, а и търсене на интерактивни, творчески методи и методически похвати за преподаване, развиващи критическо мислене и креативно поведение на двете страни в образователния процес – “учител-ученик”. Това предполага нов подход в учеб-

но-методическата организация на урока по музика. Ето защо вниманието на музикалните педагози трябва да се съсредоточи върху изследване на педагогическите, психологическите, образователните и възпитателните промени, които да съпътстват практическото приложение на новите технологии.

Интерес предизвикват констатациите, направени от Ник Бриз, преподавател в Бристолския университет в Англия, от проведено мащабно изследване в 27 европейски страни на тема "Музика и информационни технологии в европейското образование"/2009г./.(3) Определени са четири сфери на проучване:

1. Национална политика по отношение на ИКТ в музикалното образование. Специфични училищни проекти.
2. Музика и ИКТ (оборудване – хардуер и софтуер, позитиви и негативи, концепции).
3. ИКТ и обучението на учители по музика.
4. Изследвания, статии и информация за приложението на ИКТ в обучението по музика.

Основна цел на проучването е да се разработят конкретни ключови показатели, които да улеснят знанията и практическото приложение на технологиите в урока по музика, както и единна система за обучение на учители по музика, представители на различни образователни програми в Европейската общност.(3)

Направените констатации са изключително актуални и за българското музикално възпитание в средното училище, като:

1. Назрял е моментът за създаване на стратегия и програма за приложението на ИКТ в часовете по музика, която да прононсира подходящи за дисциплината мултимедийни продукти.

2. В образователното пространство е изяснено мястото и значението на ИТ в стандартите и учебните програми по музика за:

- а) ефективност на учебния процес;
- б) повишаване на мотивацията за самостоятелна работа и учене;
- в) улеснен достъп до минал опит;
- г) разширяване на музикалната култура;
- д) навременна информация за съвременното развитие на музиката и т.н.

3. Приложението на мултимедийни технологии не е единствената алтернатива за осъвременяване и повишаване на качеството на преподаване, ефективността трябва да се намери в точния баланс между традиционните и новите, интерактивни и творчески похвати.

4. Необходимо е да се задълбочи интеграцията между европейските образователни системи по въпроси, относно практическото усвояване и приложение на ИКТ.

5. За всички изследвани страни се констатира, че техническото оборудване на кабинетите по музика е непълно.

6. Учителите не умеят да работят с мултимедия.

7. Създаването на стратегия и програма за въвеждане на ИКТ в училище трябва да е предхождано от мащабни изследвания за произтичащите от тях психолого-педагогическите и социални промени.(3)

Как, по какъв начин въвеждането на ИКТ в урока по музика в средното училище променя подготовката на студентите от специалност ПОМ?

Досега те усвояваха основни професионални умения чрез лекции, семинарни упражнения, практически упражнения и педагогическа практика в клас. Последните две нива дават възможност както за индивидуална, така и за групово работа със студентите, които овладяват специфични за часа по музика подходи, свързани с утвърдената и изпитана в практиката методика на музикалното възпитание.

За да се коментират новите изисквания към практическата подготовка на бъдещите учители по музика е необходимо да се отговори на въпроса какво е мястото на мултимедийните технологии в урока по музика, променят ли драстично методиката на преподаване или са само средство, което обогатява и разнообразява традиционните методи и похвати, утвърдени в музикалната практика. На този етап не е възможно да се направи окончателна констатация за позитивите и негативите при използване на ИКТ в средното образование и в частност в урока по музика, тъй като все още се извършва техническото оборудване на училищата и тепърва предстои да се изгради образователен софтуер, който ще обезпечи нормалното функциониране на учебния процес. Въпреки това, в учебната практика, сред учителите по музика се забелязват упорити и целенасочени опити да се изучават и да се използват възможностите на мултимедийната технология. Благодарение на техните усилия урокът по музика бавно, но сигурно отстъпва от традиционната си форма, още повече се "разчупва" и взаимно се допълва и се обогатява общуването между учители и ученици. В присъщите за часа по музика методи, като беседа и диалог, също се забелязват промени, които произтичат от активното приложение на разни видове информация, получена чрез свободния достъп до Интернет пространството. "Магията"

на информацията въздейства многопосочно и позволява да се търсят интерактивни подходи и от учителя, и от ученика. За решаване на един и същ проблем чрез съвременния компютър могат да се използват различни източници при търсене на текст, графики, чертежи, звук, музикален съпровод, анимация и други визуални ефекти. По този начин ИКТ мотивира учениците към активно участие в учебния процес, разширява многопосочно обема на знанията им и изгражда навики за самостоятелна работа и работа в екип

По нов начин се вмества личността на учителя в учебното пространство. Той трябва да притежава такава информационна компетентност, която би му позволила да се превърне в медиатор, умел посредник, който деликатно да напътства, ориентира и подкрепя самостоятелния "поход" на учениците в сложния и богат свят на информационните технологии. Пред него се откриват съвършено нови възможности за организация на учебния процес, което променя предварителната подготовка на урока по музика и позволява творчески подход в използването на традиционни и интерактивни методи на обучение.

Новите технологии пораждат важни проблеми, които изискват задълбочен анализ. Ето някои от тях:

1. Няма разработена методика за използване на ИКТ в урока по музика;
2. Отсъстват изследвания, които да проследяват иновационното взаимодействие между музикално-педагогическите и информационните технологии;
3. Бавно стартира изготвянето и издаването на мултимедийни програмни продукти, предназначени и съобразени със спецификата на урока по музика. Все пак началото е поставено с тиражирането на електронни учебници;
4. Всяка реформа се нуждае от подходяща материално-техническа база. Реализацията ѝ не може да се осъществи, ако няма ясни и точни директиви за съвременното оборудване на кабинета по музика с техника и програмни продукти.

Използването на информационни технологии в средното образование налага промени върху квалификационната характеристика на бъдещия учител. Във висшето училище практическата подготовка на студентите трябва да отговаря на изискванията на учебно-възпитателната работа в училище. Необходима е разгърната изследовател-

ска програма, която да определи подходящ модел за изграждане на педагогически и информационни компетенции и да покаже пътя за усъвършенстване на учебния процес. Професионалната подготовка на бъдещите музикални педагози изисква от студентите:

- свободно да работят с компютър и компютърни програми;
- да се ориентират в Интернет-пространството;
- да умеят да работят с мултимедийни продукти;
- да се научат да систематизират и правилно да използват информацията за целите на урока по музика;
- творчески да интерпретират и преобразуват информацията;
- да използват ИКТ за диагностиране, прогнозиране и планиране на учебното – възпитателния процес.

Въвеждането на ИКТ в българското образование е следствие от приетия от Европейския съюз през 2002г. в Барселона **eLearning Action Plan**. Основни негови приоритети са:

- подобряване на качеството и ефективността на образователните системи в Евросъюза;
- осигуряване на достъп до образованието за всеки;
- отваряне на европейското обучение към света.

Основна цел на приетата от МОМН Национална стратегия за въвеждане на ИКТ в българските училища е да се създаде такава образователна среда, в която владението на информационни технологии да се превърне в „съществен елемент от функционалната грамотност на всеки човек, необходимо условие за неговата лична и професионална реализация и израстване“ (1).

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Национална стратегия за въвеждане на ИКТ в българските училища - www.mon.bg
2. Национална програма „ИКТ в училище“ – www.mon.bg
3. Nik Briz – Report Final international Meeting in Olbia - <http://www.eas-music.net/index.php?id=5&content=1703>

ИЗ ИСТОРИЯТА НА ИТАЛИАНСКОТО ОРГАННО-КЛАВИРНО ИЗКУСТВО

гл. ас. Валентина Гюлева

Едно от най-забележителните явления в музикалното творчество и изпълнителство на Западна Европа в епохата на високия Ренесанс и ранния Барок е разцветът на италианското органно-клавирно изкуство. Бурното развитие на италианската органно-клавирна школа през XVI и XVII век е подготвено от многовековната история на европейската органно-клавирна традиция, явяваща се, макар и само символично, далечен наследник на едно от най-старите музикални изкуства – изкуството, предназначено за хидравличен орган в древните Елада и Рим.* Разбира се, истинската история на зараждането и развитието на органното изкуство на Западна Европа се дължат на появата на новия клавишен инструмент – пневматичния орган, конструиран през II век от н.е. Приобщаването му през VII век към култовата практика в католическия храм изиграва особено важна роля за неговото разпространение и налагане като един от водещите инструменти в музикалната история на Европа от епохата на Средновековието до средата на XVIII столетие.

Музиката, създавана за и изпълнявана на орган през Средновековието, най-често импровизирана, предимно във функцията си на съпровод към религиозната служба и към някои форми на музициране в светския бит, остава незаписана, въпреки появата на новата музикална писменост в началото на XI век.** Поради това и не може да се посочи кога точно е създадена и изсвирена първата солова пиеса за орган.

В XIV век, в *предренесансовата епоха на Арс нова* (Ars nova),*** характеризираща се с все по-голямо внимание към светските вокално-инструментални жанрове, с все по-бурно развитие на инструменталната музика, се наблюдават няколко много важни явления, пряко свързани с историята на органно-клавирното изкуство.

В това време конструкцията и звученето на органа значително се подобряват и към края на XIV век той вече притежава 2-3 клавиатури, които се приближават почти до съвременния им вид. Класическото устройство на италианските органи също се формира в епохата на Ренесанса, когато изпълнението на орган (и в църковния ритуал, и в светския бит) е вече достатъчно широко разпространено в страната. Големите инструменти, конструирани в църквите, имат единна схема,

независимо от някои отличителни черти, характерни за различните райони на страната. Съгласно италианската традиция те разполагат с един, (и едва към началото на XVIII век – с два мануала), но имат значително количество регистри и педална клавиатура, често ограничена в диапазона на една октава. Диапазонът на тези инструменти обикновено обхваща от фа на голяма октава до фа или ла на трета. Големите майстори-органостроители създават великолепни по звуковите си характеристики инструменти, като органа в базиликата San Petronio в Болоня, построен от Лоренцо да Прато през 1471г. (В реставриран вид съществува и до днес). Те имат имат топъл, красив тембър, благородно, меко звучене, което прекрасно изпълва пространствата на храмовите здания с тяхната звучна акустика. В областта на органостроенето работят гениални конструктори като представителите на фамилията Антениати в Брешиа, В. Коломби във Венеция, Л. Блази в Рим и много други.

От епохата на Арс нова са съхранени достатъчно писмени и художествени свидетелства за съществуването и употребата в светската музикална практика на богат инструментариум по-малки по размер инструменти от семейството на органа – *organo positivo*, (който може да бъде пренасян, без да се разглобява) и *organo portativo*, (който изпълнителят държи в ръцете си). Изобилието от преносими органи, срещащи се в знатните домове е индикатор за широкото разпространение и за значимата роля на органната музика в италианския светски бит и през следващите XV и XVI столетие.

От XIV век датират и първите писмени източници, свидетелстващи за появата на клавишно-струнните инструменти. В най-ранните текстове не се уточнява дали новите инструменти, които са подобни на органа, но звучат със струни, са инструменти от семейството на чембалото или на клавикорда. Първият документ, в който определено се говори за клавичембало е писмо на италиански благородник от Падуа, написано в самия край на века – в 1397г. ****

С развитието на светското музикално изкуство в епохата на Ренесанса (под въздействието на общата промяна на политическото, икономическото и културното състояние на страните в Западна Европа, включително и на Италия,) ролята на клавишно-струнните инструменти във всекидневната музикална практика става все по-значителна. Това стимулира развитието на производството и усъвършенстването на италианското чембало и през XVI и XVII век в Италия работят редица големи майстори на чембали. Някои от инструментите, изработени през XVI век, са съхранени и до днес в музеите на

Западна Европа: от 1516 г. – на Винсенти, от 1570г. – на Пизауренсис, от 1574 г. – на Баффо и др. Италианските чембали от XVI-XVII в. са преобладаващо едномануални инструменти, като тоновият им обем обикновено не надвишава четири октави, но имат изключителна художествена стойност – **притежават много високо качество на механиката и звука.**

В епохата на преход от Ренесанса към Барока в Италия е изобретен особен вид чембали – наречени хроматични или енхармонични, които разполагат с 19 клавиша за октавата – т.е. за всеки бемол и диез има отделен клавиш плюс клавиши за Ми# и Си#. Изработени са също така инструменти, наречени архичембало – двумануално с 36 клавиша в октавата – във Ферара; и едномануално с 31 клавиша – в Неапол. Останали като експерименти, този тип инструменти свидетелствуват за търсенето на път към новия хроматичен или темпериран строй.

Много дълго време музиката създавана за чембало няма да се отличава по своя стил от тази за орган. Самостоятелният стил на органа и чембалото ще кристализира постепенно в продължение на дълъг времеви период. В Италия композиторите, които са и изпълнители, творят музика и за двата инструмента и до края на XVII век ще се създават произведения в различни жанрове, които могат да се изпълняват и на орган, и на чембало и поради това говорим за органно-клавирна музика и органно-клавирни школи.

В епохата на Арс нова се поставя и началото на формирането на националните органни школи на основата на творческата дейност на най-видните органисти от това време. И тъй като най-старшият от тях е флорентинецът **Франческо Ландино** (1325-1397), бихме могли да приемем, че най-старата органна школа е именно италианската. Композитор и вдъхновен импровизатор, поет получил лавров венец от ръцете на Ф.Петрарка, той е наричан от своите съвременници „Божественият Франческо“. Фр. Ландино изпълнява духовна музика на големия орган в църквата Сан-Лоренцо във Флоренция, а в двора на херцога музицира на портатив светски пиеси и акомпанира на певци. За съжаление нито една от творбите на най-известния композитор-органист на XIV век не е запазена в писмен вид.

Не са съхранени и произведенията на знаменития през следващия XV век **Антонио Скуарчиалуппи** (ум. ок. 1471), при все че той е събрал в сборник съчинения на други композитори, и въпреки че още в началото на XIV започват да се компилират първите сборници, включващи органни произведения от различни композитори.*****

Сред най-ранните писмени паметници, съдържащи произведения за солово изпълнение на орган, е и първият италиански нотен сборник – *Кодексът от Фаенца*, съставен в началото на XV век (1420г.) Като се изключат няколко литургични творби, това е една антология с интаволатури на светски полифонични, италиански и френски, произведения. Нотният текст показва сравнително развито **клавирно писмо**, разкрива една определена **тенденция към разграничаване на функциите на двете ръце**: мелодически фиоритури, орнаменти инспирирани от вокалната практика – в партията на дясната ръка; държан глас, (който на моменти се обогатява с втори и трети) – в партията на лявата. Появата му е свидетелство и за това, че вече е започнало и формирането на италианската клавирна табулатура,^{*****} която към началото на XVII век придобива вид, много близък до съвременната клавирна партитура.

За разцвета и разпространението на органно-клавирното изкуство по това време спомага и **появата на нотопечатането**. **Първата италианска публикация на музика за клавишни е осъществена през 1517 година в Рим** – “*Frottole intabulate da suonar organi*”, 1517 от А. де Антико. Особено богат през XVI век е венецианският нотен пазар. През 1523 г. М. А. Кавацони (1490-1560) публикува във Венеция сборник с ричеркари, мотети и канцони (*Recerchari, motetti, canzoni [...] libro primo*). Можем да приемем, че именно първите печатни публикации означават началото на век и половина разцвет на органно-клавирната музика в Италия през XVI и XVII столетие.

Още две явления ще стимулират развитието на музикалния живот и в частност това на органно-клавирното изкуство на Италия в тази епоха – това са **консерваториите** и **академиите**. Консерваториите възникват на базата на създаваните още от XV столетие приюти към църкви и манастири, в които възпитаниците получават музикално образование и така се осигуряват квалифицирани изпълнители – най-вече певци за църковната служба. Но с развитието на музикалното изкуство през XVII век в тях вече се преподава и свирене на инструмент – в това число и на орган и клавесин.

Академиите, които започват да се появяват още от XV и XVI век, са напълно светско явление и представляват независими от властите съдружества, в които членуват изтъкнати представители на изкуствата и науките, просветени любители от висшите аристократични и клерикални кръгове. Те са основани на доброволен и меценатски принцип – средствата за тяхната дейност се осигуряват от богатите им членове. През XVII век в Италия функционират десетки подобни

обединения, които се превръщат в активни средища за развитие и разпространение на изкуството – литература, живопис, музика. Сред най-известните са болонската, флорентинската, римската, ферарската и др.*****

През XVI и XVII век Италия е една съвкупност от по-големи или по-малки независими княжества, свободни градове-държави. Част от нея (Миланското херцогство, Неаполитанското кралство и Сардиния) е под владичество на испанската корона. Това създава предпоставки за появата на множество културни центрове със свой специфичен облик. Така в Италия се формират редица **относително самостоятелни музикални школи, носещи имената на градовете, в които се развиват** – Римска, Наполитанска, Ферарска, Венецианска, Флорентинска и т.н. Сред тях се открояват като най-ярки Венецианската и Неаполитанската. Под покровителството на владетели, поклонници на изкуствата, музиката, включително и органно-клавирната, се развива и в малките градове-херцогства, като Мантуа, Ферара и др.

Севернатата Венецианска школа се приема успоредно с испанската за една от двете най-ранни органно-клавирни школи. Тя е свързана с един от най-древните (построен във втората половина на XI век), най-богатите и великолепно църковни храмове на Европа – катедралата San Marco във Венеция. В нея, както и в някои други големи базилики в Италия, са построени два органа – факт, който пряко се отразява върху творческите дирения и открития на венецианските композитори от тази епоха.

За родоначалник на северната органно-клавирна школа се счита **Андреа Габриели** (1510-1585). Дълго време работи като втори органист в катедралата Сан Марко във Венеция. В определени случаи, предвидени от църковния ритуал, тази длъжност предполага и изпълнение на клавичембало. А това означава, че А. Габриели, в съответствие с традицията, еднакво добре владее и органа, и клавесина. Той е един от **първите музиканти, в чието творчество светската музика е изравнена по значение с литургичната и за първи път инструменталните жанрове са равнопоставени с вокалните**. Творчеството му за клавишни инструменти обхваща две сбирки с Ричеркари, две – с Канцони алла франчезе, една – с Интонации (виртуозен и импровизиран жанр, подобен на прелюдията, който трябва да въведе в тоналност и характер).

Ричеркарите са единият от жанровете, в които А. Габриели достига най-големи висоти. По броя на темите те могат да бъдат разделени

на два типа – монотематически и политематически (написани върху няколко последователно експонирани теми). Много епизоди в ричеркарите и канцоните на Андреа Габриели показват изобретателността на композитора в областта на виртуозното клавирно писмо. Някои от ричеркарите могат да се приемат като *инструктивни пиеси, предназначени за едновременно овладяване на композиционни и изпълнителски умения*.

Особено място в творчеството на А. Габриели заемат клавирните токати. Част от тях са публикувани след неговата смърт от племеника му Дж. Габриели, две се съдържат в първата част на трактата на Дж. Дирута – Трансилванец. Заедно с токатите на Спериндио Бертолдо и Анибале Падовано, те са първите произведения в този клавирен жанр. Конструкцията на ранната венецианска токата се изгражда от редуването на няколко кратки секции, в които каскади от брилянтни пасажии, предавани от едната на другата ръка, са противопоставени на лежащи акорди. В някои токати се появява полифоничен раздел, обграден от два свободни дяла с импровизационен, жив и подвижен характер. За разлика от ричеркара и канцоната, които произлизат от вокалните полифонични жанрове на Ренесанса, *токатата е инструментален жанр, чийто произход се свързва с инструменталната импровизация*.

Органният стил на А. Габриели се отличава с *търсене на колористични ефекти, съпоставяне на тембри, на звукови маси, създаване на пространствени и ехо-ефекти*. В неговите Концерти еклезиастични (произведения с църковен характер) се набелязват някои от особеностите на бъдещия концертен стил. Подобни са търсенията и в светската му органно-клавирна музика, особено в токатите, чийто виртуозитет, според някои автори, предполага изпълнението им по-скоро на клавесин, отколкото на орган. В тях Габриели *търси същите ефекти, съпоставяйки звучността на крайните части на клавиатурата, създавайки представа за диалог между партияте на двете ръце*.

Значението на А. Габриели в развитието на органно-клавирното изкуство се определя и от това, че около него се формира широк кръг от ученици и последователи (не само италианци). Един от най-известните му ученици е немецът Ханс Лео Хаслер, който пренася традициите на венецианската школа в южна Германия.

Най-талантливият ученик и продължител на делото му в Италия е *Джовани Габриели* (1554-1612). Сред клавирна музика намираме токати, канцони, ричеркари. Ричеркарите, фугите и канцоните

ни представят композитора като **изкусен полифонист**. В тях авторът майсторски използва имитационна техника, принципите на теситурно съпоставяне на двойките гласове. Някои от канцоните се отличават със строг ритъм, а орнаментиката отбелязва само заключенията на разделите на формата. Срещат се канцони, написани във формата на рондо – често използвана форма във вокалните канцони на венецианските композитори.

От неговото творчество трябва да бъде отбелязана и **книгата с 12 Интонации** – малки по обем произведения с литургично предназначение, формирани от кратки акордови секции, редувани с виртуозни фигурации, преминаващи от едната в другата ръка. Смяната на различни по фактура секции напомня за конструкцията на токатата. Те са написани **във всички дванадесет църковни лада**, което може да се асоциира, макар и косвено, с идеята на Бах за прелудии и фуги във всички 24 мажорни и минорни тоналности.

През втората половина на XVI век между най-акламираните виртуози на органа и клавишебалото в Италия е **Клаудио Меруло** (1533-1604). Неговите съвременници го определят като “*esecutore soavissimo*” – най-нежен изпълнител. Творчеството на венецианеца Меруло в значителна степен е инспирирано от грандиозните възможности на двата органа в базиликата Сан Марко. Той е един от първите композитори, които пишат **Канцоне да сонар – песни за свирене**. Те произхождат от френската вокална форма Chanson. От **съкратеното произнасяне** на италианското название ще роди терминът **Соната**. Част от неговите канцони са предназначени за инструментален ансамбъл, а по-голямата – за орган. Кл. Меруло е един от изключително малкото свои съвременници, които посочват в заглавията на своите сборници конкретния инструмент, за който са създадени произведенията му – за орган.

Клавирната канцона е организирана от редуването на полифонични и акордови секции и съответната смяна на двувременен с тривременен размер. Тази структура е сходна със структурата на ренесансовата токато, която в края на XVI век в творчеството на Меруло придобива и някои черти, предвещаващи бароковия стил. В токатите на Меруло се наблюдават виртуозни епизоди със свободни орнаментирани фигурации; секции с акордово-хармоничен характер и секции с по-строг контрапунктичен строеж. Понякога е трудно да се долови ясна структура – главното е, че много последователно се провежда идеята за редуване на различни типове фактура. Някои от токатите имат трисекционна структура с полифоничен дял в средата

(наследена от А. Падовано). В токатите, съставени от пет секции, полифоничният раздел предхожда блестящ виртуозен финал.

През 1551г. издателят Анжело Гардано публикува във Венеция **първия сборник с произведения предназначени специално за чембало** – (*"Intavolatura Nova di balli per strumenti da penna"*). (Струменти „да пенна“ са клавичембалите). Появата на този сборник показва, че още по времето на късния Ренесанс **започва и процесът на постепенно отделяне на изкуството на клавесина, на клавирната музика от органната.**

Музиката за танци (балло означава танц) е много разпространена в светския бит и с течение на времето все по-често започва да се изпълнява на чембало вместо от инструментални състави. **Танците, композирани за чембало постепенно се превръщат от приложни в художествени произведения.** Те имат важна роля във формирането на музикалния език на клавишните инструменти. Произхождащи в повечето случаи от прости народни мелодии със семпла структура, с ясна ритмична организация, танците са често използван източник на теми за вариации. На основата на комбинирането им по два, по-късно по три и по четири се заражда сюитата. Още през XV век се появява последование от бавен танц в двувременен размер (**Баса данца**) и жив, с подскоци – в тривременен размер (**Салтарело**). През XVI век се съчетават **Павана и Галиарда**. Най-голямата сбирка с танци за чембало от края на XVI век е тази на **Джовани Пики** (1571-1572 - 1643), органист – по-известен с прозвището „професор по танци“. Освен традиционните Павана, Галиарда, Салтарело в сбирката са включени и нови форми – „балло алла полака“ (полски танц) и „балло онгаро“ (унгарски танц), разкриващи за пореден път процеса на взаимно обогатяване на различните музикални култури.

През XVI век значителни части от територията на Италия се намират в границите на Испанската империя. Под испанско владичество е и Неапол, където творят и множество представители на немската, английската, фламандската и испанската школа и където се създава една атмосфера на многообразни културни взаимодействия. Това стимулира създаването на един изключително оригинален музикален език, характерен за представителите на Неаполитанската школа.

Испанските музиканти като Кристобал де Моралес, Франсиско де Салинас и др. се вграждат много масирано в Неаполитанската школа, пренасяйки традициите на испанската полифонична музика в италианското творчество, обогатявайки испанската музика с достиженията на италианските майстори. **Франсиско де Салинас** (1513-1590) се при-

ема за **основоположник на неаполитанската традиция** в органно-клавирното изкуство. В своя трактат „De musica“, написан след завръщането му в Испания, Салинас изразява търсенията на музикантите в областта на настройката на инструмента и предлага един строй, при който октавата да се дели на 19 части.

Роко Роджо (1530-1615) е автор на една от първите публикации на музика за клавишни инструменти в Неапол (Libro di Ricercate a quattro voci con alcune Fantasie sopra varii canti fermi. Napoli, 1575). Сборникът съдържа пиеси върху кантус фирмус и ричеркари, които отварят една нова страница в италианската музика. В тях рефлектира виртуозитетът на испанското органно-клавирно изкуство. В съчиненията на Роджо се откриват типично клавирни фигурации, които поставят пред изпълнителя сложни технически задачи. Апликатурните му указания следват принципите на Т. де Санкта Мария. Забелязва се тенденция към познатото ни от клавирната музика на Бах **рационално разделение на полифоничните гласове – сопран и алт, поверени на дясната ръка, а тенор и бас – на лявата**.

Един от първите италиански композитори, който публикува съчинения, написани конкретно за чембало и посочва в титула на сборниците си инструмента, за който са създадени произведенията е **Антонио Валенте** (1520?-1580). (Valente A. Intavolatura de Cimbalo, Ricercate, Fantasie et Canzoni francese desminuite con alcuni Tenor, Balli et varie sorte de contraponti, libro primo. Napoli, 1576). Това е една от ранните публикации на танци, все още по-рядко срещащи се у северо-италианските композитори. Вариациите от този сборник са забележителни с това, че демонстрират изключително виртуозно клавирно писмо.

В Неапол твори и фламандецът **Жан (Джовани) де Мак** (1548/1550 – 1614). Неговите произведения – ричеркари, канцони, токати, капричи, вариации и танци са съхранени само в ръкописи. Капричиите са едни от най-ярките му инструментални съчинения. Единствената токата, написана от де Мак, наречена Toccata a Modo di Trombette (токата във фанфарен стил) е интересна с това, че за **първ път в историята на жанра се търси не само фактурен, но и ярък емоционален контраст между разделите на формата**.

На границата между XVI и XVII век творят още двама представители на неаполитанската школа **Асканио Майоне** (ок. 1565-1627) и ученикът на Джовани де Мак – **Джовани Мария Трабачи** (1575 – 1647). В тяхното творчество се откриват редица черти, подсказващи някои от бъдещите особености на ранния италиански органно-клавирен барок.

А. Майоне публикува през 1603 и 1609 г. две книги със съчинения за клавир (*"Diversi capricci per sonare"*), включващи ричеркари, канцони, вариации. Като се изключат ричеркарите поради тяхната полифонична специфика, произведенията на Майоне са наситени с блестящи виртуозни формули, някои от които биха представлявали трудност и за съвременния изпълнител.

Дж. М. Трабачи е един от малкото италиански клавиристи, оставили коментари към произведенията си, които могат да дадат и на съвременния изпълнител полезна информация. Токатите от двата клавирни сборника на Трабачи демонстрират както композиционното му майсторство, така и импулсивността на южния му темперамент, отразяват характерните черти на композиторския му стил – натрупване на високо емоционално напрежение, постоянни резки изменения на състоянията, отразени с ярки фактурни смени, изобилно използване на дисонантни съзвучия, и др.

Забележителни са две от произведенията в първата книга под названията *Durezza et Ligature* и *Consonanze Stravaganti* – представляващи смели експерименти в областта на хармонията от това време, с което се подготвят някои от особеностите на музикалния език на Барока.

В самия край на XVI столетие францисканският монах **Джироламо Дирута** (ок.1550 - след 1610), представител на Венецианската школа и ученик на Кл.Меруло, създава своя трактат, написан в старинната форма на диалог, и наричан кратко „**Трансилванецът**“ (*"Il Transilvano"* - *Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istrumenti da penna...*) Първата му част е издадена през 1593г. а втората - 1609г.

Част от публикуваните в този, показателен за епохата труд, тридесет токати богато документират творчеството на композиторите от венецианската органно-клавирна школа – четири на самия Дирута, две от А.Габриели, по една от Дж.Габриели и Кл.Меруло. Но авторът практически очертава и една богата панорама на органно-клавирната музика в цяла Италия, включвайки и произведения на Паоло Куалиати от Рим, Луцаско Луцаски от Ферара, Анибале Падовано и Спериндио Бертоaldo от Падуа, Джан Паоло Чима от Милано и др. Интересна е личността на един композиторите – Констанцо Антенати – най-известният представител на фамилията органостроители, който построява повече от 20 органа в Мантуа, Бергамо, Комо, Парма, Милано, Венеция, някои от които звучат и до наши дни.

В „Трансилванецът“ авторът се спира на основни проблеми на изпълнението на музиката за клавишни инструменти като практичес-

ки обобщава достиженията на италианската школа от целия XVI век. Дирута за пръв път ясно говори **за разликата между свиренето на орган и чембало**, най-вече при звукоизвличането – на органа клавишите се натискат, а при чембалото трябва да се ударят. **Подчертава се различният репертоар**, като се посочва, че танците са по-подходящи за изпълнение на чембало и че **сферите на светското изкуство на чембалото и на органното изкуство като изразител на духовното не би трябвало да се смесват**. В това той следва и постулатите на Тридентския църковен събор, състоял се в средата на века, когато се решава, че на църковните органи е неуместно да се изпълнява танцова музика.

Спира се на проблема за апликатурата, при което защитава същите възгледи, които вече са изказани от Т. де Санкта Мария във връзка с апликатурата на гамите, с употребата на палеца и т.н.. Посочва голямото значение на звукоизвличането и на жестикулацията на цялата ръка за постигане на характера на музиката. Всъщност той използва музикалните произведения, които са публикувани в труда му, за да онагледя възгледите си в областта на пръстовката, техниката на интаволатурата и орнаментацията. Трябва да отбележим, че единственият знак за обозначаване на орнаментика, който се среща в италианските текстове от това време е „t”, който в съвременното разбиране се тълкува като трилер.

Особено важно е неговото **отношение към проблемите на импровизацията** – той говори за качествата на музиканта, който трябва да има **уменията и смелостта да импровизира и цялостна творба, и орнаментите в чуждите произведения, и акомпаниментите на други изпълнения**. Умението да се импровизира акомпанимент по цифрован бас (от своя страна свързан с интензивното развитие на хомофонията през XVII и XVIII век) става една от основните черти на майсторството на клавесиниста в цялата барокова епоха – и Дирута далновидно го предвижда.

В края на XVI век се ражда най-крупният представител на италианската органно-клавирна школа **Джиrolамо Фрескобалди** (1583-1643). Възпитаник на Луцаско Луцаски от Ферара, той пребивава известно време във Фландрия, където чрез контактите си с Я.П.Свелинк усвоява много от северната полифонична школа и английското вирджинално изкуство. Връщайки се в Италия, се установява в Рим. Фрескобалди е най-големият органист на своето време, а следващите поколения го наричат „италианският Бах”. Славата му на композитор и органист непрекъснато расте, произведенията му се издават и

разпространяват не само в Италия, а за неговите публични изпълнения в църквата Сан Пиетро в Рим се събира многохилядна публика. И тъй като за тези концерти на Фрескобалди са се продавали билети, можем да приемем, че те поставят началото на публичната концертна дейност, изпреварвайки с половин век платените публични концерти в Англия. Фрескобалди е всепризнат педагог и при него се стичат ученици от цяла Европа. Сред тях са и немските композитори Якоб Фробергер, Йохан К. Керл и др.

Композиторът създава множество сборници с токати, партити, фантазии, ричеркари, канцони, капричии. В заглавието на първия сборник с токати и партити, (издаден през 1615г.), изрично се посочва, че е предназначен за чембало – “Toccate e Partite d’Intavolatura di Cimbalo. Но за втория (от 1627г.) той пише „за чембало и орган с и без педали” – „per il cembalo et organo sopra i pedali e senza”. Това показва, че продължава да се **трасира пътят на самостоятелното развитие на изкуството на чембалото**, но и че все още в творчеството на италианските композитори от XVII век, включително и това на Фрескобалди, органът и чембалото не са напълно разграничени.

Всъщност **изборът на инструмент често се е определял от характера на творбата – светска или с култово предназначение**. Поради това се смята, че един от най-известните сборници на Фрескобалди „Музикални цветя” (“Fiori musicali”), предназначен за литургична употреба, е написан за орган. В литургичните произведения авторът търси топла емоционална атмосфера и избягва виртуозността – също един от белезите за това дали творбата е предназначена за орган или чембало.

Новият бароков клавирен стил на Фрескобалди е най-ясно изразен в токатите, които имат спонтанен и чисто инструментален характер. Неговите токати нямат точно определена схема. В тях се откриват широко развити епизоди с виртуозни пасажи – великолепни импровизации с неизмеримо разнообразие от ритмични фигурации с изключителна свобода, които се съпоставят с експресивни или фугирани секции. В клавирното му писмо се забелязва **стремеж към една нова инструментална песенност**. В това отношение е **много показателно названието** на неговите „**Арии за пеене на чембало**”. В тях се проявява една водеща и до днес тенденция в изкуството на клавирното изпълнение. Тя е в непосредствена връзка с развитието на вокалното изкуство в Италия през XVII век, което се стреми да постигне **изразителността на словото**, предаването с музикални средства на неговия „Афект” – една от характеристиките на бароко-

вия музикален стил. В развитието на музикалния материал в съответствие с принципите на формиращата се тогава музикална риторика се търси **аналогия с риторическото изложение** и създаването на впечатление за един музикален разговор, за едно музикално изложение, наподобяващо словесното.

В „Обръщение към читателя“ в първата книга с токати Фрескобалди дава указания за изпълнението, свързани с **произнасянето на музикалния текст, с неговата фразировка, с ролята на контраста при подчертаването на важните моменти, с използването на агогически похвати, за да се изрази „афектът“** на творбата. Приема се, че практически той формулира и **принципите на темпо рубато**.

В предговора към Капричиите (полифонични произведения като Ричеркарите) Фрескобалди подчертава високото им ниво на техническа трудност и едновременно с това изисква **изразително изпълнение**, като съветва **най-напред да се търси „афектът“ на творбата**. Тези изисквания на композитора са в тон с **духа на новия бароков стил**, според който **музиката трябва да се конструира и произнася като една риторична реч – изразително и завладяващо**.

Съветът на Фрескобалди **да се арпезират дългите нотни трайности говори за използването в клавирната музика на похвати, присъщи на цигулковата техника**. Това показва, че успоредно с характеризацията бароковата епоха процес на разграничаване на специфичния език на отделните инструменти, (на създаването на тяхната идиома), в инструменталната практика се забелязва и противоположната тенденция – да се заимстват изразни средства от езика на другите инструменти или на вокалното изкуство. В същото време арпезирането на дългите нотни трайности не е присъщо на органа – следователно тези творби са написани за чембало.

Композиторското и изпълнителското и педагогическото изкуство на Дж. Фрескобалди трасира един път, който се следва от италианските композитори, като М. Роси, Б. Паскуини, Дж. Салваторе, Б. Стораче, Гр. Строщи и др. почти до края на XVII столетие. В тяхното творчество органът и клавесинът ще останат все още дълбоко свързани. В същото време интересите на творците от втората половина на века са ангажирани от бурното развитие на операта и на другите инструментални жанрове, особено от появата на жанра на Кончерто гресо и ролята на чембалото ще се свежда в значителна степен до изпълнението на басо континуо. Това са част от причините да се забави процесът на разграничаване и развитие на органната и клавесинната музика в Италия през втората половина на века.

Но все пак в творчеството на италианските композитори се забелязват и нови явления, които до това време не са наблюдавани в италианската школа. **Бернардо Паскуини** (1637-1710), представител на Римската школа, е най-изтъкнатият италиански изпълнител и автор на произведения за чембало във втората половина на XVII век. В списъка с негови произведения, освен традиционалната токата и характерната вариационна форма на италианската партита, се появяват **сонати и сюити**. Неговите клавесинни сюити включват два или три танца – основно Алеманда и Куранта. Автор е на 28 клавирни сонати и 14 от тях за пръв път **са предназначени за два инструмента – ражда се клавирното дуо**. Развива се типът **вариации върху басо остинато** като се използват известните и утвърдени басови формули: Пасакалия, Бергамаска, басо ди Спанья т.е. испански бас (използван и от Фрескобалди).

При Паскуини **указанието „pedale” се възприема като ясно обозначение на инструмента – орган**, на който трябва да се изпълни творбата, независимо от съществуването на педални клавесини и клавикорди.

В творчеството на представителя на неаполитанската школа **Алесандро Скарлати** (1660-1725), включващо около 40 токати и други пиеси за чембало, **токатата започва да се трансформира в произведение от една част, чието движение наподобява характера на „перпетуум мобиле”**. В същото време в произведенията му се откроява стремежът на големия оперен композитор **да пренесе в клавирната музика кантабилността на вокалните си творби**. В много от произведенията му се вижда ясната структура на **мелодичен глас и акордов съпровод** – проява на **стило концертанте**, чиято основна характеристика е **разделянето на фактурата на две партии** – солиращ глас и хомофонен съпровод. Трансферира се, под влиянието на А.Корели, типични цигулкови фигурации. Писмото на А.Скарлати се характеризира и **с виртуозно използване на целия диапазон на инструмента**, при което често едната ръка навлиза в територията на другата. Среща се **кръстосване на ръцете**, похват широко използван и от сина му Д. Скарлати и възприеман като типичен за неаполитанската школа. Неговото отношение към **проблемите на апликатурата** отговаря на съвременните тенденции и се определя от търсенето не само на удобството, а по-скоро цели изясняване на фразировката, постигане на характерния израз. Подчертава значението на жестикулацията, изисквайки благородно движение на ръцете.

На границата на двете столетия твори и неаполетанецът **Гаetano Греко** (1657-1728). Той е известен като педагог, при когото се обучават много от големите музиканти на следващото столетие. Предполага се, че при него известно време учи и Доменико Скарлати. Трябва да се изтъкне фактът, че като се изключат няколко литургични композиции, **творчеството на Гаetano Греко е посветено само на чембалото**. В своите тоcati, сюити, сонати и симфонии той почти постига чист клавесинен стил, освободен от строгостта на полифонията.

В този смисъл Г. Греко и неговите съвременници Б. Паскуини и А.Скарлати завършват един блестящ, великолепен двувековен етап в развитието на италианското органно-клавирно изкуство и се явяват протагонисти на стиловата метаморфоза в италианската клавирна музика от началото на XVIII век, подготвят появата на изкуството на Доменико Скарлати – един от колосите на клавирната музика на идния XVIII век.

Бележки

* Съществуват данни, че музика изпълнявана на хидравличен орган е съпровождала Олимпийските игри в Елада през I век преди н.е., църковите игри на древноримските арени, домашния бит на богатите римляни. След варварските нашествия през II-III в. от н.е. и падането на Западната Римска империя през 476 г. н.е. употребата на воден орган се съхранява само в дворцовия бит на Източната римска империя.

** Едно от най-важните събития в историята на музиката в епохата на Средновековието е създаването на новата музикална писменост. Приема се, че още от 9 век започват опитите да се създаде музикална писменост като тогава за пръв път започват да се употребяват хоризонтални линии и да се използват първите 7 до 15 букви от латинската азбука. За основател на съвременната нотация се приема Гвидо Д'Арецо (? – 1037), който свежда буквеното и невмено писмо в една стройна система

*** Названието произлиза от титула на труда на големия френски поет и музикант **Филип де Витри** (1291-1361), създаден през 1320 г.

**** През XV век Арно ди Цволе (1400 –1466) описва с графики и схеми различни клавишно-струнни инструменти и между тях един клавицимбалум – чембало. Няколко десетилетия по-късно, в самия край на века, е засвидетелствено изпълнение на известния **Винченцо да Модена на чембало с педална клавиатура**.

***** Най-старият открит писмен паметник е **Фрагментът от Робъртсбридж** и датира от началото на XIV век (между 1325-1350 г.), когато органът е единственият клавишен инструмент и е свързан най-вече с практиката на църковния елит.

***** Терминът произхожда от италианския глагол *intavolare* и означава транскрипция, преработка, система за записване на клавирна музика, въобще записване на музикално произведение. В клавирните интаволатури нотният текст е записан на два нотоносеца (предназначените само за орган – на три). Нотоносците се отличават с различен брой линии – понякога до осем. Следва се основният принцип – едновременно звучащите тонове да се подреждат в една вертикална линия.

***** На сбирките на участниците в римската *Accademia dell'Arcadia* се четат стихове, към които *ex tempore* се пише и изпълнява музика, провеждат се състезания за изпълнителско майсторство, представят се костюмирани, жанрови пасторални сцени и т.н. През XVIII век в Римската академия членуват двама от най-големите музиканти на това столетие – Доменико Скарлати и Георг Фр. Хендел. Болонската академия, която приема своите членове след тежък изпит, организира публични концерти, конкурси за написване на музика и т.н. В края на XVIII век най-младият член на тази Академия става В. А. Моцарт.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев, А. Д. – История фортепианного искусства, I и II ч., Музыка, Москва, 1988.
2. Бейшлаг, А. – Орнаментика в музыке. Музыка, Москва, 1978.
3. Копчевский, Н. – Вопросы на изпълнението на старинната клавирна музика. В "Музикални хоризонти", кн.13, София, 1987.
4. Apel, Willi – The History of Keyboard Music To 1700.
http://books.google.bg/books?id=rRvj70n4yY0C&pg=PA592&hl=bg&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false
5. Bertoldi, D. – Le tastiere. Storia, estetica, prassi esecutiva. Rugginenti editore, Milano, 1996.
6. Bucofcer, M. – Music in the Baroque Era. Rusconi Libri Sp. A., Milano, 1982.
7. Guide de la musique de piano et de clavecin / Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987.
8. La Musique: Les Hommes, les instruments, les oeuvres. Paris, Libr. Larousse, 1975.

МАТЕМАТИЧЕСКО МОДЕЛИРАНЕ НА МАЖОРНИТЕ ТОНАЛНОСТИ В МУЗИКАТА

д-р Мария Караиванова

Съвременните възможности за общуване със света на музиката непрекъснато се увеличават. Но за повечето хора високоорганизираната материя на образците в това изкуство остава трудна за възприемане. От степента на музикална грамотност зависи нивото на общуване с музиката и пълноценната представа за нейното развитие.

Една от пречките за добиване на такава грамотност се корени в сетивно-подражателния подход, на който залага традиционната подготовка по музика. Този подход е ефективен при определени музикални способности, което го прави ограничен. Реализацията му е под въпрос при липса на музикален слух, а при частична или тотална глухота е невъзможна.

Същевременно неизявената математическа природа на музиката позволява да се използва математическо моделиране, което очертава формално-логичен път за постигане на музикална образованост, независимо от състоянието на слуха. С математически средства тоново-височинната организация в музиката може да стане достъпна за всеки, включително за хора при които слухът напълно липсва. Математически модели могат да обогатят представите за музикален тон и гледните точки към различни аспекти в теория на музикалните елементи, в това число и за мажорните тоналности.

Обособяване на музикалните тонове и интервали. Физичната природа на музикалните тонове е добре позната. Хармонично трептене и вълново разпространение на предизвиканите от него периодични изменения в налягането са в основата на физиологичните процеси, които превръщат физичните параметри в различни усещания.

Усещането за височина, по което музикалните тонове са различни от останалите звуци и помежду си, се поражда в определени честотни граници ($2 \cdot 10^2$ Hz – $2 \cdot 10^4$ Hz). Във физиологично обусловения честотен обхват се разполага огромно многообразие от звуци, немалко от които човешкото ухо отличава по красота. Но хората определят само някои от тях като музикални тонове. Изборът се прави според съзвучността на тоновете помежду им, известна като консонанс. Обособяването на музикалните тонове е културен фе-

номен, показателен за развитието на цивилизациите от дълбока древност. Най-съзвучните тонове, на които се основава развитието на европейската музика и съвременната музикална практика, са определени в Древна Гърция. Там Питагор (VI в. пр. н. е.) създава философия, която изучава и обяснява света чрез числа и отношенията им, получени при делене. Съгласно учението си той изследва звученето на струна и нейни части, като отъждествява музикален тон с дължина на отсечка [Быстрый И.М., 2001]. При това Питагор ползва математически средства, заложили за изучаване в съвременното училище (оператори за умножение; наредени двойки елементи; множествени еднозначно обратими съответствия), но изпълва приложението им с дълбоко мистичен смисъл. Така той достига до извода, че набор от повече или по-малко съзвучни тонове се получава чрез точно определени числа, приложени като оператори за умножение към дължината на една струна.

Като прилага операторите за умножение: $\omega = 1/2$; $\alpha = 2/3$ и $\beta = 3/4$ древният философ установява, че цялата дължина (L) на струната и дължините на три нейни части – половинка ($1/2 L$); две трети ($2/3 L$) и три четвъртинки ($3/4 L$), възпроизвеждат четирите тона, известни в съвременната терминология като *основен* или *тоника* ($T = L$); *тоника* във възходяща посока ($T^1 = 1/2 L$); *доминанта* ($D = 2/3 L$) и *субдоминанта* ($S = 3/4 L$). В комбинация с основния тон T , тоновете T^1 , D и S възпроизвеждат най-консонантните интервали – *октава*, *квинта*, *кварта*.

Операторите за умножение определят с математически запис съответните музикални тонове, като обвързват всеки от тях с конкретна дължина от струната. Операторите установяват и наредбата на тоновете по височина. От два тона по-високият се получава с по-малко число. Низходящата наредба на числата: $1 > 3/4 > 2/3 > 1/2$, определя възходяща наредба на тоновете: $L; 3/4 L; 2/3 L; 1/2 L$.

Посредством оператора $\gamma = 8/9$ Питагор допълва набора от четири тона [T, T^1, D и S] с още четири, като го прилага последователно към цялата струна и получава ни от нея части. Така той определя осемте тона на *диатоничната гамата*, нарежда ги по височина и ги поставя в съответствие с числата 1, 2, ..., 8, познати днес като *диатонични степени*:

до (C); ре (D); ми (E); фа (F); сол (G); ла (A); си (H); до¹ (C¹)

I II III IV V VI VII VIII

Сред диатоничните степени се нареждат и първоначално установените тонове: $T = I$; $S = IV$; $D = V$; $T^1 = VIII$.

Впоследствие (VI в. пр. н. е.) неопитагорейците въвеждат оператор $\varphi = 4/5$, с него темперират (променят звученето) на трета, шеста и седма степени в питагоровата гама и изграждат последователността от тонове, наречена *натурална диатоника*.

Посредством зависимостта между тон и трептяща дължина, която го поражда, всеки музикален интервал (комбинация от два тона) може да се представи с наредена двойка числа. Два тона, определени от дължините l_m и l_n , образуват интервала $(l_m; l_n)$, като прозвучават последователно или едновременно. В първия случай интервалът е мелодичен. Наредбата на числата задава последователността на тоновете и определя мелодичния интервал като възходящ или низходящ, т. е. $(l_m; l_n) \neq (l_n; l_m)$. Във втория случай интервалът е хармоничен.

И в двата случая отношението на дължините, числото l_n/l_m , е основна числова характеристика на интервала и се нарича *акустична стойност* (фиг. 1).

$$(l_m; l_n) = l_n/l_m, l_n \leq l_m$$

Фиг.1. Математически модел на музикален интервал.

Акустичната стойност е безмерна величина, която определя музикалния интервал еднозначно и независимо от звучащите дължини, които го възпроизвеждат. Това качество я превръща в обективен критерий при сравняване на интервалите.

Музикални интервали с равни акустични стойности са тъждествени (консонантни в една и съща степен), независимо от тоновете височини, които ги образуват. От два интервала по-голям (по-широк) е този, който има по-малка акустична стойност.

Питагор и последователите му установяват в музиката значимостта на обикновените дроби от вида $\frac{n}{n+1}$. Сред тях специална

роля играят числата $1/2$; $2/3$; $3/4$; $4/5$; $8/9$, използвани в две качества на проявление. Като оператори за умножение те определят конкретни тонове ($1/2 L$; $2/3 L$; $3/4 L$; $4/5 L$; $8/9 L$), а като акустични стойности – музикални интервали:

$(L; 1/2 L) = 1/2$ – октава;
 $(L; 2/3 L) = 2/3$ – натурална квинта;
 $(L; 3/4 L) = 3/4$ – натурална кварта;
 $(L; 4/5 L) = 4/5$ – натурално терца;
 $(L; 8/9 L) = 8/9$ – питагорова секунда.

От всеки тон може да се построи определен интервал, като се превърне акустичната му стойност в оператор за умножение. Приложен към звучащата дължина (дадения тон), операторът я променя и поражда нов тон. Кратко казано приложен към един, операторът води към друг тон. Двата тона образуват искания интервал, назоваван още интервалов ход.

Натурален ред на музикалните тонове [Караиванова М.А., 2008]. Цялата съвкупност от музикални тонове, възприемани от човешкото ухо, се поражда с октавови ходове посредством операторите $\omega = 1/2$ (възходящ октавов ход) и $\omega^{-1} = 2$ (низходящ октавов ход). Към всяка дължина, възпроизвеждаща степен (тон) от натуралната диатоника, се осъществява последователно прилагане (умножение) първо на единия (фиг. 2,а), а след това на другия оператор (фиг. 2,б).

I ; II ; III ; IV ; V ; VI ; VII ; VIII

... **до; ре; ми; фа; сол; ла; си** ; ω до; ω ре; ω ми; ω фа;
 ω сол; ω ла; ω си; ω^2 до; ω^2 ре

а) Възходящи октавови ходове;

... ω^{-3} си ; ω^{-2} до; ω^{-1} ре; ω^{-1} ми; ω^{-1} фа; ω^{-1} сол; ω^{-1} ла; ω^{-1} си;

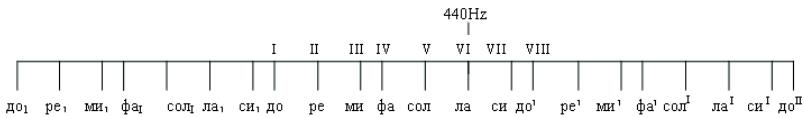
I ; II ; III ; IV ; V ; VI ; VII ; VIII

до; ре; ми; фа; сол; ла; си ; ω до;...

б) Низходящи октавови ходове.

Фиг. 2. Октавово разпространение на степените от диатониката.

Наредени по висчина, получените тонове образуват *натурален тонов ред* (фиг.3). Един от елементите на тоновия ред (ла от първа октава) е установен като еталон за височина (440 Hz) и спрямо него се фиксират честотите и названията на всички музикални тонове. Тонове, образувачи октавови интервали, са едноименни и са разположени през седем елемента на реда.



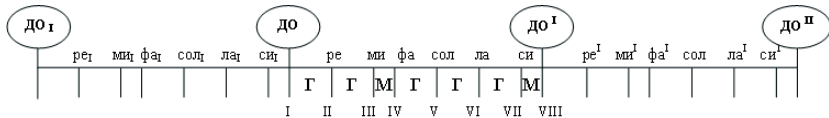
Фиг. 3. Натурален тонов ред.

Интервалите между съседни тонове (*секунди*) в натуралния ред имат една от двете акустични стойности: $8/9 \approx 9/10$ – *голяма секунда* (Г) или $15/16$ – *малка секунда* (М). Двата типа секунди (Г и М) се редуват неравномерно и структурират по определен начин тоновия ред.

Осем последователни елемента в тоновата редица обособяват музикална гама – тя започва и завършва с едноименни тонове.

Структурата, образувана от съседни интервали в гамата, определя нейна *тоналност* (характерно звучене). Всяка съвкупност от едноименни тонове в натуралната тонова редица оформя гама в една и съща тоналност. Двойките съседни гама са свързани във верига – последният тон (VIII ст.) на едната е начало (I ст.) за следваща.

Моделиране на мажорна тоналност. Редуването на интервалите Г и М в гама, чиято тоника (Т – I ст.) е тон *до*, представлява мажорна структура (фиг. 4). Тоналността на всяка такава гама е известна като *натурален мажор* в тоновия ред.

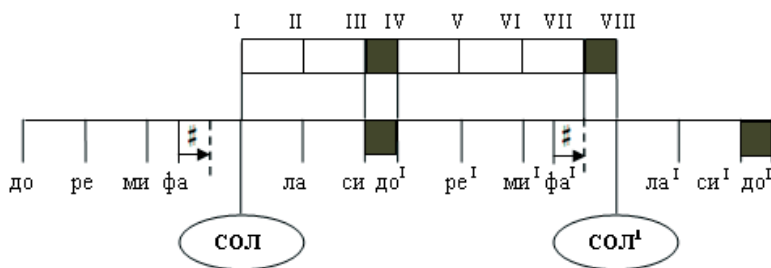


Фиг. 4. До мажорна организация на тоновия ред.

По определени съображения в музикалната практика се използват мажорни тоналности, различни от натуралния мажор, т. е. за тоника се взема тон, различен от до. За да се постигне мажорна структура от новата тоника, се налага да се промени естественото редуване на големи и малки секунди (Г и М) в натуралния тонов ред. За целта се използват малки секундови ходове, т. е. операторите $\varepsilon = 15/16$ – възходяща малка секунда (диез) или $\varepsilon^{-1} = 16/15$ – низходяща малка секунда (бемол). Операторите ε и ε^{-1} трансформират интервал секунда съответно от голям в малък или обратно, като повишат или понижат един от образуващите го тонове. Така мажорната интервалова структура може да се измести по тоновия ред.

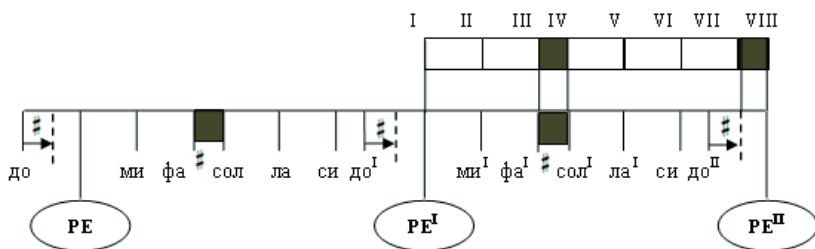
Структурата на натуралния мажор [$T_1(\text{до})$; $S_1(\text{фа})$; $D_1(\text{сол})$] показва зависимостта между избора на нова тоника (T_2) и на един от операторите ε и ε^{-1} – при $T_2 = D_1$ еднократно се прилага ε (диез), а при $T_2 = S_1 - \varepsilon^{-1}$ (бемол).

В първия случай (фиг. 5) пета степен на натуралния мажор се избира за тоника – $T_2 = D_1$ (сол). Нова мажорна структура се моделира с оператор ε , приложен към четвърта степен (S_1) и полученият тон (εS_1) се чете с диез (фа $\sharp$). В конструираната нова мажорна тоналност наредбата на степените започва от T_2 (сол). По името на тониката си тоналността се нарича сол мажор и има седма повишена степен (7 = фа $\sharp$).



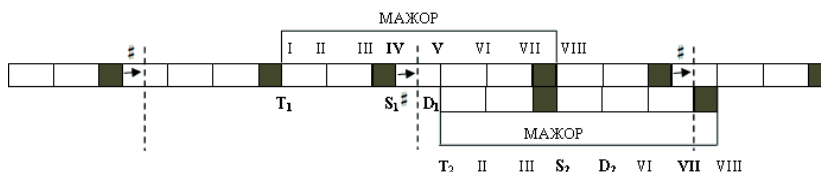
Фиг. 5. Моделиране на сол мажор.

Описаната процедура може отново да се приложи (фиг. 6) към получената мажорна структура – $[T_2(\text{сол}); S_2(\text{до}^b); D_2(\text{ре}^b)]$. Пета степен на сол мажор се избира за тоника – $T_3 = D_2(\text{ре}^b)$. Операторът ε , приложен към четвъртата степен (S_2), поражда тон (εS_2) – $\text{до}^{\sharp}$ и превръща структурата в мажорна. По името на тониката си тоналността се нарича *ре мажор*, а повишените ѝ степени са вече две – трета ($3 = \text{фа}^{\sharp}$) и седма ($7 = \text{до}^{\sharp}$).



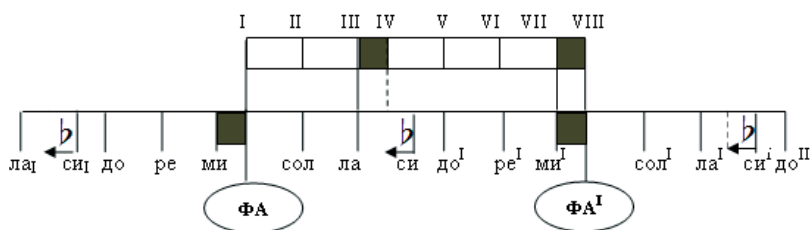
Фиг. 6. Моделиране на ре мажор.

Процесът може да продължава по алгоритъм (фиг. 7) – в изходната тоналност операторът ε се прилага към четвъртата степен, за да моделира мажорна структура, а петата степен става тоника на нова мажорна тоналност с нейното име. Във всяка нова тоналност повишените степени стават с една повече.



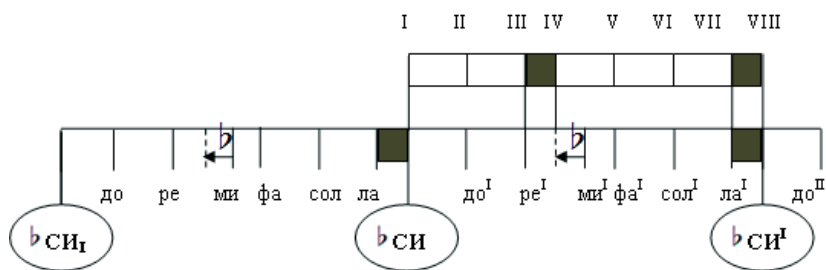
Фиг. 7. Моделиране на мажорна структура с диес.

Във втория случай – $T_2 = S_1(\text{фа})$, мажорна структура се моделира (фиг. 8) с оператор ε^{-1} , приложен към седмата степен ($7 = \text{си}$) и полученият тон ($\varepsilon^{-1}7$) се чете с бемол (си^b). По името на тониката си новата тоналност е *фа мажор* и има понижена четвърта степен ($S_2 - \text{си}^b$).



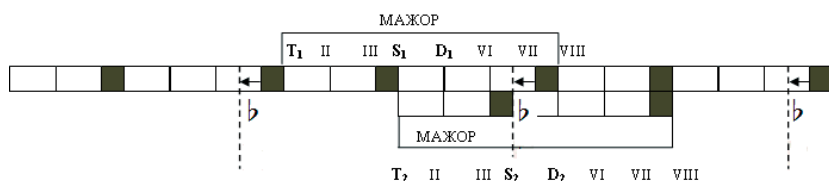
Фиг. 8. Моделиране на фа мажор.

Когато $T_3 = S_2$ (си^b), оператор ε^{-1} се прилага към седмата степен (7 = ми^I) и полученият тон ($\varepsilon^{-1}7$) се чете с бемол (ми^I^b). По името на то-никата новата тоналност е си^b мажор и понижените ѝ степени са първа (1 = си^b) и четвърта (4 = ми^b).



Фиг. 9. Моделиране на си бемол мажор.

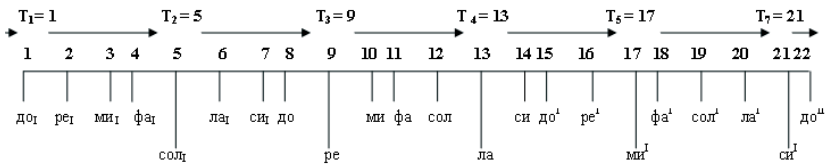
Процесът може да продължи (фиг. 10), като се прилага описаната процедура към всяка нова тоналност, получена с оператор ε^{-1} .



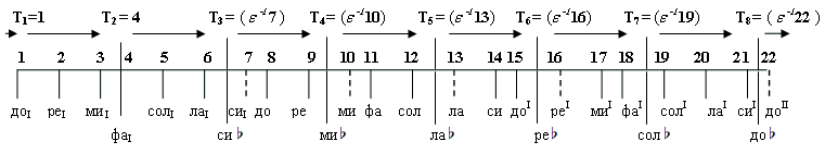
Фиг. 10. Моделиране на мажорна структура с бемол.

При последователно изграждане на мажорните тоналности с диези или с бемоли се образува редица от осем тоника $\{T_n\} = \{T_1, T_2, T_3, T_4, T_5, T_6, T_7, T_8\}$. Всеки елемент на редицата има тоново название, което зависи от положението му, т. е. поредния му номер в натуралната тонова редица. Ако наредбата започва от тоника на натурален мажор, $T_1 = 1$ (до), номерата на следващите тоника в тоновата редица се определят със стъпка надясно, която за диезните тоналности е четири (фиг. 11, а), за бемолните – три номера(фиг. 11, б)*.

*Фигура 11 не представя интервалови мажорни структури, а само позицията, в която се намира тона, при първото му изместване с един от операторите ε или ε^{-1} .



а)



б)

Фиг. 11. Поредни номера на мажорните тоника в натуралния тонов ред.

Поредните номера на тониките, определящи тоналности, образуват *аритметична прогресия*. Това означава, че номерът в тоновата редица на всяка нова тоника се получава от номера на предишната като се прибавя постоянно число. За мажорните тоналности, моделирани с диези, постоянното число е 4, а за тоналностите, моделирани с бемоли, то е 3.

Когато е известен номерът на тониката в тоновата редица, тоновото ѝ название може да се намери с определен брой низходящи октавови ходове, които достигат до едноименния тон в натуралния мажор.

Октавовите ходове са през седем елемента и точният им брой за всеки отделен случай се моделира с *функцията цяла част от*

$$\text{число}^* y(n) = \left[\frac{n-1}{2} \right].$$

*Всяко число $N = [N] + \{n\}$, където $[N]$ се нарича *цяла*, а $\{n\}$ – *дробна част*. Например: $2 = [2] + \{0\}$, $2,3 = [2] + \{0,3\}$, $\frac{2}{3} = [0] + \{\frac{2}{3}\}$.

Названието на всяка тоника се оказва функция от номера ѝ в редицата. За $n = 1, 2, \dots, 8$ функцията моделира с *аритметична прогресия* съответните ходове по тоновия ред и с *цяла част на число* съпоставят на достигнатите тонове едноименните им диатонични степени в натуралния мажор. По числото на достигнатата диатонична степен се определя тоновото название на съответната тоника. Направеното изложение показва възможността с математически средства да се определят мажорните тоники, а от там и названията на съответните тоналности.

Мажорните тоналности, моделирани с последователни еднократни приложения на оператор ε или ε^{-1} , се определят с обобщена формула: $T_n = f(n)$, $n \in \{1, 2, \dots, 8\}$, като се отчита натрупването на диези (фиг. 12, а) или бемоли (фиг. 12, б).

$$T_n(\varepsilon) = f(n) \begin{cases} 4n - 3 - \left[\frac{n-1}{2} \right], & n \in \{1, 2, \dots, 8\}; \\ \varepsilon T_n, & n = 7 \text{ и } 8. \end{cases} \quad \begin{array}{l} \text{а) Тоналности, получени с диези} \\ (\varepsilon); \end{array}$$

$$T_n(\varepsilon^{-1}) = f(n) \begin{cases} 3n - 2 - \left[\frac{n-2}{2} \right], & n \in \{1, 2, \dots, 8\}; \\ \varepsilon^{-1} T_n, & n = 3, \dots, 8. \end{cases} \quad \begin{array}{l} \text{б) Тоналности, получени с бемоли} \\ (\varepsilon^{-1}). \end{array}$$

Фиг. 6. Математически модел на мажорни тоналности.

Стойностите на функциите $T_n(\varepsilon)$ и $T_n(\varepsilon^{-1})$ се изчисляват със съответните формули след последователно заместване на аргумента n с всяка стойност от множеството $\{1, 2, \dots, 8\}$. Получените числа са диатонични степени от натуралния мажор, които определят названието на съответните мажорни тоналности.

При $n = 1$ стойностите на съответните функции се изчисляват:

$$T_n(\varepsilon) = 4n - 3 - \left\lfloor \frac{n-1}{2} \right\rfloor \cdot 7 = 4 \cdot 1 - 3 - \left\lfloor \frac{1-1}{2} \right\rfloor \cdot 7 = 4 - 3 - 0 \cdot 7 = 1; T_n$$

$(\varepsilon) = 1$ – тоналността е до мажор,

$$T_n(\varepsilon^{-1}) = 3n - 2 - \left\lfloor \frac{n-2}{2} \right\rfloor \cdot 7 = 3 \cdot 1 - 2 - \left\lfloor \frac{1-2}{2} \right\rfloor \cdot 7 = 3 - 2 - 0 \cdot 7 = 1;$$

$T_n(\varepsilon^{-1}) = 1$ – до мажор.

При $n = 2$, стойностите на функциите са:

$$T_n(\varepsilon) = 4n - 3 - \left\lfloor \frac{n-1}{2} \right\rfloor \cdot 7 = 4 \cdot 2 - 3 - \left\lfloor \frac{2-1}{2} \right\rfloor \cdot 7 = 8 - 3 - 0 \cdot 7 = 5;$$

$T_n(\varepsilon) = 5$ – сол мажор,

$$T_n(\varepsilon^{-1}) = 3n - 2 - \left\lfloor \frac{n-2}{2} \right\rfloor \cdot 7 = 3 \cdot 2 - 2 - \left\lfloor \frac{2-2}{2} \right\rfloor \cdot 7 = 6 - 2 -$$

$0 \cdot 7 = 4; T_n(\varepsilon^{-1}) = 4$ – фа мажор и т. н.

Функцията $T_n(\varepsilon) = f(n)$, $n \in \{1, 2, \dots, 8\}$ описва поредиците мажорните тоналности, конструирани с диези (табл. 1).

n	Степен (тон) $T_n(\varepsilon) = 4n - 3 - \left\lfloor \frac{n-1}{2} \right\rfloor \cdot 7$	Натурални степени, повишени с диез (ε)	Название на тоналността
1	1 (до)	–	ДО мажор
2	5 (сол)	$\varepsilon 4$	СОЛ мажор
3	2 (ре)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1$	РЕ мажор
4	6 (ла)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1; \varepsilon 5$	ЛА мажор
5	3 (ми)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1; \varepsilon 5; \varepsilon 2$	МИ мажор
6	7 (си)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1; \varepsilon 5; \varepsilon 2; \varepsilon 6;$	СИ мажор
7	4 (фа#)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1; \varepsilon 5; \varepsilon 2; \varepsilon 6; \varepsilon 3;$	ФА# мажор
8	$8 \equiv 1$ (до#)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1; \varepsilon 5; \varepsilon 2; \varepsilon 6; \varepsilon 3; \varepsilon 7$	ДО# мажор

Табл. 1.

Функцията $T_n(\epsilon^{-1}) = f(n)$, $n \in \{1, 2, \dots, 8\}$ описва поредиците мажорните тоналности, конструирани с бемоли (табл. 2).

n	Степен (тон) $T_n(\epsilon^{-1}) = 3n - 2 - \lfloor \frac{n-2}{2} \rfloor \cdot 7$	Натурални степени, понижени с бемол (ϵ^{-1})	Название на тоналността
1	1 (до)	–	ДО мажор
2	4 (фа)	$\epsilon^{-1}7$	ФА мажор
3	7 (си ♭)	$\epsilon^{-1}7; \epsilon^{-1}3$	СИ ♭ мажор
4	3 (ми ♭)	$\epsilon^{-1}7; \epsilon^{-1}3; \epsilon^{-1}6$	МИ ♭ мажор
5	6 (ла ♭)	$\epsilon^{-1}7; \epsilon^{-1}3; \epsilon^{-1}6; \epsilon^{-1}2$	ЛА ♭ мажор
6	7 (ре ♭)	$\epsilon^{-1}7; \epsilon^{-1}3; \epsilon^{-1}6; \epsilon^{-1}2; \epsilon^{-1}5$	РЕ ♭ мажор
7	4 (сол ♭)	$\epsilon^{-1}7; \epsilon^{-1}3; \epsilon^{-1}6; \epsilon^{-1}2; \epsilon^{-1}5; \epsilon^{-1}4$	СОЛ ♭ мажор
8	$8 \equiv 1$ (до ♭)	$\epsilon^{-1}7; \epsilon^{-1}3; \epsilon^{-1}6; \epsilon^{-1}2; \epsilon^{-1}5; \epsilon^{-1}4; \epsilon^{-1}1$	ДО ♭ мажор

Табл. 2.

Предлаганата разработка може да бъде полезна за изучаване на музика в двете направления – професионално и любителско. Математическото моделиране на мажорни тоналности е апробирано с успех и в двата случая. Особен интерес представлява приложението му при обучение на хора с увреждания.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Быстрый И. М.** Школа духовно развитого человека. С., 2001
2. **Караиванова М.** Нови педагогически технологии за духовно развитие на личността в общообразователните и помощните училища. Сб. „Ценности на съвременното младо поколение“, С., 2003.
3. **Караиванова М., Д. Дочева, М. Наков.** Цифрово кодиране на мелодия в обучението по музика като елемент на духовна рехабилитация на децата с умствена изостаналост. Сб. „Ценности на съвременното младо поколение“, С., 2003.
4. **Караиванова М.** Математическото моделиране като средство за изучаване на музика. Юбилеен годишник на АМТИИ. Пловдив. 2009.

5. Караиванова М. Математическото моделиране – съвременен подход за придобиване на хуманитарна култура. „Педагогическата среда в университета като пространство за професионално-личностно развитие на бъдещия специалист“. Сборник с научни доклади. Втора книга. Том втори. Екс-прес- Габрово, 2011, с. 360-366.

6. Караиванова М. Интегрированное образование – новые перспективы для изучения музыки. Siedlce, Rzeczpospolita Polska, 2012

**МУЗИКАЛЕН СОФТУЕР ЗА ЗАПИС
И ОБРАБОТКА НА ЗВУКА
НОВО СРЕДСТВО, ДОПЪЛВАЩО И УСЪВЪРШЕНСТВАЩО
УМЕНИЯТА НА СЪВРЕМЕННИЯ УЧИТЕЛ ПО МУЗИКА
В СРЕДНИТЕ ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНИ УЧИЛИЩА**

гл. ас. Жан Пехливанов

Съвременните учебни пособия, техните електронни версии, възможностите на синтезатора и напредналостта в областта на електронните музикални системи като цяло, улесняват до голяма степен преподаването в часовете по музика в СОУ.

В песенния материал, определен за изпълнение, често се налагат корекции, касаещи например: по-удобна тоналност, по-чисто звучене, промяна относно дължината на изпълняваната песен и други. Тегленето на музикални примери от интернет, записването им върху твърдия диск на компютъра, както и конвертирането им от един формат в друг също е невъзможно без използването на определена музикална програма.

Благодарение на музикалния софтуер може да се записва жив звук, да се подобрява качеството на звучене, да се променя тембърът, да се добавят различни ефекти с цел пространствено звучене и т.н.

Често се налага да се прехвърли информация от магнетофонна лента, грамофонна плоча, касета, или друг външен източник в твърдия диск на компютъра с цел по-нататъшна обработка или съхранение.

Казаното дотук доказва необходимостта и важността от познания в областта на съвременните музикални системи и владение на определен музикален софтуер, от една страна - при самоподготовката на учителя, а от друга - при съвременното, творческо провеждане на часа по музика в СОУ.

Програмите за обработка на цифровия звук дават възможност да се преглеждат осцилограмите на двата канала (ляв и десен), да се прослушват избрани откъси от дадено произведение, да се осъществяват изрязвания или вмъквания на нови части, да се ползват звукови ефекти, да се премахват различни видове шум и много други екстри в зависимост от потребността.

При обработка на звука често се използват така наречените плъгини. Плъгините са малки приложни програми, които се изпълняват вътре в основната програма и разширяват възможностите ѝ. Във

виртуалния музикален свят повечето плъгини са аудио процесори, осигуряващи високо аудио качество, ползвайки различни ефекти за пространствено звучене, еквалайзери, шумови филтри и различни способности за увеличаване динамиката на звукозаписа.

Програмите, работещи с миди формат, са така наречените програми-секуенсери. Във функциите им влизат записване и възпроизвеждане на миди партитури, отпечатване на щимове, разнообразно редактиране и др. Професионалните секуенсери позволяват да се присъединят към миди партитурата и аудио файлове, като се възпроизвеждат заедно с нея в необходимите моменти.

Следващ клас са програмите за записване на аудио информация. С тези програми е възможно да се записва жив звук, да се променя тембърът, да се подобрява качеството на звучене и добавят необходимите ефекти, да се осъществява всякакъв вид монтаж и т.н. Качеството на тези програми се определя не само от удобството и функционалността на интерфейса, от наличието на допълнителни инструменти и плъгини, но и от алгоритмите на обработка. При едни и същи условия и идентичен звуков материал, различните програми дават съвършено различни резултати.

Трябва да се отбележи, че посочените по-долу примерни програми работят под оперативна система Windows, която е масово разпространена в България. Не е тайна обаче, че повечето професионални звукозаписни, видеозаписни, графични и други студия вече използват оперативна система - Mac - apple.

В днешно време изборът на добър музикален софтуер е **изключително голям**. Съвременният учител по музика би било добре да владее поне два вида музикален софтуер:

= **програма секуенсър -напр. (Cubase)** - предназначена за запис и монтаж на много отделни аудио канали (тракове). Тя е удобна и практична, ако се налага запис с няколко микрофона на различни инструменти или гласове. Когато всеки инструмент е записан на отделен канал, е възможно да се правят всякакви корекции, касаещи качеството на изпълнение, на звучене, баланс, добавяне на ефект, да се променят абсолютно всичко, което не е добре, дори да се спре каналът, без това да окаже влияние върху другите канали. Голямата функционалност прави тази програма незаменима за работа в домашни условия.

= **стерео аудио редактор -напр. (Sound Forge)** - програма записваща върху една писта (трак). Тракът може да бъде: стерео - ляв и десен канал или моно - само един канал. Музикален стерео редактор от

този тип предлага широки възможности за обработка в областта на звуковите преобразувания и ефекти. Тази програма може да направи с цифровия звук твърде много: обработка, монтаж, ефекти. Поддържа голямо количество звукови формати.

Преди започване на работа с дадена аудио програма, е необходимо запознаването с интерфейс, входове, изходи, контролери на аудиокартата, която ползваме.

Вариантите са няколко, но основно се наблюдават два:

= **звукова карта като външен хардуер**, свързана с компютъра посредством определен за целта кабел (USB или FireWire-1394). Звуковите карти от този тип са по-удобни, тъй като всички входове и изходи са на самата карта и достъпът до тях е лесен. Самата карта поддържа 48- волтово (фантомно) захранване, необходимо при запис с кондензаторен микрофон. Контролерите, регулиращи входния сигнал, са разположени на предния панел на картата (не се налага отваряне на софтуерни подменюта) и боравенето с тях е много удобно. Не на последно място - при запис с микрофон не е задължително ползване на микрофонен предусилвател (смесителен пулт).

= **звукова карта, интегрирана на дънната платка** на компютъра - става въпрос за стандартното изпълнение на повечето компютри. В този случай се използват куплунгите - вход и изход, намиращи се на задния панел на компютъра. Тези куплунги, стандартно, са малък стерео жак, което изисква по-специални кабели или използване на обръщащи (от определен вид буска към малък стерео жак). Използването на подобни обръщащи не е за предпочитане, защото често вкарват в записа шум или прекъсват и т.н.

За да се регулира нивото на входния сигнал е необходимо да се отвори прозорец на менюто на звуковата карта, оттам да се избере записващият панел (Recording control), да се маркира ползващият вход и тогава, от неговия контрол - (плъзгач) да се нагласи желаното ниво на запис.

При стандартното изпълнение на тези звукови карти върху панела на компютъра се намират следните куплунги -In , Out.

= изход - Out (стандартно оцветен в зелено) - използващ се предимно за включване на слушалки.

= вход- mic (стандартно оцветен в розово) - използващ се когато се налага да се включи слушалка с микрофон за работа в интернет.

= вход - Line In (стандартно оцветен в синьо). Това е входът, който се използва **задължително /винаги/** при звукозапис.

= има системи, при които двата входа - **Mic In** и **Line In** са комбинирани в един общ куплунг.

Обобщавайки казаното дотук става ясно, че за да се осъществи връзка между записването устройство и стандартната звукова карта, вградена на дънната платка на компютъра, е нужно:

= да се ползва **винаги вход Line In**, да се отвори Recording control панелът на звуковата карта, да се маркира в него вход Line In и оттам, чрез съответния контролер, да се нагласи нужното ниво на входящия сигнал.

= да не се забравя, след стартирането на аудио редактора в меню (options / preferences / audio) - да се отбележи използваната звукова карта. Това правило е валидно, когато използваме външна звукова карта или когато на дънната платка има инсталирани повече от една такава. Когато не са инсталирани други звукови карти, освен оригинално вградената на дънната платка карта, аудио редакторът я открива сам по подразбиране (default).

Качеството на аудио записа до голяма степен зависи от нивото на сигнала, подаван от записващото устройство към компютъра. Входният сигнал се следи от определен прозорец в аудио редактора. Златното правило гласи - входният сигнал да не превишава - 0 Db. (децибела).

= Когато входното ниво на запис надвишава - 0 Db., записаният аудио файл е силен, изкривен, прегорял. Дефекти от този тип не подлежат на поправка и се налага записът да бъде повторен.

= Когато входното ниво на запис е много под - 0 Db., записаният аудио файл е тих. Този недостатък е лесно поправим. Всеки аудио редактор ползва пакети от плъгини, чрез употребата на които подобни корекции са безпроблемни.

Тук е мястото да се уточни, че входното ниво на записвания сигнал се измерва на местата с най-силна динамика, а не на тихите моменти.

Принципно не е лесно да се фиксира - 0 Db. ниво на входящ сигнал. Изводът е - по-добре при звукозапис входният сигнал да е малко по-слаб и да бъде коригиран, отколкото по-силен.

Музикалните компютърни технологии имат своето място, както при обучението така и в професионалната дейност. И за в бъдеще ще се разширява по – ефективното им приложение в творческата работа на музикалния педагог.

Конкретните приноси могат да се разглеждат в адаптирането на музикалните компютърни технологии за специфичните нужди на обучението по музика и музикално-теоретичните дисциплини.

Като използва пълноценно възможностите на съвременните музикални технологии, в основата на които са заложиени принципите за запис и обработка на цифрова звукова информация, преподавателят по музика не само ще постигне ефективност на учебния процес, но и изработването на мултимедийни продукти ще се превърне в една рутинна дейност.

Съвременното образование, като се започне от детската градина и се стигне до студентската скамейка, трябва да се справи с предизвикателствата на компютърните технологии, за да изпълни повелите на новото време.

РОЛЯТА НА КЛАРИНЕТНИЯ АМБУШЮР ВЪРХУ ОСНОВНИТЕ МУЗИКАЛНО-ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

гл.ас. Едуард Сарафян

1. Увод.

Изложеният материал има за цел да обогати познанията и представите на кларинетистите по отношение на взаимовръзката между функцията на кларинетния амбушюр и основните изразни средства в музиката. В съвсем конспективен план той може да даде добри насоки на всеки изпълнител на духов инструмент като се базира на съвременни тенденции и различни мнения по отношение на някои методични въпроси, със забележката, че формирането на амбушюра при различните духови инструменти има индивидуални специфични особености. Именно поради съпоставянето на различни тези по някои въпроси, термините като **правилно** и **неправилно** ще бъдат заменени с **рационално** и **нерационално**.

До голяма степен музикално-изразните средства при свиренето на духови инструменти са в пряка връзка с проблематиката на звукоизвличането, което при кларинета е подчинено на следните два компонента:

- **формиране на въздушен стълб;**
- **формиране на амбушюр;**

Без наличието дори на един от горепосочените елементи би било невъзможно възпроизвеждането на какъвто и да е звук, поради обстоятелствата, че без подаден въздушен поток няма как да се възбудят колебанията на платъка. От друга страна, без амбушюрната постановка няма начин, по който да се насочи въздушната струя директно в инструмента и няма средство, което да контролира колебанията на тръстиковата пластинка.

2. Формиране на въздушен стълб.

Създаването на въздушна струя с необходим интензитет за формирането на качествен звук е свързано с **рационалното** изпълнение на следните фази на дихателния процес:

- освобождаване от остатъчния въздух (издишане);
- поемане на въздух;
- издухване на въздушната струя;

На опитните педагози и инструменталисти ще направи впечатление, че горепосочените фази се различават съществено от тези, които са изложени в главите за изпълнителското дишане в някои пособия и лекционни курсове по методика на обучението на духови инструменти, където са подредени по следния начин:

- поемане на въздух;
- задържане на въздушната струя;
- издухване на въздушната струя;

Разликата между двете тези е съществена. Видно е, че при втория вариант, етапът на освобождаване от остатъчния въздух изобщо липсва, а между фазите на поемане и издухване на въздуха място на мира и неговото задържане.

Първият вариант е по-рационален в сравнение с втория поради по-голямото съобразяване с естествените физиологични процеси в следните аспекти:

- в белите дробове на човека винаги има наличие на остатъчен въздух, който е превърнат във въглероден двуокис. Ако дихателната система не се освободи съзнателно от него, при поемане на по-голямо количество нов въздух е твърде вероятно да възникне силен световъртеж;

- при естествения (неволеви) дихателен процес основните фази са две – **вдишване и издишване**. Поради тази причина, моментът на поемане на въздух, трябва да бъде съобразен с точния момент на възпроизвеждане на звука, за да не се стигне до изкуствено и неестествено задържане на въздух в белите дробове.

3. Основи за формиране на кларинетния амбушюр.

Концепцията за формирането на кларинетния амбушюр се базира върху две основи:

- местоположението и формата на устните, зъбите и всички лицево-челюстни мускули, участващи в този процес;
- изграждане мускулатурата на устните и лицево-челюстните мускули за **издържливост и еластичност**;
- рационална функция на езика;

В своята научна разработка „Embouchure building for clarinetists“ Лари Гай дава упражнение, което има за цел да приспособи формата на устните, брадата и челюстта без инструмент, със следните инструкции:

„Застанете пред огледалото, за да имате възможност за по-висок контрол.

Стъпка 1: Изтеглете брадичката напред и надолу, направете я плоска, дълга и сочеща. Разтегнете долната устна върху долните зъби.

Стъпка 2: Уверете се, че долната устна е разтегната срещу долните зъби, като че ли ги „прегръща“ и обвива.

Стъпка 3: Съберете ъглите на устата и формирайте много малък кръгъл отвор в центъра на устните. Кажете „уу“ или „туу“ и се уверете, че ъглите на устата не са разтегнати навън като усмивка. Забележете, че устните са в позиция, подобна като при „свирене с уста“

Стъпка 4: Издухайте силно въздух през малкия отвор, формиран в центъра на устните ви, като не променяте формата и позицията им“.

Формирането на кларинетния амбушюр върху самия инструмент зависи от много субективни обстоятелства, като например - индивидуалните анатомични особености на устната кухина, избора на мундщук и др. Например, мундщуците с по-затворен отвор, характерни за немската система, изискват използването на значително по-тежки платъци. Спецификата на отвора от своя страна изисква много по-дълбоко позициониране на устните върху платъка и мундщука.

Изграждането на амбушюрната мускулатура е от изключителна важност за всеки изпълнител на духов музикален инструмент. За постигането на тази цел има различни методи, които трябва да бъдат съобразени с индивидуалните възможности и моментната форма на изпълнителя, за да не се стигне до претрениране.

В научната публикация „Насоки за формиране на кларинетния амбушюр в началния период на обучение“ е посочен един от методите на Лари Гай за развиване на мускулатурата на устния апарат без инструмент.

4. Изразни средства в музиката.

Изразните средства в музиката представляват цялостна система, изградена от следните компоненти:

- всички качества на тона: височина, сила, тембър, продължителност/;
- динамика;
- фразиране;

- интонация;
- артикулация и щрихи;
- ритъм и метрум;
- мелодия;
- хармония;

Тяхното многообразие е характерно както в художествените произведения от различни стилове и жанрове, така и в техническия материал (гами, разложени тризвучия и четиризвучия, етюди и технически упражнения).

5. Музикално-изразните средства и тяхната зависимост от амбушюрната постановка.

- **качество на тона** – възпроизвеждането на качествен звук при кларинета изисква стабилен въздушен стълб и добре оформен и изграден **амбушюр**. Добрата мускулна кондиция на устния апарат дава възможност за по-добро уплътняване при контакта на устните с инструмента. От друга страна, изпълнителят има по-добра възможност да насочи напрежението в ъглите на устните. По този начин се постига по-голяма свобода в центъра на устните, което позволява на платъка да вибрира значително по-свободно. Тези средства водят до постигането на едновременно ясен и мек звук във всичките регистри на кларинета.

- **продължителност на тона** – умението за възпроизвеждане на максимална продължителност на звука зависи от два компонента:

- а) количество на поетия въздух;
- б) фокус на въздушния стълб;

Количеството на поемания въздух е в пряка зависимост от капацитета на дихателните органи, чийто обем се развива с упражнения.

Фокусът на въздушния стълб е подчинен както на рационалната дихателна постановка, така и на **добре развития устен апарат**. Добре фокусираният въздушен стълб дава възможност чрез по-малък въздушен обем да се постигне по-голяма продължителност на звука, поради по-големия коефициент на полезно действие на въздушната маса.

- **динамика (сила на звука)** – усиляването и затихването на звуковата тъкан е в пряка зависимост от:

- а) силата на издухваната въздушна струя;

б) кондицията на **амбушюрната система**;

Мнозина методисти пренебрегват в своите разработки и лекционни курсове прякото значение на амбушюра върху динамичните нюанси. При усилване на динамиката напрежението върху устните се увеличава. В случай, че устният апарат не е в добра кондиция, в определен момент той няма да може да осъществява нужния контрол върху вибрациите на платъка, въздушният стълб ще изгуби своя фокус, вследствие на което както качеството на звука, така и неговия интонационен контрол ще се повлияят драстично. При затихване функцията на **амбушюра** е също толкова важна. Ако устните нямат способността да уплътнят своите ъгли, по-голяма част от напрежението ще се пренесе в централната част на платъка, която всъщност е вибриращата част, вследствие на което е твърде вероятно звукът да се прекъсне преждевременно.

Поради казаното дотук, следва да се приеме, че **амбушюрната постановка** има **пряко** влияние върху степента на динамичните амплитуди.

- **интонация** – в музикално-теоретичен аспект е прието, че интонацията представлява изразителната страна на мелодията. В конкретния случай, тя ще бъде разгледана като изразно средство, представляващо **точността на звучене** на музикален инструмент при свирене или на глас при пеене.

Интонационният контрол при свиренето на кларинет е в пряка зависимост от функцията на амбушюра. За повишаването ѝ е нужно известно стягане, а за понижаването и – освобождаване. И в двата случая от съществено значение е поведението на **ъглите** на устните, подробно описани в частта „**динамика**“.

- **артикулация и щрихи**

Щриховото многообразие в музикалното изкуство е изключително богато. По тази причина основното внимание ще бъде фокусирано върху:

- а) начало на звука (като основен артикулационен проблем)
- б) легато (свързано)
- в) стакато (кратко)

За постигане на ясна и мека атака при началото на звука е необходима координацията и синхронизация на следните компоненти:

- а) подаване на фокусиран въздушен поток;
- б) активиране на **амбушюрната система**;
- в) отделяне на езика от платъка; (**вътрешен амбушюр**)

Щрихът легато е в пряка зависимост от:

- а) стабилен въздушен стълб;
- б) рационално формирана и добре изградена **амбушюрна система**;
- в) прецизна синхронизация в движението на пръстите;

Щрихът стакато и качествено му изпълнение зависят от синхронизацията на следните елементи:

- а) стабилен въздушен поток;
- б) стабилна амбушюрна система;
- в) скорост на отделяне на езика от платъка;
- г) изключителна синхронизация между движенията на пръстите и езика;

- фразирание

Музикалната фраза е съставна част от завършена музикална мисъл. Обикновено тя е съставена от два мотива. От своя страна, две фрази образуват полуизречение, а две полуизречения формират период – завършена музикална мисъл.

Усещанията за точно и рационално фразирание се коренят в стилната култура на изпълнителите. Различните музикални стилове са носители на разнообразни тенденции при структурирането на музикалния тематизъм.

В постановъчен план насоките в частта „динамика“ се отнасят напълно и за фразирането.

6. Заключение.

Въпреки, че гореизложеният материал има конспективна форма, той доказва огромното значение на кларинетния амбушюр върху цялостното протичане на изпълнителския процес. Именно поради това обстоятелство е нужно изследванията по тази тематика да се задълбочат.

ПОНЯТИЕ ЗА АКОМПАНИМЕНТ

гл. ас. Светослав Карагенов

Изясняването на смисловия спектър на понятията е неотменен акт от научното изложение. Когато дадено понятие придобие статут на изследователски обект, извеждането му като комплекс от познавателни същности става отправна точка за това изследване. По този начин още отначало в най-общи линии се очертава периметърът на бъдещи търсения, загатват се потенциални връзки и се набелязват пластове и „дебелината“ на познавателната материя, която подлежи на изследователско сондиране, съобразно избраната тематика. По същество това е една изначална декларация, която формира фундамент за по-нататъшни аналогии, диференциации, обобщения и логично следващи от тях изводи.

Изясняването на понятието „акомпанимент“ си поставя няколко цели. На първо място, чрез представяне на негови разноезични синоними се разкрива етнокултурният обхват на номинираните с тях явления и косвено се защитава значимостта на избрания изследователски обект. На второ място, чрез етимологично сравняване на кръга от значения на основното понятие с тези на издирените разноезични аналози се набелязват контурите на онова множество от културни явления, които, плод на различни народи, практики и епохи, сътворяват „идейния корпус“ на акомпанимента в широк смисъл. Същевременно се поставят основите на мисловни „канални“ за последваща диференциация или кооперация на същности в „полето на акомпанимента“, за евентуални противоречия, подчертаващи поначало неговата нееднородна природа и се набелязват мотиви за тяхното оправдание. На трето място се очертават историческите корени на явлениято, като на това основание косвено се загатват възможности за бъдещи понятийни ревизии в хода на изследването.

За разлика от думата „хармония“, която, с преобладаващия си кръг от значения, се използва във всички европейски езици, думата „акомпанимент“, има друго „битие“. В редица европейски езици тя присъства с минимални фонетични изменения: (френски език: **complement**; **accompagnement** (муз.); **garniture**; **escort**; италиански език: **accompagnamento**; испански език: **acompanamento**; датски език: **akkompagnement**; английски език: **accompaniment**). В английския речников фонд със синонимно значение се срещат и думите **support**, **backup**. В лексиката на някои, предимно неромански народи,

е в употреба оригинално слово с подобно значение на матерен език (немски език: *die Begleitung; Zubehor*; холандски език: *begeleiding*). С определени лингвистични корекции думата се среща и в повечето езици от славянската езикова група (руски език: *аккомпанемент*, полски език: *akompaniment*, български език: *акомпанимент*). В част от последните обаче, наред с наложителната транслитерация, съществуват и оригинални думи със същото значение: бълг. - „съпровод“, рус. - „сопровождение“. Следователно в тези езици тя е със статут на чуждица.

Думата „акомпанимент“ е френска – *accompagnement*. За това свидетелстват редица справочни издания: [1-16]

В основата и прозира латински корен - *лат. Compagines* - присъединявам се, свързвам, затагам - *compagis* — съединение, връзка, крепез, съответно на френски език - *compagne* — „спътник, подчинен, чирак“, *accompagnement* — „*съпровод*“ [16]. При сравнение с гръцкия езиков еквивалент: *μουσική συνοδεία* („музики синодиа“), *μουσική συνοδεία/υπόκρουση* („музики ипокруси“) [17], е видно сходството по отношение на значението на думите. Същевременно прави впечатление очевидният факт на ненамеса на гръцките думи във формирането на думата *акомпанимент*. Той определено противоречи на практиката на използване на гръцки заемки или латинизирани езикови форми за терминологично номиниране на явления из областта на музикалната теория в трактати от ранното и зрялото средновековие. Затова изглежда твърде вероятно твърдението, отнасящо произхода на думата към епохата на късното средновековие, приблизително от 13 в. [3,5], като в посочените източници изрично се подчертава ранният и музикален ориентир. Думата „*acompany*“ от старофренски произход, влиза в употреба в т. н. Middle English – говорен в Англия през периода 1100-1500 г. [4] За въвеждане на формата *acompany+ment* различни източници посочват приблизително периода на първата половина на 18 в. (1725-1735 г. - [1]; 1744г. - [3,5]. По данни от www.merriam-webster.com първата известна употреба на акомпанимент е от 1697 г. [18], но думата „акомпанимент“ се среща още в трудовете на Gaspar SANZ „Instruccion de musica sobre la guitarra espacola ... Con un breve tratado para acompacar con perfeccion“ ... Zaragoza от 1674 г., D'ANGLEBERT, Jean-Henry (1689) „Principes de l'accompagnement. Dans Pieces de clavecin“. Paris, и NIVERS, Guillaume-Gabriel (1689) „L'art d'accompagner sur la basse continue“. Paris. [19] Първото свидетелство за употреба на думата „акомпаниятор“ (acompanist) със значение на „изпълнител, който поема съпровождащата част в музиката“ датира

от 1833 г. [3,5]. В английски език са в обръщение и други думи, явяващи се частични или пълни синоними на думата **accompaniment**:

vamp (v.) 1789 г. „импровизация на пиано“. В основата си думата произхожда от англо-нормански и означава „част от чорап, която покрива крака и глезена“ (13 в.), от френските думи: *vaumtrй, (старофренски) avantpий, от avant “отпред” + pий “крак”. Смисълът еволюира от “provide a stocking with a new vamp” “да снабдиш чорапа си с нова предна част” (1590s), през “patch up, repair” (cf. Revamp) “да закърпиш, да възстановиш” към “extemporize” “импровизирам”, също и в смисъл “да направя нещо без подготовка, незабавно” [2,6], а също и:

1. горната част на обувка или ботуш (кончов), над подметката, аналогично на същата част от чорапа. (след 1225 г.)

2. Нещо прибавено, кръпка, за да придаде на старото нов изглед.

3. Закърпено, импровизирано, възстановено, реставрирано.

4. В музиката: повторен или често импровизиран акомпанимент, състоящ се от до два такта, често само върху един акорд или проста акордова прогресия (последование), повтаряно при нужда, за да осъществи диалог или да участва като встъпление за солиста (след 1789) г.)

5. Дейност или реч, предназначена да запълни време (антракт, интермедия); волнонаемен пожарник [6]

backing От 1590-те е като “support;” (“поддържам”, “поддръжка”, “опора”). От 1640-те – като “retreat;” (“отстъпление”, “оттегляне”). Физическият смисъл е на “нещо, което формира гърба на нещо друго” (1793), а със значение на музикален акомпанимент е от 1940г.

burden (2) “Водещо, главна, водеща идея” от 1640-те. Произлиза от по-ранен смисъл “рефрен или хорос на песен” “refrain or chorus of a song,” (1590-те). Първоначално (късен 14 в.) означава “басов акомпанимент на музика, от старофренското bordon (англ.-“bumble-bee, drone;”) (“бръмчене, жужене на пчела”), други препратки от M.L. burdonom “drone, drone bass” (cf. Fr. bourdon, Sp. bordon, Port. bordro, It. bordone). [5]

В немски език със същия смисъл се използва собствена дума – „**die Begleitung**“. Думата има следните основни значения:

1. муз. - клавирен съпровод, грундирано платно, фонова музика, съпровод на песен. Антоним – мелодия.

2. Begleiter – акомпаниятор, изпълнител (актьор), кондуктор, пътен инспектор, спътник, посланик

3. Begleiten – поведение, съпровождане, конвой

4. Подкрепа.[20]

Глаголът **begleiten** произлиза от глаголите *bileiten*, *beleiten* (вода, превеждам) приблизително от 17 в. и по-ранния *geleiten* (s. *Leiten*) от 14 в. Представлява смесена форма *begleiten* „mitgehen“ (в холандска форма *Begeleiden*) (съпровождам, придружавам). В музикален смисъл „инструментално допълнен напев или инструментална мелодия“, е от 17 в., като немски еквивалент на фр. *accompagner*, ит. *Accompagnare*, съответно в немска транскрипция *akkompagnieren*. Съществителното **die Begleitung** е от 16 в., в обръщение приблизително от 1730 г.[21,22]

В руски език с еднакво значение се използват както **аккомпанемент**, така и **сопровождение**. Както бе посочено, думата **аккомпанемент** е със статут на чуждица, следователно е логично да се търси неин оригинален езиков еквивалент. Във всички референтни източници думата **сопровождение** се посочва като руски аналог на **аккомпанемент** [7-16]. Прави впечатление обаче преобладаващо извънмузикалната употреба на думата **сопровождение** – в общолексикален контекст. За сравнение думата **аккомпанемент** е с почти фиксиран музикален смисъл или с преносно значение, но базирано на музикален подтекст. Това издига понятието в ранг на тясно специализиран термин. Става ясно също, че в руски език приблизително в средата на 19 в. думата е в обръщение в съвременния и смисъл: „**аккомпанемент** - (фр. *accompagnement*) в музикално произведение – хармонически съпровод, допълващ главния (мелодически) глас; музика, съпровождаща певец (соло), солиращ музикален инструмент или хор, например партията на пианото в песните.“ [11]

В българската лексика освен **аккомпанимент**, със сходно съдържание се употребяват думите:

„**съпровод**“ (съпровождам, съпроводен)
 „**придружавам**“ (придружен, придружител)
 „**съпътствам** (съпътствам, съпътстващ)
 „**пригласям**“
 „**припявам**“ (припев)

Като негов езиков еквивалент от изброените се употребява думата „съпровод“ с нейните производни. Нейното приложение обаче е общоезиково – за всички ситуации, при които дадено действие се извършва самостоятелно. В този смисъл в корена на думата прозира идеята за главен (водец) и не-главен (съ-про-вождащ) обект. Този нюанс отсъства в другите две думи: „придружавам“ съдържа смислов корен за другост, т. е. за равноправие... „съпътствам“ – предполага

общ път (може би без да се изключва факторът „случайност“). Думите „пригласям“ и „припявам“ са определено с тясно музикално значение. И в двата случая обаче смисълът е твърде конкретен и не изключва възможна епизодичност на акта – в първия случай – добавям гласа си към друг, във втория – приобщавам се към акт на пеене. В музикалната терминология отглаголното съществително (припев) се използва със смисъл, който засилва, подчертава отношението на последната дума към съвсем различна сфера (формообразуване).

Макар и разглеждани като синоними, „съпровод“ и „акомпанимент“ се различават по значително по-тясната употреба на чуждоезиковото понятие. У нас предикативната форма (глагол, причастие) „съпровождат“, „съпроводен“ има широко приложение в общата лексика. За разлика от нея отглаголното съществително (без афикс) „съпровод“ е със значително по-тясна употреба – основно в сферата на музиката и едва в преносен смисъл – в други области. Считаната за чуждоезиков синоним дума „акомпанимент“ задълбочава тази тенденция, придобивайки у нас статуса на термин в оказаната сфера, без пряко приложение в други области. У нас тя се използва **само** в сферата на музиката и свързаните с нея дейности (танц). Това и придава статут на специализиран термин в указаната сфера в българския език.

Въпреки казаното, най-близък роден еквивалент на думата „акомпанимент“ е думата „придружаване“.

Известни са и други думи, в една или друга степен свързващи своето значение със „съпровод“, „съпровождат“, „съпроводено“, „за съпровождане“: „ескортирам“, „конвоирам“ (фр. воен.- „придружавам за да пазя“), „антураж“ (фр. – „заобикаляща среда“); „кондуктор“ (лат. – придружител); „кондукт“ (лат. – „съпровождаща песен“, съпровожда ритуал – дяконът тръгва към амвона, или при появата или оттеглянето на важни действащи лица в литургичната драма, техника „нота срещу нота“). [23]

Същевременно за дейност, изразяваща смисъла на музикален съпровод съществуват конкретни думи на редица древни езици:

upagA (उपग) – санскрит – акомпанимент на песен; **upagAna** (उपगान) – муз. акомпанимент [24]

samgat (**Sagîta sagata**) (संगीत संगत) – hindy – музикален акомпанимент [25]

С подобно значение са използвани и латинската дума **adiunctio** – лат. - (добавено, допълнено, единение, съюз, връзка, допълнение

към; [риторика] свързване на предикат с няколко теми; муз. - аккомпанимент) и изразът *soni modulatione proferatur*. [26]

Направената справка за понятието „**аккомпанимент**“ установи:

- произхода на думата „аккомпанимент“;
- нейното широко разпространение в Европа основно с музикален смисъл, което и придава статут на термин в тази област;
- сравнително късния произход на думата – значително след думи с близко значение в лексиката на много от древните езици. Този факт поставя въпрос пред състоятелността на синонимния подход, прилаган към „**аккомпанимент**“ и „**съпровод**“;
- наличието на много и различни думи, изразяващи същността „съпровод“ както в музикални, така и в извънмузикални аспекти. Именно разнообразните нюанси в значението на понятието понякога създават проблеми при отчленяване на музикалното явление, но същевременно разширяват неговия асоциативен периметър.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Random House, Inc. 2011.;
2. Collins English Dictionary;
3. Online Etymology Dictionary, © 2010 Douglas Harper;
4. dictionary.reference.com;
5. www.etymonline.com;
6. en.wiktionary.org;
7. Словарь иностранных слов;
8. Современный толковый словарь;
9. Словарь иностранных слов русского языка;
10. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке.- Попов М., 1907.;
11. Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней.- Михельсон А.Д., 1865.;
12. Новый словарь иностранных слов. - by EdwART, 2009.;
13. Большой словарь иностранных слов. - Издательство «ИДДК», 2007.;
14. Толковый словарь иностранных слов Л. П. Крысина. - М: Русский язык, 1998.;
15. Яндекс.Словари» Российский гуманитарный энциклопедический словарь;
16. Яндекс.Словари» Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства.

17. dictionary.sensagent.com
18. www.merriam-webster.com
19. Библиотечен каталог на Сорбоната, Théories de la modalité occidentale et de la tonalité, Dernière mise à jour le 13/4/2008
20. Bedeutungswörterbuch: Copyright © 1996, 1997 by University of Tübingen.
21. wortschatz.uni-leipzig.de Uni Leipzig: *Wortschatz-Lexikon*;
22. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (nach Pfeifer), www.dwds.de Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache
23. Михелс, У., Атлас „Музика“, т. I, с. 201
24. Cologne Digital Sanskrit Lexicon
25. Hindi - English and English - Hindi online hypertext dictionary.

КЛАВИРНИТЕ КВАРТЕТИ НА ГАБРИЕЛ ФОРЕ

гл. ас. Надежда Кузманова

През втората половина на 19 в. настъпва бурно развитие на изкуствата във Франция. В тях намира отражение и външен блясък Втората империя. Вътрешните борби на нейното правителство довеждат страната до национална катастрофа по време на френско-пруската война (самият Г.Форе е участник в последните битки). Това е период в историята на изкуството, когато развитието му е особено сложно и променливо. Видно място в този кипящ художествен свят заема музиката.

Когато Габриел Форе (12.05.1845-04.11.1924) прави своя дебют в парижкия музикален свят през пролетта на 1870-та, съвременността, погледната през изданията *Le Ménestrel*, *Revue et Gazette musicale* или *La France musicale*, е доминирана от лиричния театър, неговите звезди и успехи. Майербер умира през 1864, а Берлиоз през 1869, но докато произведенията на първия все още се изпълняват широко, то тези на втория познават само несполуки, интриги или още по-лошо - безразличие.

Цяло поколение композитори - Бизе, Гуно, Масне, Тома – се проявява в областта на операта.

В този контекст камерната музика присъства дискретно. Тя заема подиумите на частните музикални салони и е високо оценена от аматьорите, които често я практикуват в компанията на професионални музиканти.

Недостатъчно внимание към инструменталната музика проявявали и концертните организации. Най-влиятелната от тях – Общодостъпни концерти за класическа музика – ръководена от Падел, се занимавала основно с пропаганда на немско изкуство.

В този застинал момент, основаването на Националното музикално общество през 1871, донася необходимото обновление. За младите музиканти, като Форе или 10 години по-късно - Клод Дебюси, обществото е важен пробив в „стария репертоар“. Такъв е смисълът на изявлението, което Форе прави пред един журналист от *Petit Parisien* (28 април 1922): „Истината е, че преди 1871 не бих си и мечтал да композирам соната или кuartет. Тогава не би имало никаква възможност млад музикант да накара хората да чуят подобни произведения. Трябваше Сен-Санс да основе Националното музикално общество, чието основно занимание да бъде именно изпълняването на произведенията на младите композитори, за да се захвана за работа.“

Още с първите опуси, камерната музика става един от основните жанрове в творчеството на Форте. Възраждайки традициите на големите френски майстори от епохата на ранния Барок (Рамо, Купрен, Льокулер) и следвайки пътя на Бетховен и на своите съвременници (Шопен, Шуман, Брамс), композиторът се насочва към създаване на забележителни образци на камерното изкуство. Изборът на една сравнително рядко употребявана форма: клавирен квартет, демонстрира у Форте стремеж към новаторство, независимост и обновяване на утвърдените жанрове.

Квартет № 1 за пиано и струни в до минор е сътворен в по-голямата си част през лятото на 1876г. в дома на неговите приятели – семейство Клерк. В този момент произтичат много важни промени в живота на младия композитор. Грижите му около кандидатстването за органист в църквата „Мадлен“ и най-вече грубото, едностранно скъсване на годежа с Мариан Виардо ще забавят с три години завършването на квартета. Квартет в до минор е изпълнен за пръв път в Националното общество на 14 февруари 1880, като вероятно самият Форте е трябвало да изсвири брилянтната клавирна партия. Успехът е бил почти също толкова значим, колкото този на Соната оп. 13, три години по-рано. При все това, на излизане от концерта, приятели музиканти направили няколко забележки върху финалната част.

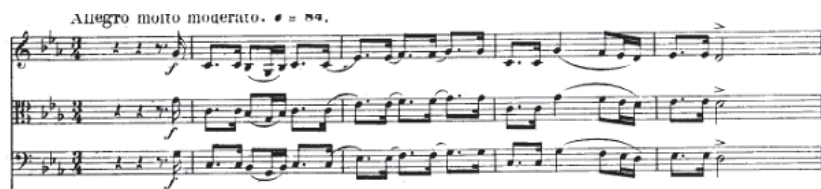
Ето защо композиторът предоставя само първите три части за печат и в крайна сметка пренаписва изцяло този известен финал след три години.

На квартета е даден опусен номер 15 и е изпълнен в завършената си форма на 5 април 1884 в Националното общество от Люсиен Лефор - цигулка, виолистът Берни, Жюл Лоеб - виолончело и самият Форте. Посветен е на белгийския цигулар-виртуоз и приятел на автора, Юбер Леонар.

Както и Сонатата за цигулка, първият квартет притежава широта и красноречие и по мащаб достига концертно-симфоничния жанр. По думите на Клод Ростан той е носител на „повече суровост, отколкото мрачно очарование“ (Клод Ростан, „Трудое на Форте“, стр. 57).

Новост в музикалния език се явява замяната на модулационното движение на тоналността с нейната модална изменчивост.

Allegro molto moderato заема стриктно строгия модел на сонатното алегро, макар че се различава още от встъплението : чрез едно силно потвърждаване на първата тема в унисон в щрайха :



и от съвсем изненадващата способност на този мотив да се преобразява (в началото на разработката т.73) в носталгична баркарола:



Втората тема е с лиричен характер и мелодията гъвкаво прелива от инструмент в инструмент. Обширната разработка се посвещава почти изцяло на парафразата на главната тема, разкривайки различните и лица в блестяща игра. По-късно Форé развива и огледалния и образ, а в средата на частта съчетава двете теми (като мелодия и контрапункт). Липсва традиционният динамизъм, който композиторът е заменил с темброви нюанси и модални промени: от минорна и мажорна пентатоника до фригийски и миксолидийски лад. Кратък стретен дял предшества кулминацията и репризата, която встъпва с мощ. Тук главната тоналност с *mol* преминава в едноименния *C dur* до края на частта. Движението от „мрак към светлина“, така характерно за Бетовен, намира своето ново проявление и предопределя цялостното развитие на цикъла. Кодата върху първа тема замира в дискретно диминуендо.

Пътят към светлината е прекъснат и неочаквано е променил своя характер в средните части на цикъла – тонално и тематически свързани (в инверсия) с първа и втора теми на сонатното алегро. Между двете части откриваме така характерната за Форé антитеза на конструктивна плътност и въздушна безтегловност, които символизират борбата на противоположните начала: светло, леко и радостно и обратно – тъмно, тъжно и скръбно. Този способ откриваме и във фактурен и динамически план. Според С. Сигитов примери за подобно противопоставяне намираме още в първа част: в динамическата усременост от *pp* до *f* в рамките на един такт, както и обратния „свив“;

в артикуляционното преобразуване на акцентирани акорди в меко арпезирано движение.

Allegro vivo - Скерцо. Тя се отклонява от обичайната форма и е разширена, като Рондо (АВАСА, чието С се явява Трио-то).

Всичко е постигнато в тази разговорлива, но не прекалено бърлива страница: мелодичната линия на пианото, смяната на прости и сложни метруми (2/4 и 6/8), шумолящите пицикати. Емил Виермоз поетично говори за „въздушния ритъм на биенето на крилата при полета на водното конче“. Централното трио наслажда с майсторство мелодия от акорди в струнните (със сурдини) и перпетуум мобиле-то на пианото.

от такт 263

The image shows a musical score for piano and strings, starting from measure 263. The piano part is in 2/4 time, featuring a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. The string part is in 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'sempre pp', and articulation markings like 'leggieriss.'.

Трета част – Adagio. Трагичната експресия на тази част, както и темпото и, навеждат на мисълта, че тук е претворена емоцията от провала на годежа с Мариан Виардо. Тези размисли обаче, са особено неподходящи в случая с Форте, който през целия си живот се опитва да постави своето творчество върху напълно изолиран от личния си живот план. В случая трябва да припомним, че основната част от квартета датира от 1876, тоест много преди годежът да е решен. Формата е проста триделна плюс кода. Първата тема е основана на наслаждането в различните инструменти на дълбоко меланхоличен и скръбен мотив. Утешението идва с втората пееща тема. Върху акомпанимент в пианото (основан на ритмически модел 3+2 шестнайсети-ни), струнните наслагват мелодията канонически. Голямото лирическо разширение (дял В), чисто по Шумановски ни довежда до страстно форте. Връщането към първия дял този път е съпроводено от из-

ящни тридесетворинкови арпежи при пианото. Кодата мечтае тихо върху спомена на втората тема, деликатно внушавана от пианото.

Финалът – Allegro molto възплъщава високото майсторство на композитора и преоткрива диханието на първоначалното Алегро. Започва с възторжена мелодия (ритмически сходна с първа тема от първа част), носена като вълна от арпежите в пианото и преминаваща в ослепителния блясък на ритмични акорди. Втора тема утвърждава мажорната сфера – пееща и ведро. Разработката ни води от една тоналност в друга и от тема – в тема. След кратка каденца в пианото, репризата се втурва безгрижна и лъчезарна. Обширната кода е изградена изцяло в до мажор, поставяйки една върху друга двете теми. Изходът на борбата между противоположностите и стремежът към светлина е настъпил!

Първи клавирен кuartет- по думите на М.Друскин- повече от всяко друго произведение от първия творчески период на Форе, потвърждава, че той действително е бил надарен с „удивителен мелодичен дар“ (М.Друскин, „О западно европейской музыке XX века, стр.105).

Кuartет № 2 за пиано и струни в сол минор - по думите на Хари Галбрайх „това произведение на зрялата младост заема в еволюцията на композитора същото място, което при Бетовен заемат „Кuartетите на Разумовски“ (из встъпителната статия към антология на записи с камерно-инструменталната музика на Форе). Сведение за създаването на това произведение няма, тъй като ръкописът няма дата и намерената кореспонденция от този период не споменава за него. Вероятно е завършен през 1886г (6 години след кuartет №1), защото е известна датата на първото му изпълнение в Националното общество – 22.01.1887г (Гийом Реми – цигулка, Луи ван Уаефелгем – виола, Жюл Делсарт – виолончело и авторът на пианото). Година по-късно, творбата е публикувана. Авторът пише на Ханс фон Бюлов писмо, в което му съобщава, че посвещава на него новото си произведение (въпреки че такова посвещение не фигурира върху партитурата). Този кuartет е най- внушителното произведение по своите размери в камерната музика на Форе. Открива се изключително тясна прилика с инструменталния почерк на предишния кuartет – едновременно мощен и въздушен. Така отново се срещаме с почти симфоничния размах и контраста между двете теми в сонатното алегро, въздушната разговорливост на Скерцото, медитацията на Адажиото (този път по-спокойно, отколкото трагично) и във финала отново голямо вълнение и взрив от акорди на пианото. Тук обаче, инструменталното

равновесие е чувствително променено, откривайки място на често-то противопоставяне между два блока от тембри – пиано и струнни – противопоставяне, доведено понякога до ярост. До този момент композиторът никога не си е позволявал да пресъздаде личното, съкровено преживяване, но тук откриваме и „страстната привързаност към живота и първите видения на смъртта; светлите спомени от далечното детство, помрачени от загубата на близките и над всичко това вулканичната стихия на танца” (Сигитов С. Габриел Форе, стр.168)

Allegro molto moderato – Главната тема започва като химново песнопение. Силна и горда, поднесена от унисона на струнните инструменти върху фона на разярените вълни в пианото. Тази тема доминира със своята грандиозност и всички други идеи изчезват пред нея.



Навсякъде откриваме мащабните бази, толкова характерни за Форе и идващи от органната музика. В спомените си за изискванията на композитора към изпълнението им, Маргарита Лонг споделя: „тук той предаваше една особена важност при интерпретирането. Оттук и неговото прочуто възклицание: „Басите са за нас!” Хармонизацията и показва хроматически развита тоналност, в която плавното линейно движение на гласовете е свършено освободено от стереотипите на акордовите връзки. „В една тема – истинско откритие на Форе – откриваме в равна степен взаимстване от старинната мелодика и от късноромантичната хармония” (С.Сигитов, Г.Форе, стр.170). Тези черти се засилват при изложението на втората тема, мажорния елемент на тематичния комплекс. Развитието е спокойно, като редува главната тема с нов елемент. Размахът и широтата на тази разработка са наистина симфонични и нямат равни по своето контрапунктично майсторство. След така натрупаното напрежение, репризата избухва във фортисимо. Обширната кода би могла да се възприеме и като втора разработка.

Allegro molto - Скерцо е преломен момент в двуплановата драматургия на цикъла. По форма то представлява чисто рондо, в което срещаме типична за Форé мелодична формула: редуването на вариантно изменени повторения на темата. Пианото развива своето *perpetuum mobile* под пицикатите на струнните или под широка тема, представена в унисон и силно хроматизирана. „Остинатният ритъм, квадратната структура на фразите, вихреното мелодическо движение, подсказват за влиянието на образите от „Танц на смъртта“ на Лист“ (С.Сигитов, Г.Форé, стр.171).



В мистериозното трио, струнните са събрани в диапазона на човешкия глас и звучат изявено експресивно, макар и в пианисимо. Тази тема е вариант на главната тема от първа част – рядък пример за цикличност при Форé. Напрежението е поддържано и от уметелото съчетаване на размерите 6/8 в пианото и 2/4 в струнните. Завръщането на скерцото обръща ролята на инструментите: виолата първа подема вихрената тема (възвръщайки 6/8), последвана от цигулката, а пианото ги следва в шеметна надпревара.

Adagio non troppo е опит за описателна музика или поне музика създаваща атмосфера. Понятието тембър, което обикновено не интересува Форé, тук е поставено на преден план. Мотивът със звъна на камбаните (в пианото) и дългата фраза на виолата, която се проточва в тишината, напомнят спокойствието на настъпващата нощ. Този далечен спомен от детството, композиторът претворява и в други свои произведения. Темата представлява интерес в две отношения: от една страна съчетаването на ми бемол мажор със сол минор, а от друга двусмислената ритмика в пианото (синкопирани четвъртини, създаващи илюзията за размер 4/4 на фона на пулсиращи в 9/8 осмини):



Втората тема запазва същия климат, без да търси контрастен ефект. В разработката ролите се обръщат: мелодията е поверена на пианото, а „камбанния звън“ на струнните (унисон на цигулка, свиреща с лък и виола и виолончело – пицикато). Кодата, преминаваща от една в друга тоналности носи нереално спокойствие. Това е постигнато със сонорен ефект, подчертан от ефирните клавирни арпежи.

Allegro molto се отличава със своето неистово танцувално звучене, сродно с Листовия „Мефисто валс“. Частта изобилства от множество теми. Първата – шумна и бурна, бързо отстъпва място на тихо и меланхолично изложение в пианото. Нова тема със силни и масивни акорди служи за мост към втора група идеи, изложени като *cantus firmus* и неговия отговор – лъчезарен и летящ към светлината. Разработката е кратка, наситена и плътна. Изградена е от контрапунктичното смесване на двата елемента от първа тема. Бурно крещендо води до репризата, в чийто край светлината побеждава и се утвърждава тоналност Сол мажор. Кодата на финала, подобно на криво огледало отразява по ироничен начин основната идея на произведението – доверието към живота. И въпреки множеството различни състояния, през които преминава тази финална част, произведението завършва в блестящо, триумфално фортисимо.

„Квартетът в сол минор е първият и при това силен симптом на началото на „мрачния период“ (Ж.М.Некто). Действително неговата поява е съпътствана от редица загуби в живота на Форте: 1885г умира баща му, 1886 умира Лист, а през 1890г и Цезар Франк – приятел, съмишленик и духовен наставник. Следващото произведение, носещо отпечатъка на всички тези събития и религиозните виждания на композитора е Реквием.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Galbreich H. Faure G. La musique de chambre. Enregistrement integral. Paris, Erato, 1971.
2. Long M. Au piano avec Gabriel Faure. Paris, 1963
3. Nectoux J.M. Gabriel Faure, Fayard, 2008
4. Rostand C. L'Oeuvre de Faure. Paris, 1945
5. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века, М., Сов. композитор, 1973
6. Сигитов С. Габриель Форте, Москва, 1982

ПРАЗНИЦИТЕ НА ЕВРЕЙСКАТА ОБЩНОСТ В ПЛОВДИВ ПРЕЗ МЕСЕЦ ТИШРИ (ТИШРЕЙ)

ас. Зоя Микова

Първите данни за присъствие на евреи в България датират от II век върху надгробен паметник край село Гиген, Плевенско. В българските земи те са живели предимно в големите градове - София, Пловдив, Русе, Бургас, като днес най-многобройната и компактна група живее в столицата. В „Записки за България и за Българите“ от 1874 г., Любен Каравелов споменава, че са честни, трудолюбиви хора, помагат си взаимно и почитат всекиго с висок нравствен морал, проявяват лоялност към съгражданите, силно родово чувство, пръввързаност един към друг, християнски добродетели, които предавали през поколенията за пълен сговор в общността.

Повече от половината евреи, които живеят у нас са от „сефарадската група“ (от името на Иберийския полуостров – **Сефарад** на иврит), а останалите са „ашкенази“ или както са познати още - немски евреи. Представители на романьотските евреи (най-старото еврейско население на Балканите от времето на Първото българско царство) в България почти не се срещат, тъй като те доста рано са се „смесили“ със сефаради и ашкенази¹ (дошли от Унгария, Бохемия и Бавария през XI в.) Прогонени от Испания, сефарадските евреи се отправили към страните от Югоизточна Европа, Балканския полуостров и Северна Африка през далечната 1492 г.

Пловдивските евреи са преселници дошли от Испания и принадлежат към шпаньолските, сефарадски (испански) евреи. Представителите на „ашкеназите“ в града почти са се претопили.

Първоначално са строили къщите си на Небет тепе, а по-късно са заселени в местността Орта – мезар. И до днес пловдивчани наричат района „еврейския квартал“.

До края на XIX век в града имало само религиозно училище. Обучението на децата преминавало изцяло в семейството или в училището за равини. През 1879 г. Алианс Франсез – Израелит, изпраща представител в града, който закупува къщата на Албалж. В нея е открито първото еврейско светско училище в Пловдив².

Евреите активно участвали в икономическия живот на града – стопански, търговски и т.н., но не са оказали особено влияние върху политическия и обществен живот. Занимавали са се преди всичко с банково дело (лихварство), били са дюкянджии, занаятчии, сарафи, амбулантни търговци.

Сведения за живота и дейността на евреите в пловдивския печат липсват, но разполагаме със статистически данни.

Преди Освобождението броят им е бил 1415 души в 500 къщи. Васил К. Пеев споменава, че след Освобождението в град Пловдив живеят 500 семейства, като броят им бързо нараствал. Групата била най-многобройна преди Втората световна война. По това време в Пловдив са живеели 5960 евреи. През 1940 г., по време на войната за тях са наложени извънредни данъци, забрани за упражняването на различни професии, наложен им е полицейски час и т.н. След това броят им непрекъснато намалява.

Евреите в Пловдив са сравнително затворена общност, като повечето от тях изповядват юдаизъм и освен българския език използват и своя говорим „дзудезмо-еспаньол“ или „ладино“. Те поддържат затворената си група чрез едногамен брак, обичаи, религиозни празници, език, имена, занаяти, които са приоритетни само за тях. В миналото браковете се случвали изключително в общността, а смесените се извършвали само нелегално. В окончателните резултати на НСИ от последното официално преброяване у нас, проведено през месец февруари 2011 година, се посочва, че по препоръки на ООН за изучаване на населението по религиозни и етнически признаци, анкетите са давали възможност за „доброволност“ на отговорите и за „самоопределение“. Еврейската етническа общност попада в графа „други“. Като „евреи“, по данните на НСИ за град Пловдив, са се самоопределили 108 души.

Традициите на еврейската общност у нас не са били обект на много задълбочени научни изследвания и анализи. Почти в средата на изминалия XX век, главният софийски равин в централната синагога Йосиф Хананел и научният сътрудник на БАН Ели Ешкенази, се заемат да записват еврейски песни. Към края на миналия век Николай Кауфман публикува своите наблюдения за музиката на българските и балканските евреи.³

Съвсем изненадващо за мен, с еврейската общност работех много бавно и трудно. Голяма част от тях отдавна са интегрирани, образовани са и това предполага по-лесна комуникация, но общуването ни беше доста затруднено. Посещавах еврейската организация „Шалом“ всеки четвъртък следобед в продължение на почти половин година. Успях да осъществя близък контакт само с някои представители на групата, благодарение на общи познати. Впечатленията, с които останях са, че евреите продължават да живеят така затворено, без да афишират или натрапват произхода си.

За да бъдат разбрани по-лесно еврейските традиционни празници, трябва да се познават религията и календарът им, а също така и по какво те се отличават от тези на мнозинството.

Евреите отброяват годините от сътворението на света. Като година на създаването на Адам те са приели 3760 г. пр. Хр. Използват календар, който се съобразява с новолунието и със смяната на сезоните и по този начин в една година има 12 месеца, като някои от тях са съставени от 29, а други от 30 дни. На всеки 19 години, има по няколко високосни, при които се прибавя 13-ти месец. Новата година се отбелязва през месец септември, когато приключва т.нар. „стопанска година“.

Ето описание на имената в еврейския календар⁴:

№	Еврейски месец	Еквивалент
1	Нисан, нисин	март-април
2	Ияр	април-май
3	Сиван	май-юни
4	Тамуз	юни-юли
5	Ав	юли-август
6	Елул	август-септември
7	Тишри, тишрей	септември-октомври
8	Хешван	октомври-ноември
9	Кислев	ноември –декември
10	Тевет	декември-януари
11	Шеват	януари-февруари
12	Адар	февруари-март
13	Втори адар	при високосна година

Увеличаването на еврейската година от 354 на 384 дни в този 19 годишен цикъл се случва в години, които имат номера 3,6,11,14,17,19. Въпреки това, първият месец от еврейския календар „нисан“(нисин) приблизително съвпада с месеците март-април, т.е с пролетното равноденствие. Наричат този месец „Рош Ходашим“ или „Главата на месеците“, защото той отбелязва началото на Библейската нова година с първото новолуние от пролетта⁵.

Празничните дни в еврейския календар са разделени в три групи:

- празници, които са записани в Тората
- празници, които са установени от мъдреците и показват чудесата сътворени от Господ-Бог за еврейския народ
- специални дни, които евреите по традиция споменават като празнични

Еврейският месец Тишри е наситен с празници от първи вид, т.е. такива, които са записани в Тората и за тях има специални предписания.

В първия ден на месеца в общността се отбелязва Еврейската Нова година. Наричат я **Рош Ашана**. Този ден евреите възприемат като ден, в който всеки трябва да зададе посоката за Новата година. Това е и денят, в който всеки израилтянин засвидетелства връзката си с Всевишния. Рош Ашана отбелязва Сътворението на първите човешки същества Адам и Ева. Всеки евреин в продължение на месец прави равносметка, обръща се към себе си с по-добри намерения за бъдещето. Рош Ашана е ден, в който всеки застава пред Господ – „Ден на страшния съд“ и има за цел да се представи възможно най-добре, за да може Господ да му даде още година добър живот.

По традиция празникът протича в два дни, но подготовката за него започва много по-рано, още в първия ден на предходния месец Елул. Началото на месец Елул се свързва с изкачването на Моисей до връх Синай, за да вземе за втори път каменните плочки. Завръщането му се случило след 40 дни. Затова през този 40 - дневен период (от първия ден на месец Елул до десети Тишри), се провеждат среднощни бдения и вярващите отправят молитви, чрез които евреите искат прошка от Господ. „Решенията“ за делата си и равносметката хората правят на Рош Ашана, а „присъдата“ получават в деня на „Великата прошка“ (10 дни след отбелязването на Рош Ашана – денят се нарича Йом Кипур). Всеки ден, със специално подготвени молитви, евреите се молят. Въпреки че празникът е съпътстван с разкаяние, молитви и помирение, на този ден всичко е много тържествено. Още преди настъпването на Новата Година жените и девойките запалват свещите и произнасят две благословии (молитви) ⁶:

Барух ата адонай елоену мелех аолам,
Ашер кидшану бемицвотав вецивану,
Леадлик нер шел йом азикарон.

*Благословен да си ти Боже наш,
Цар на Вселената, който ни Благослови
със своите заповеди и ни заповяда,
да запалим свещите за паметния ден.*

Барух ата адонай елоену мелех аолам,
Шехеяну векийману веигиану
лизман азе.

*Благословен да си ти Боже наш,
Цар на Вселената, че ни поддържаше
и ни даваш възможност да достигнем
до тези дни.*

Свещите се палят и в двата дни на Рош Ашана, но е задължително да се помни, че не трябва да се подготвя нов огън за втория ден, а да се използва онзи, който е запален в навечерието на празника. Двете

молитви (благословии) се изричат от жените и девойките и в двата дни. Запалването на свещите е задължение на жените, тъй като именно жената се отъждествява с обединението на дома, тя е тази, която „създава и донася мир“⁷.

В следобед преди настъпването на Рош Ашана някои евреи спазват ритуала да правят **мицва**. Хората вярват, че мицвата „...има силата да пречиства духовните нечистотии...“⁸.

Рано сутринта на Рош Ашана се посещавали гробищата, за да се помолят за починалите близки. Посещаването на гробовете и изричането на молитви за мъртвите и живите е много стара традиция при евреите. Предписанията за това са записани в Талмуда и както те споменават е „демонстрация на уважение и памет“. Според еврейските обичаи при посещение на гробовете не се носят цветя, храни или други атрибути (напр.свещи). Почитта към своите мъртви, те засвидетелстват с поставянето на малък камък върху гроба. Корените на тази практика най-вероятно са в далечното минало, когато хората са „запечатвали“ гробовете с голям камък, за да предпазят тялото на починалия и нарушаването на целостта на гроба. Прието е при влизане и излизане от гробището, последователно да се измият и двете ръце⁹.

Също така в ранните часове на празника се „**анулират всички обети**“. Този ритуал се изпълнявал в присъствието на поне трима възрастни мъже, като пред тях се измолва освобождаване на индивида от всички направени обещания. В миналото, броят на мъжете, пред които се случвало това трябвало да бъде десет. Равин Авраам Милграм пояснява, че числото десет е израз на „Молитвения кворум“, който се състои от 10 или повече възрастни евреи и само пред тях могат да се рецитират молитви. Те са символ на „Божие общество“, което се състои най-малко от 10 души¹⁰. За възрастен се смята всеки евреин, който е навършил религиозното си пълнолетие, т.е. тринадесет години.

Израилтяните първо посещават синагогата. Най-важният ритуал, който евреите стриктно спазват е да чуят звука на **шофара**. Шофарът е традиционен инструмент, боен рог, с който в миналото са известявали началото на войни или важни събития. Днес шофарът се използва в синагогата и за него има специални изисквания. Той може да се изработи от рог на овен или дива коза, но в никакъв случай от рог на бик или крава, за да не възобновява спомена за греха на Златния телец. „... Шофарът, който се използва на Рош Ашана трябва да бъде извит рог на овен, по-дълъг от четири инча. Позволено е да се използва шофар от животно, което не е ритуално заклано...“¹¹.

Ритуалът със звука на шофар се изпълнява, след като приключва четенето на Свещената Тора или едновременно с четенето на частите ѝ. Свиращият на шофар произнася две молитви (благословии), като след изричането им мълчанието за всички присъстващи е задължително. На шофар свирят най-често мъже, жени, а също така и поотраснали деца. Задължително условие, за да започне обучението им за ритуала било те самите да са чували звука на рога.

Ето какво научаваме за този момент от Норман Соломон : „...Най-забележителното събитие на деня е звукът на шофар или овчи рог на интервали по време на службата. С такъв инструмент не се свири лесно, поради неправилния му канал и отвор...”¹².



Задължително е да се чуят поне девет звука от изпълнението на шофар. Те са разделени в три групи, като всяка от тях има своя символика свързана с празника:

I група – тази група носи името **Текиа** и представлява един продължителен, ясен звук, който символизира „Коронацията на Царя”. На Рош Ашана евреите „Коронясват Господ” за свой цар.

II група звукове са наричат **Шеварим** – това са три средни „стенещи звука”. Тази група изразява стенанията на хората в момента, в който душите им са застанали пред Господ, за да направят равностойност на изминалите дни. Тези звукове се свързват с надеждата и копнежа да постигнат в Новата Година повече от мечтите си, да реализират това което желаят.

В III група звуковете са обединени под общото име **Теруа** и са девет бързи звука в кратка последователност. Асоциират се с будилник, който има за цел да „пробуди хората от техния „духовен сън””¹³.

Интересно е и това, че тези три групи звукове се редуват няколко пъти в следната последователност:¹⁴

Текиа, Шеварим, Теруа, Текиа

Текиа, Шеварим, Текиа

Текиа, Теруа, Текиа

текиа

шеварим

5

теруа

текиа

У нас звукозапис на шофар прави Николай Кауфман през 50-60 години на XX век. Авторът публикува материали по темата в „Еврейският музикален инструмент шофар в богослужебната практика на българските евреи“ (В:ИИМ кн.7, 1961 г., стр.253-259).

За мен беше особена чест тази година да присъствам в Еврейската синагога в Пловдив, където успях да направя запис на шофар, а също и на две религиозни песни, изпълнявани от вярващите по време на четенето на Тората. Равинът приканва помощника да премине покрай всички вярващи, държейки в ръце свитъците. Докато тържествено се изнася Тората всички вярващи се изправят от местата си и равинът изпълнява следната песен:

ром-ме-му а-до най е-ло - е - ну вей-и-та-ха - ву ле а - дом раг-лав ка-

6

дош ка - дош у ен ка-дош ки а - до най

9

киен бил те - ха веен - цур ки е ло е ну

Когато Свещената Тора преминава през множеството всеки я докосва с върха на пръстите или с шала си и след това ги целува. Между четенето на частите, молитвите и звукът от шофара, в синагогата вярващите изпълняват заедно и друга песен, върху текстове от Давидовите псалми.



Ето и част от текста на „Мизмор ле Давид“:

*.....Отдайте на Господ вие синове на силните,
отдайте на Господ слава и могъщество.
Отдайте на Господ дължимата на името му слава,
поклонете се на Господ в свята промяна.
Гласът на Господ е над водите.....*

По време на молитвите и четенето, равинът извиква на бимата (олтар – възвишение) последователно имената на десетима мъже, които прочитат различни текстове или молитви. Накрая Тората отново тържествено преминава покрай вярващите със същия ритуал и се прибира в специален богато украсен калъф.

В късния следобед на Новата Година, евреите изпълняват ритуала **Ташлих**. За самия обичай хората отивали до водоем пълен с риба или на река, извор. Ташлих символизира преминаването на Авраам през вода и готовността му да принесе в жертва на Господ сина си Исаак. Водата е Божието милосърдие, а рибата символизира това, че Господ вижда всичко, което човек прави и очите му (подобно на рибите, които никога не затварят своите), винаги са отворени. Другият символичен момент изобразява неразривната връзка между водата и рибата, а евреите я възприемат като символ на връзката Тора – евреин ¹⁵.

На самия ритуал всички изтръскват трохи хляб, обръщат джобовете си и изтръсват дрехите си като символ на очистването от греховете.

В миналото, в деня на Рош Ашана пловдивските евреи излизали на някое от тепетата и прекарвали деня заедно. Децата играели на различни игри, които наподобяват игрите с цветни шарени стъклени топчета, като за това са използвали орехи ¹⁶.

Празникът продължава в домовете, в семейна обстановка с роднини, близки и приятели. Обикновено си разменят подаръци. На този ден хората „измолват“ прошка, ако са огорчили някого през изминалата година, за да не таи той в себе си ярост. За разлика от българите, които на Сирни Заговезни измолват прошка с целуване на ръка, при евреите това се случва само устно, с думи. Ако отсрещният откаже, е необходимо поне още два пъти да се направи опит за помирение. Исканията (измолванията) трябва да се направят на три различни места, с надеждата, че с промяната на мястото, ще се промени и нагласата, мнението на отсрещния. Прощка трябва да се даде до Йом Кипур. Именно това действие е израз на отношенията между хората и това, че трябва да сме добри едни към други ¹⁷.

За празничната трапеза на Рош Ашана, а и на всички големи религиозни празници, евреите подготвят **кръгла чиния**. Тя е символ на завършеността и на неделимото цяло, на пълнотата. В нея след изричането на благословия **Амоци – молитва за хляб**, се спазва обичая да се топи хляб в мед. Молитвата е една от най-често използваните благословии на иврит и се казва при различни празници и поводи, на Шабат, преди да се яде хляб.

„Благословен си Ти, Господи, Боже наш, Цар на Вселената, който принася хляб от земята. Амен“ ¹⁸.

Медът е символ на сладката година, за която се надяват хората. След като се изяде хляб с меда, в чинията се поставя ябълка, която също трябва да бъде изядена. Ябълката символизира извършения грях от Адам и Ева, а медът - изобилието на Райската градина. Ябълката и медът са като двете страни на монетата, като сладкото и горчивото, връзката **ябълка-мед** изобразява доброто и злото, които живеят в човека.

Вечерта в семейството най-възрастният мъж извършва **кадиш (кидуш)** на чаша вино. Ритуалът се състои от три молитви (благословии), като всички от семейството след всяка благословия отговарят с „амен“ ¹⁹.

За празничната вечеря домакините приготвят различни храни, които обикновено са седем на брой. Храните са символ на пожеланията и надеждите за Новата Година – да е сладка, да се умножават заслугите им, доходите и т.н. Задължителни храни за този ден са праз (зеле), цвекло, фурми, тиква, нар, овча или рибешка глава, ябълка, мед. В по-ново време жените използват т.нар. символни храни, за да приготвят по-апетитни ястия – кюфтета с праз, пастет от овча глава или месо, агристада с риба, макарони с орехи, бурекас де алхашу, кизадикас,

тишпищи и др.²⁰. Ето какво описание дава Елена Огнянова за символиката на ястията:

- Печени ябълки с мед – За да бъде годината щастлива и благодатна
- Пюре от праз – за да бъдат изтребени враговете на евреите
- Пюре от листа на цвекло – за да се отстрани, да се прекрати злословието
- Фурми – за да отдалечи Господ враговете им от тях
- Пюре от тиква – срещу неприятности
- Рибена каша – за изобилие
- Месо от овча глава – за да бъдат винаги главата, а не опашката²¹

На този ден всички евреи се поздравяват с думите „...Ле Шана Това – ктивя вехатима това...“, което е поздрав за добра година – „Дано доброто да бъде записано, за добра година и подкрепено с печат“ или „Нека Доброто да бъде вписано и скрепено с печат за вас“. В случая те имат предвид „Книгата на живота“²². В деня на Рош Ашана е забранено да се правят безцелни разходки, за да не бъде годината безцелна, а също така, по възможност да не се спи на този ден. Абсолютно забранени са брачните (полови) взаимоотношения, освен ако празникът не съвпада с нощта на жената „...твила бе микве..“

В случай, че Рош Ашана съвпада с Шабат, свещеният за евреите съботен ден, на шофар не се свири, а молитвата Ташлих (край водоизточник) се изпълнява на следващия ден. Ако пък денят съвпада с Брит Мила, то ритуалите по празника се изпълняват между четенето на Тора и изпълнението на шофар²³.

Последователност на ритуалните действия за Рош Ашана:

- Мицва - пречистване – преди настъпването на Рош Ашана
- Запалване на свещите – преди настъпването на Рош Ашана
- Ходене на грабищата – рано сутрин на Рош Ашана
- Отричане, анулиране на обетите – рано сутрин на Рош Ашана
- Молитви в синагогата – през деня на Рош Ашана
- Четене на Тората – през деня на Рош Ашана
- Слушане на Шофар – през деня на Рош Ашана
- Ташлих – край водоизточник – следобед на Рош Ашана
- Празнична вечеря
- Кадиш – на вечерята, с чаша вино.

Ето текстът на една песен, която според Елена Огнянова, евреите са изпълнявали на Рош Ашана ²⁴.

„... Равинът каза да сме весели,
Да ядеме месо и пиеме вино,
да ядеме месо и пиеме вино,
да сме весели да прогоним злото....”

Тази песен Николай Кауфман прилага в „Еврейските песни на майка ми”, като уточнява, че тя е неразделна част от празника Рош Ашана и се изпълнявала само от мъже, които стоят един срещу друг ²⁵. Религията не позволявала на жените да пеят на публични места и пред други хора. В Талмуда женският глас е характеризиран като „гол”. Забраната за публичните изяви на жени се свързва и с това, че мъжете не извличат удоволствие от времето, когато жената пее. Затова те са пеели само в домашна обстановка, за децата си, или когато са оплаквали мъртвите. Все пак на жените е било позволено да пеят в група, защото гласът ще се слее с другите и „трудно ще се различат, когато пеят заедно” ²⁶.

На третия ден от Новата Година се отбелязва Празник на Гдаля, Цом Гедаля – това е ден на годишен пост, в който се отбелязва убийството на управителя на Израел.

Йом Кипур – Денят на Великата Прошка, Съдният ден, Денят на изкуплението - Всички тези имена показват значението на празника и особената почит на евреите към него. Това е денят, в който Моисей донесъл втория комплект каменни плочки от планината Синай и по този начин Господ дал изкупление на хората. Йом Кипур се отбелязва в десетия ден от месец Тишири – 10 дни след Рош Ашана. Времето между двата празника е изключително важно за всеки евреин. Тези дни се определят като „Дни на разкаяние”, през които вярващите очакват решението, присъдата, която им е отредил Господ. Норман Соломон описва тези дни между двете дати като „Дни на благоговеенето”, с които всъщност се поставя краят на един още по-дълъг период, започнал 40 дни преди това, т.е. на първи Елул. Авторът уточнява, че този 40 - дневен период наподобява Великденските пости от пролетта ²⁷. В навечерието на празника, началото на строгия пост се отбелязва със запалването на свещите от жените, девойките и малките момичета, които произнасят две молитви (благословии).

През деня преди празника има празнична трапеза, на която евреите се хранят в по-големи количества. Постът за Йом Кипур е изключително строг и предписанията за него се съдържат в Свещенната Тора. Той започва още от предния ден преди залез слънце и при-

ключва на следващата нощ, едва когато равинът обявява края му. Подрастащите тинейджъри също били длъжни, като възрастните, да спазват строгия пост. За разлика от българските традиции, при които по време на пост, бременни, родилки, деца и болни хора са освободени от поста, при евреите всички без изключение са длъжни да го спазват или да се посъветват с авторитетен равин²⁸.

Освен пълното въздържание от храни и напитки, на празника е забранено да се работи, вярващите избягват сексуалните контакти и се лишават от други удоволствия. През целият ден хората се посвещават на непрекъснати молитви. Мъжете прекарват времето в синагогата, за да могат да постигнат т.нар. помирение с Господ. Помирението трябвало да се случи и между хората, които взаимно си опрощават греховете един спрямо друг. В молитвите вярващите споменават имената на починали близки.

В края на службата в синагогата, равинът обявява края на строгия пост, като подава на вярващите вишнев сироп. Наричали са го **бози-ар танит** (разваляне на танита). Захранването става с лека храна. В домовете жените приготвят лека супа или т.нар. филия хляб с олио и чубрица (подобна на циганската баница)²⁹.

В деня на Йом Кипур в миналото се изпълнявал специален ритуал, носещ името **капарот, капара – ритуално колене на животно, откуп**. Днес ритуалът не се практикува, защото няма **моел** или сертифициран касапин, който да убие животното по законите на кашрута. Птицата – петел, кокошка или пиле се използват като „заместител на индивида“ при жертвоприношението. За ритуала мъжът взимал петел, а жената кокошка. След като изричали различни части от молитви, над главите си завъртали по три пъти птиците. Ритуалът можел да се изпълни във всеки един от десетте дни между Рош Ашана и Йом Кипур. За обряда можело да се използват и пари. След изричането на молитвите и завъртането, птиците се заколвали и се дарявали, но от тях не се приготвял курбан. Същото се случвало и с парите. В днешно време е прието да се прави цедака (благодарителност).

На Йом Кипур хората носят бели дрехи, които символизират чистотата в душите и непорочността. За празника има пет задължителни правила, които показват усилията на вярващите за постигане на духовно извисяване, постигане на съвършенство, отказ от материално и физическо, а също и стремежа на човек да се „превърне“ в „ангел за един ден“³⁰.

1. Не се яде – ангелите не го правят
2. Не се пие – ангелите не го правят

3. Не се нанасят масла или лосиони върху кожата, тъй като те са символ на повърхностните удоволствия

4. Не се допускат брачни взаимоотношения

5. Не се носят кожени обувки, тъй като те символизират материалните придобивки (строго се спазва от ортодоксалните евреи)

На този ден евреите отдават почит и към своите мъртви. Хората посещават гробовете и раздават солени храни, яйца (като символ на цикъла на живота). Елена Огнянова споменава, че за душите на починалите на помена поднасят твърдо сварени яйца, плодове от сезона, сладкиши, солени, мастика и други ястия³¹. Прието е на този ден да се правят дарения или цедака (благотворителност) за нуждаещите се в памет на мъртвите.

Сукот – Хаг Асукот, Празник на единството, Празник на шатрите (15 Тишри) – Този празник е свързан с прибирането на реколтата. На този ден евреите отново засвидетелстват своята благодарност и признателност към Бог, за това, че ги е избавил от Египетското робство, благодарност за щедростта му и за това, че им е дарил изобилие и богата реколта.

Според разказите на еврейските мъдреци, Господ направил от облаци една **сука** (колиба, подслон) и по този начин скрил всички евреи, пазел ги от опасностите, докато превеждал народа през пустинята. Затова и всеки евреин в продължение на седем дни трябва да живее извън дома си, да се лиши от удобствата на жилището си и да обитава **салаш или сука, шатра** (колиба построена от клони). Навесите трябва да се изградят под открито небе. В шатрата пребивават само хора от семейството. Мъжете построява колибите, а жените ги подреждат за престоя. Целта на това е не да се демонстрира материално положение или разкош, комфорт, а да се покаже единството на народа и да се усети от всеки евреин. Символите напомнят на вярващия, че всичко, от храната до подслона над главата му, принадлежи и му е дадено от Господ Бог. Всеки един ден от празника Сукот е символ на 10 години от живота на човека. Затова и престоят в шатрите се явява като своеобразна подготовка за живота, който следва след смъртта, а именно – материалните придобивки нямат никаква стойност, от значение са само духовните богатства и добродетели.

Отново като символ на единството за празника, евреите събират в една връзка (сноп), наречена **арбаа миним**, четири вида растения. Те със своите индивидуални характеристики са символ на четирите групи евреи.

Първа група – за символ на тази група се използва растението **ЕТРОГ**. Това е вид плод с приятен вкус и мирис. Отъждествява се с онази група евреи, които спазват законите, живеят праведно, изучават стриктно Свещенната Тора, вършат добри дела и т.н.

Втората група от евреи е представена чрез растението **ЛУЛАВ** – представлява палмово листо, което притежава вкус, но няма мирис. В тази група попадат онези, които изучават Тората, но не следват предписанията от нея, не вършат добри дела.

За символ на **третата група** евреи е избрано растението **АДАС**. Това са клони от митра, които ухаят, но нямат вкус. Символизират онези хора, които вършат добри дела, но не им върви, не успяват в учението и т.н.

АРАВА е растението, което е символ на **четвърта група**. Това са върбови клонки, които не притежават нито вкус, нито мирис и представят онези израилтяни, които живеят без да изучават Тора – та и без да вършат добри дела ³².

Още в навечерието на празника, по традиция жените, девойките и момичетата, запалват свещите и изричат две благословии (молитви).

Задължително за празника е хората да бъдат заедно и да се веселят, събират се, за да танцуват всяка вечер.

В миналото един от специалните обреди в Храма бил изливането на вода върху жертвеника. Този ритуал днес не се практикува.

В продължението на празника се четат молитви, като през всички седем дни се повтарят молитвите „Ошана раба“ и се обикаля възвишението (бима – олтар), от което се чете Свещенната Тора. След като приключат се взима връзка от клонките, с които се удря Земята.

За седмия ден от празника се подготвя богата празнична вечеря, на която присъстват някои задължителни храни като грозде, яйца, сирене, маслини, мастика. Всеки трябва да пее и танцува с Тората, защото тя е свързана с душата му.

Шмини Ацерет – 22 Тишри - след празника Сукот се отбелязва края на годишния цикъл от четенето на Свещенната Тора. Паралелно с това започва новият цикъл. Този ден евреите отбелязват тържествено с веселие, в синагога изпълняват песни, танци и игри, държейки в ръцете си свитъците. За онези от тях, които живеят в диаспора, денят след Шмини Ацерет се отбелязва като **Симхат Тора - Радостта на Тората(23 Тишри)**. Още в навечерието на празника, със запалването на свещите от жените, се изричали двете молитви (благословии).

Радостта от самия празник се засвидетелства от всички вярващи. Изпълняват се танци върху различни акапелни мелодии на иврит.

Песните са върху фрази от Библията и Талмуда. Танцуването със свещената Книга наречено **АКАФОТ**, продължава неопределено време - докато не се изчерпат танцьорите или докато не ги прекъсне равинът. В деня на Симхат Тора се танцува около мястото за четене. Прието е всички, които присъстват на ритуала в синагогата да бъдат извикани по време на четенето на Тората.

Символично в деня на празника Свещената еврейска книга е в ролята на булка. Затова, за нея специално се избират младоженци, наречени **хатаним (хатан)**. Те получават правото да четат последните и началните части на Тората. Онзи, който получава честта и правото да прочете последните части, носи титлата **Chatan Torah**. Този, който ще чете въстпителните части наричат - **Chatan Bereshit**³³.

Мъжете, които са избрани да бъдат хатаним обикалят синагогата седем пъти с танцова стъпка и носят специално украсени свитъци. При всяка обиколка те ги докосват с пръсти и ги целуват.

В миналото след службата хората отивали на гости, в семейството на избраните за хатан, за да ги поздравят. За почерпка жените приготвяли сладки, ликьори, масапан, тишпищи и други ястия.

Музиката, която евреите използват в ритуалите през месец Тишри има по-скоро съпровождаща функция. Единствено в ритуала на Рош Ашана с изпълнението на шофар, музиката заема централно място. Звуковете, които всеки един вярващ трябва задължително да чуе се използват като израз на покаянието, надеждата и желанията на хората.

Във всички празници и съпътстващите ги ритуали проличава тясната връзка на традицията с религията. На описаните големи празници евреите непрекъснато засвидетелстват почитта към Господ-Бог и неразривната връзката с него. За българските евреи, спазването на ритуалите е начин да изразят своята етническа принадлежност, да съхранят и предадат законите на бъдещите поколения.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Кауфман, Николай – Поглед върху народната музика на Балканските евреи, В: Българи и евреи II част, 2000 г., стр. 175
2. Каравелов, Любен – Записки за България и за българите 1874 г. стр.396
3. Кауфман, Николай – Еврейските песни на майка ми – БФ, кн. 3, 1990 г., стр 42
4. Соломон, Норман – Юдаизъм – 2003 г, стр. 97 и Елена Огнянова - Традиции и празници в България - 2002 г., стр. 136

5. http://www.hebrew4christians.com/Holidays/Spring_Holidays/Rosh_Chodashim/rosh_chodashim.html
6. Празниците на месец Тишрей – Централен Израелтянски духовен съвет, стр.5
7. <http://www.torah.org/learning/women/class20.html>
8. Шана Това – Централен Израелтянски духовен съвет, стр.18
9. <http://www.jewish-funeral-guide.com/tradition/grave-visitations.htm>
10. http://www.myjewishlearning.com/practices/Ritual/Prayer/Prayer_Music_and_Liturgy/Minyan.shtml
11. Шана Това – Централен Израелтянски духовен съвет, стр. 23
12. Соломон, Норман – Юдаизъм – 2003 г., стр. 106-107 и снимка линк да дам
13. Шана Това – Централен Израелтянски духовен съвет, стр.15-17
14. www.musicofthebible.com
15. Шана Това – Централен Израелтянски духовен съвет, стр. 25
16. Врагова, Цветина – Календар на спомените – Спомени на българските евреи от началото и средата на XX век, Пловдив, 2005 г., стр.6
17. <http://www.beingjewish.com/yomtov/kippur/customs.html>
18. http://www.hebrew4christians.com/Blessings/Daily_Blessings/Food_Blessings/Over_Bread/over_bread.html
19. Празниците на месец Тишрей - Централен Израелтянски духовен съвет, стр.5
20. Врагова, Цветина – Календар на спомените – Спомени на българските евреи от началото и средата на XX век, Пловдив, 2005 г., стр.6
21. Огнянова, Елена – Традиции и празници в България, 2002 година, стр.142
22. Шана Това – Централен Израелтянски духовен съвет, стр. 24
23. Врагова, Цветина – Календар на спомените – Спомени на българските евреи от началото и средата на XX век, Пловдив, 2005 г., стр.32
24. Огнянова, Елена – Традиции и празници в България, 2002 година, стр.154
25. Кауфман, Николай – Еврейските песни на майка ми – БФ, кн. 3, 1990 г., стр 43
26. <http://www.jewinthecity.com/2010/07/why-do-orthodox-jews-consider-a-womans-singing-voice-immodest/>

27. Соломон, Норман – Юдаизъм – 2003 г., стр.106
28. Празниците на месец Тишрей, Централен Израелтянски духовен съвет, стр. 9
29. Врагова, Цветина – Календар на спомените – Спомени на българските евреи от началото и средата на XX век, Пловдив, 2005 г., стр.7
30. Шана Това – Централен Израилтянски духовен съвет, стр.28-29
31. Огнянова, Елена – Традиции и празници в България, 2002 година, стр. 143
32. Празниците на месец Тишрей - Централен Израелтянски духовен съвет, стр. 12
<http://www.ou.org/chagim/shmini-simchat/chatanim.htm>

Speech level singing “breathing” ПЕЕШ И ДИШАШ, КАКТО ГОВОРИШ.

ас. Петър Салчев

Въпреки оспорваната Дарвинова теория за еволюцията на човешкия род или поне това, което знаем днес от неговите проявления в съвременната социална среда, има неоспорими факти, съпътстващи описания от Дарвин процес. Те касаят всички етапи от развитието не само на HOMO SAPIENS, но и на неговите предци, предшественици или прадеди.....

Един от тях е използването на гласа като основно изразно средство за комуникация - още от нечленоразделната реч, та до момента на осъзнаването ѝ като овладян, волеви и логично осмислен акт.

Въпросът, който ще ни занимае тук е, как дишането кореспондира с процесите на тоноизвличането и тяхното осмисляне във всички проявления на човешкия глас.

След многобройни и изчерпателни описания на сложните физиологични и анатомични дадености в човешкото тяло идва моментът да отворим дума и за една от основните функции и потребности на човешкия организъм, без която, от момента на раждането до последния му “дъх”, животът на човек е немислим. Нещо повече, още по – малко възможен е процесът на каквото и да било звукоизвличане и тонообразуване –това е ДИШАНЕТО.

Дишането, гориво за гласа.

Дишането е силата, която привежда в “движение” гласовия апарат.

„Без дишане няма тон“

„Не можеш да станеш изкусен певец, ако не овладееш изкуството да управляваш своето дишане“ (Емануел Гарсиа)

Самият звук е невъзможен без дишането и затова трябва да се обърне особено внимание на правилното дишане по време на пеене, а защо не и по време на говорене, защото един от най-често срещаните проблеми при певците е неправилното дишане! По-късно ще се опитаме да дефинираме понятията правилно и неправилно дишане от една друга, малко по-различна гледна точка.

Правилното дишане и опората са изключително важни за певците, тъй като налягането на въздуха, неговото количество, както и разумното му разпределение управлява цялото звуково производство и моделирането на тоновете!

Дишането се регулира автоматично, рефлекторно и волево!

Волевото управление е поставено в служба на вокалното изкуство и речта и е в основата на педагогическия процес. При спокойно дишане издишането става пасивно, т.е. без натоварване на тялото и прилежащите на гръдния кош мускули и органи, то представлява рефлекторен процес. Вдишването и издишването се извършват за почти еднакво време. Паузата след издишването релаксира дихателните мускули и се дължи на остатъчния въздух в дробовете. Едва след като известно количество от въглеродния диоксид се разтвори в кръвта, мускулите за вдишване се активират отново. При този вид дишане гръдният кош се разширява за сметка на собствените мускули, което води до пасивно, съпътстващо движение на дробовете.

Говорното и певческо дишане се различават от спокойното дишане. То се характеризира като осъзнат многопластов, волеви акт. Вдишването е кратко и дълбоко, а фазата на издишването е значително удължена. По време на издишването се реализират фонирането и артикулацията. За да се постигне по-икономично изразходване на въздуха, вземат участие не само дихателните мускули, мускулите на трупа шията и главата, но и гласните връзки.

Основната разлика между спокойното и певческото дишане се състои в това, че при спокойното дишане активното вдишване и пасивното издишване са неконтролирани или по скоро контролът се осъществява по рефлекторен път на физиологично ниво, а при певческото дишане както вдишването, така и издишването са активни и контролирани.

Интелигентно разпределение на въздушния обем.

Нека се опитаме да обясним процесите на дишането, синхронизирайки го буквално с певческата практика.

Един от важните етапи при подготовката и изработването на музикално произведение е поставянето на дъховете, процес свързан неразривно с мелодичната линия заложена от автора, но и още повече със смислените емоционални послания в текста на произведението. Ето тук е моментът на **интелигентното осмисляне и търсене на баланс, гарантиращ хомогенно и убедително цяло на трите основни компонента в певческото изкуство : текст, мелодична линия, хармония.**

Правилното дишане, артикулация, дикция, интониране.....ще направят изказа на артиста убедителен и категоричен .

Първата стъпка в търсенето на баланса, към който се стремим, е анализ на всяка следваща фраза в произведението. Осмислянето на фразите касае минимум две посоки: **граматико-фонетична и динамично-интонационна**.

Как дишането на певеца комуникира с резултатите от този анализ?

Няколко са фазите при дишане за изпяването на всяка фраза.

- **Вдишване** – заедно с фазата на вдишване певецът мисли и за количеството въздух необходимо за цялата фраза, воден от принципа: **нито повече, нито по-малко**.

- **Задържане** – певецът мисли за комфортното **“складиране”** на целия въздушен обем.

- **Издишване** – певецът мисли за адекватното разпределение на въздушния поток (ако смисловата логична линия в текста е в унисон с тази на мелодичната линия и техният кулминационен момент е поставен от автора в края на фразата, изпълнителят е длъжен да остави основното количество въздух точно за тази част).

- **Край на издишването** – певецът полага мислен маркер в процеса на издишване, с който бележи освен неговия край и точното количество **остатъчен въздух**, необходим за подготовката и преминаването през всички фази на описания процес в следващата фраза.

Практическа реализация

Опитният вокален педагог може да **прецени как диша певецът** чрез изпяването на едно несложно по музикален строеж упражнение или откъс от вокална творба. Ако дишането е погрешно, се уточняват индивидуалните потребности на дадения ученик. Преди всичко трябва да се отстранят външните признаци на неправилно дишане: повдигане на раменете, шумно повърхностно вдишване, стягане на шийните мускули.

След обясняване на значението на правилното поемане на въздух се пристъпва към овладяване на най-полезното за певческия акт дишане.

На пръв поглед гореописаните процеси на овладяване на техниката на различните типове дишане, както и тяхното прилагане в певческата функция на гласа, изглеждат логично систематизирани, описани и подредени в ред, който ако всеки един млад изпълнител следва прилежно, не би трябвало да има фундаментални проблеми при овладяване на процеса дишане. Всъщност не е точно така и всеки един опитен вокален педагог знае това много добре, а именно, че това е дълъг, труден път на изграждане на нови, а може би и **вече**

съществуващи някъде дълбоко в нас, рефлексорни механизми и реакции, контролирани от редица условни и безусловни рефлекс, път на създаване на причинно следствени връзки, път, който освен изпълнен с чисто физически провокации, помагачи ни да разберем как работи тялото дишайки, е и път на интелигентно осмисляне, рутинно осъзнаване, улягане и ментално узряване.

Крачейки смело по “ пътя на дишането ” младият артист, дори на пътстван и от опита на вокалния педагог, много често може да се окаже в задънена улица или лабиринт. Точно тук е моментът да предложим и **други опорни точки**, а именно, да се замислим и осъзнаем, че повечето от различните проявления и качества на нашия глас, независимо от функциите, в които го мултиплицираме – рутинна фонетична, певческа и т.н. както и всички съпътстващи физиологични, анатомични и ментални процеси, като например, дишането и неговите проявления, са вече добре познати на тялото ни, нещо повече, ние сме започнали тяхното неволно усвояване в невръстна детска възраст, за да дойде моментът и на тяхното осмисляне днес. Възшност добре е да се замислим, че повечето, ако не и всички качествени характеристики, към които се стремим в изказа си като певци - точна артикулация, правилна дикция, интонация, динамично изграждане, инвенция и фраза, дишане и много други, в истинския си автентичен вид вече съществуват в една или друга форма, в онази така естествена и наречена по горе от нас “скупна” фонетична функция на нашия глас. Въпреки стремежа ни да познаем и овладеем всички тези проявления на гласа ни, като певци и артисти е добре да не пропускаме възможността за един смислен и навременен анализ на всички тези процеси, не само в тялото ни на сценични работници, а и в ежедневието ни, като обикновени хора, разменящи информация, емоции, чувства, използвайки речта и всички нейни проявления. **Защото какво е изкуството, ако не е отражение на живота ни!**

Колкото по естествено, толкова по убедително!

ЛИТЕРАТУРА :

Иван Максимов – Вокална фонология – Наука за гласа

Ханс Моршицки – Дишане – Терапия на дишането

Калина Жекова – Практическа вокална методика

Алис Боварян – Вокално-постановъчна работа в жанровата музика

Константин Карапетров – Вокална методика

ЗА ЕДИН ОТ ПСИХОЛОГИЧЕСКИТЕ АСПЕКТИ НА ДЕЙНОСТТА „СОЛФЕЖИРАНЕ С АКОМПАНИМЕНТ НА ПИАНО” „Вниманието – входната врата на познанието”

ас. Милена Богданова

Такова заглавие следва поетапно проблема за дейността „Солфежиране с акомпанимент на пиано”. Предидущи бяха поясненията за отделните понятия (солфежиране и клавирен съпровод) и тяхното „събиране” в общо съставно понятие. Това съставно понятие бе пояснено като важна, полезна учебна дейност в музикално слуховото обучение, неоправдано negliжирана досега, използвана епизодично, с непоследователно изведена и прилагана методика.

Предмет на настоящата статия е музикалната дейност „Солфежиране с акомпанимент на пиано” и релацията с едно от най-важните психологически условия за резултатна учебно-възпитателна дейност и главно условие за ефективност в познавателния процес – *вниманието*.

Следващото изложение има за цел чрез анализ на визираната музикална дейност да се изведат специфични нейни черти и да се посочи връзката им с придружаващия всички форми на психическа дейност процес – вниманието. Посоченият анализ е опит да се достигне конкретно до условията, механизмите и закономерностите на музикалната дейност „Солфежиране с акомпанимент на пиано”, които биха имали отношение към развитието на това толкова важно за ефективността на всеки учебно-възпитателен процес познавателно качество на личността. Важно е да се отбележи, че в разработката на избраната тематика съществуват ограничителни условия произтичащи от това, че проблемите, които разглежда статията са гранични и представляват обект на изследване както на психологията, така и на педагогиката.

Дейността САК¹ представлява единство на сензорни и моторни, рецептивни и двигателни, познавателни и приспособителни моменти. Както за всеки вид категория дейност така и за САК е характерно, че психиката се проявява чрез нея и може да бъде обективно опозната. Психологията на дейността е разработена и от руския психолог Алексей Леонтиев (1903-1979). „Въвеждането на категорията дейност в психологията променя целият понятиен строй на психологическото

1 САК следва да бъде използвано като аббревиатура на названието на дейността „Солфежиране с акомпанимент на пиано”.

знание. Затова е потребно тя да се разгледа в цялата пълнота, чрез нейните зависимости и детерминации".² Детайлизирайки отношението човек-предметна дейност, той определя, че човешкото съзнание възниква в пределите на предметната дейност на човешкия индивид.

Учебната дейност САК (като всяка обществената дейност) има две основни форми: - *външната* форма представлява натрупания в музикалното изкуство и педагогика исторически опит. „Външната форма на дейност може да се означае като поведение, в което се разграничават поведенческите актове и поведенческите диспозиции. Поведенческите актове са начините на поведение (...), детерминират се двойно и едновременно от външната ситуация и от вътрешните условия на индивида".³

- *вътрешната* форма е преобразувана външна при определени условия. Преходът от външна към вътрешна форма се осъществява при пълно запазване на структурата на дейността. Разликата се състои в това, че дейността се превръща във вътрешен процес, т.е. тя се преобразува в умствена дейност. От позицията на педагогическата психология психическото развитие на човека представлява именно този процес на преобразуване на външната форма на дейността в нейната адекватна вътрешна, умствена форма – интериоризация. „Вътрешната произтича от външната и се проявява в идеален план – като мислене, въображение, запомняне и възпроизвеждане, чувства, способности и др. При това тя не се откъсва от външната".⁴ Интериоризацията е свързана с интензивна интелектуална психична дейност – обобщаване, вербализиране, съкращаване и т.н. Обратният път на преобразуване от вътрешна към външна форма, който всъщност показва равнището на психическото развитие на обучавания се нарича екстериоризация. Този процес Ат. Ников определя като „ (...) обективизиране на психичното, въплащаване на психичните процеси в операции във външна форма, във форма на материални процеси".⁵ Развитието на обучаваните не е свързано само с пряката интериоризация и екстериоризация, а и с екстериоризацията на онова, което вече е натрупано в съзнанието на човека. Именно в това се изразява подбудата към творчески акт от страна на обучавания, тъй като той е

2 Леонтьев, А. Н., „Избранные психологические произведения, в двух томах, Педагогика, 1983, стр. 141

3 Ников Ат., „Психология на образователния процес", УИ „Стопанство", С., 1998, стр. 124

4 Пак там, стр. 125

5 Пак там, стр. 126

принуден не само да възприема външната действителност, но и да я осмисля, усъвършенства и видоизменя.

Докато възприемането преработва и синтезира разнообразна информация, постъпваща отвън и отвътре, *вниманието* филтрира само онази част от нея, която реално може да бъде обработена. По правило селекцията на информацията се извършва съобразно потребностите и интересите на личността. Ако приемем, че знанието е основната потребност и цел при изпълнението на дейността САК, то задължително е необходимо да определим негови характеристики. Чрез САК се достига до знание, което „носи“ прагматизъм и обслужва пряко практиката (в частност – художествената), знание, което задоволява практически нужди, знание, което прави един индивид способен за по-ефективни действия в предстоящата му професионална практика. Например чрез обвързване на зрителното възприятие САК предлага „оглеждане“ на партитурата цялостно, което предполага полесен прочит в следващо време на партитури за различни ансамбли. С практикуването на дейността САК се придобиват професионални умения и навици, които са необходими в бъдещата работа на музикалния педагог. Следователно САК е дейност с високо мотивирани потребности и интереси, които имат личностно и социално значение за обучавания субект. Това безспорно определя ползата от практикуването на дейността за *развитието на волевото внимание и неговата устойчивост* – внимание, което съсредоточава психичната дейност чрез волевите усилия и мотивационната система на личността.

САК съчетава две дейности – солфежиране и свирене, ангажира едновременно трите сензорни системи на човешкото възприятие – зрителни, слухови и кинестетични, което съответства на търсения ефект на величина, интензивност, движение и пъстрота на дразнителите на възприеманите обекти за лесно предизвикване на неволевото внимание. Следователно дейността САК допринася за *разширяване обема на неволевото (пасивно) внимание*, което съсредоточава психичната дейност чрез сетивните качества на явленията и процесите, към които тя е насочена. Също така способства за развитието на качества на вниманието като *концентрация* (изразява се във висока степен на съсредоточаване на вниманието при увеличена интензивност на възприятията) и *разпределеност* (изразява се в способността на субекта да държи в центъра на своето внимание определено число разнородни обекти едновременно).

Дейността САК учи поотделно за всяка от двете дейности - солфежиране и свирене.

Солфежирането намира разностранна подкрепа от свиренето, с което се „калява“ и придобива рутина:

- а/ солфежирането е подкрепено от музикален строй.
- б/ солфежираната мелодия се пояснява тонално-хармонически, така „неволно“ се възпитава ладово функционален усет.
- в/ солфежирането под „акомпанимента“ на определения метроритъм подпомага метроритмичния усет.
- г/ солфежирането (собствен гласов тембър) се „противопоставя“ на клавирния тембър, което стимулира „разбирането“ за тембър.
- д/ разсредоточаването на вниманието върху две дейности създава „полифоничност“ на възприятието, което тренира слуха да слуша едно, същевременно да върши друго и обратно.

САК оптимизира моторно двигателната дейност, създава и развива умения в два аспекта – свирене и пеене. Приведените доводи показват, че заниманията с дейността САК имат *определено значение в развитието на следволевото внимание* – внимание, което съсредоточава психичната дейност чрез подбудителната сила на привичките и увлечеността на личността в съответната дейност. Под умелото ръководство на солфежния педагог дейността САК дава възможности за:

а/ поднасяне на ярки факти, свързани с различните елементи на музикалния език и техните съществени генетични и функционални зависимости, характерни за художественото цяло.

б/ предлагане на логически задачи и създаване на проблемни ситуации свързани с осмисляне и разбиране логиката на музикалното развитие.

в/ провеждане на динамичен диалог, в който обучаваните да оценяват музикалните елементи в зависимост от мястото им в музикалната форма, в зависимост от лада, метроритъма, темпото и динамиката.

При тези условия волевото внимание неусетно преминава в послеволево, обучаваните проявяват интерес към поставените учебни задачи и естествено преминават към самостоятелна учебна работа.

В заключение на гореизложеното следва да се обобщи, че дейността САК определено влияе положително върху развитието на трите основни форми на вниманието - неволево, волево и следволево, както и на неговите качества – устойчивост, разпределеност и концентрация. Това от своя страна води до възможности за бързо възприемане, дълго съхранение и е предпоставка за добра творческа обработка на информация, идваща отвън. Това отговаря на съвре-

менната необходимост от образование, което да откликва адекватно на бързите процеси в съвременната икономика, околната среда и във възприятието на хората за света. По отношение на музикалната култура, казаното означава, че определението добре образован музикант е необходимо да включва притежаване на гъвкав механизъм за възприемане и възпроизвеждане на различен интонационен и ритмичен език. Подобен механизъм за музиканта е неговото професионално ухо, а дейността „Солфежиране с акомпанимент на пиано“ необходима форма на работа за постигането му. Контекста на казаното изяснява причините за проявения изследователски интерес.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. **Андреев М.**, „Процесът на обучението“, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 1996
2. **Десев Л.**, „Педагогическа психология“, Аскони-издат, С., 1998
3. **Ников Ат.**, „Психология на образователния процес“, УИ „Стопанство“, С., 1998
4. **Леонтьев, А. Н.**, „Избранные психологические произведения“, Педагогика, 1983
5. **Карасева М.**, „Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха“, изд. „Композитор“, М., 2009

ЕВОЛЮЦИЯТА НА „FLAUTO TRAVERSO“

ас. Борислав Ясенов

Флейтата е един от най-древните музикални инструменти и е основен представител на семейство „флейтови“, включващо много разновидности. Наименованието на флейтата произлиза от провансалската дума *flauto*, чийто първоизточник е латинската *flatus* – „духане, дишане, издишане“.

Старинната напречна флейта е прекият предшественик на съвременната голяма флейта. Първите регистрирани сведения за нея са от IX век пр. н. е.

В Европа е пренесена през Средновековието около X век от Азия, през Византия и чрез славянските народи, както и по време на кръстоносните походи, а също и с нахлуването на маврите в Южна Европа.

В продължение на няколко века е наричана „швейцарска флейта“, но по времето на Фридрих Велики (краля флейтист) започват да я именуват „германска флейта“ или в зависимост от езика: фр. *flute allemande*, англ. *German flute*, итал. *flauto allemanda*, *flauto traverse*, нем. *Querflöte* и др.

Напречната флейта се разпространява най-напред като народен инструмент и е предпочитана от странстващите музиканти, но най-вероятно е използвана и в изтънчената музика на XIII век в Германия, наред с лютнята, различните виоли, арфата и ротата. Флейтата става много по-популярна в Европа през XIV век, когато швейцарските военни я използват за маршируване и сигнализация (военна флейта).

Първоначално напречната флейта се изработва от един къс дърво - едноставна флейта, има цилиндричен канал, отворстие за вдухване на въздуха на връхната странична част и шест пръстови отвора, разположени в един ред. По-късно флейтата става триставна тръба със странично отворстие за духане и шест основни пръстови отворстия, отново разположени в един ред.

През XV - XVII в. напречната флейта е най-широко разпространена в Германия, затова е известна още с наименованието *Fistula Germanica*.

До това време названието „*Flauto*“, изписвано в партитурите, се е отнасяло за надлъжната флейта, а наименованието „*Flauto a becco*“ се използва за отлика от „*Flauto traverso*“ (напречна флейта). По-късно „*Flauto*“ започва да се употребява само за напречната флейта.

Флейтите през XVI век свирят главно в горния регистър, а основното изискване към инструментите е да звучат добре в ансамбъл. Но по това време се появява солово-инструменталната музика, предназначена за инструменти с по-индивидуален характер, изискваща силен нисък регистър и възможност да се свири силно и нежно, като човешки глас. Това е една от причините през втората половина на XVII век флейтата да се усъвършенства. В Нидерландия и Франция, а може би и в Италия, напречната флейта получава значителни технически подобрения, които се отразяват на тонопроизвеждането и изчистването на интонацията. Цилиндричното сечение на канала ѝ е заменено със стесняващо се конично тяло, както при старинните флейти, поради което звукът става по-нежен и динамически по-слаб, но все пак по-силен и по-изразителен от този на блокфлейтата. Това стесняване на отвора към долния край на инструмента довежда до по-силни ниски тонове и позволява тоновете от втора октава да се изсвирят със същата апликатура като тоновете от първа октава. Прибавена е клапа за es^1 , с което интонацията на тона става по-точна. Флейтата става триставна, което улеснява изработката на инструмента.

Поради наличието само на една клапа es^1 , апликатурата на флейтата се основава почти изключително на пръстови комбинации, чиято сложност предизвиква значителни затруднения. Но флейтата вече притежава значителен диапазон от d^1 до a^3 и диатоничен звукоред върху тоновете на *D dur* от първа октава. Хроматично изменените тонове се получават с помощта на „вилкова“ апликатура и са недостатъчно интонационно чисти. Чрез пренадуване се постигат тонове от втора октава (вторите натурални тонове). Тези нови флейти най-напред зазвучават в ръцете на френските музиканти в двора на Луи XIV.

Флейта с подобна конструкция се разпространява и в Германия, където се изработват напречни флейти с 2-3 допълнителни отвора, закрити с клапи. С новите усъвършенствания през XVIII век някои от недостатъците на флейтата, като вид и звук, се преодоляват. Направени са подобрения на корпуса, броят на клапите се увеличава на 4-5. Към хроматичната клапа es^1 се прибавят - f^1 , gis^1 , d^1 , c^2 . Около края на века броят на клапите се увеличава до шест, а диапазонът се разширява надолу и достига до c^1 , като се попълват всички хроматични тонове. В този вид флейтата се разпространява в Англия и Русия.

Това е времето, в което напречната флейта все по-често се употребява като концертен, солиращ инструмент. Първото произведение за

соло флейта и *basso continuo* е публикувано около 1700 г. В Германия и Италия музикантите започват да пишат етюди за флейта, включващи повече тонове на инструмента, отколкото използваните преди това. Но по-голямата част от издаваната музикална литература за флейта е в относително лесни тоналности за Бароквата флейта, такива като *G dur* и *e moll*. В числото на композиторите, които създават концертни произведения за флейта, са Х. Пърсел, А. Скарлати, М. Блаве, А. Вивалди, Г.Ф. Телеман, Г. Ф. Хендел, Й. С. Бах и др.. Новият, по-блестящ стил на флейтовото свирене се появява около 1750 г.

Виртуозният флейтист Й. Г. Тромлиц допринася много за представянето на флейтата в Германия, във версия, която той конструира сам. В инструмента на лайпцигския майстор, при наличието на осем клапанно-лостово устройство, функциите на клапите се ограничават в управлението само на шест тонови отвори - *es, dis, gis, b, f, c²*. За началните експерименти Тромлиц избира модифицирания двуклапанен (*es, dis*) модел на Кванц, състоящ се от 4 части в ниския звукоред и достигащ до *d¹*. Количеството на сменяемите средни части той увеличава до седем. Подобрява конструкцията на подвижната част на пробката на главата на инструмента, която се явява важен елемент в неговата настройка и изисква постоянна корекция при смяната на средните части, чрез винт. За регулиране на общата дължина на инструмента, той снабдява крайната част с винтова присадка, позволяваща увеличаване или намаляване на дължината. Тромлиц е един от първите сред майсторите на духови инструменти, който използва монокордно-математически метод за акустическо определяне на местата на разположение на тоновите отвори. През 1785 г., след многогодишни търсения и експерименти, майсторът създава прототип на флейта с 10 открити тонови отвори на хроматичния звукоред на *D dur*. На опитния образец той съхранява единствено клапа *es*. Този прототип флейта се отличава с изравнен тембър и сила на звука, но неравномерното и доста отдалечено поставяне на тоновите отвори, изисква широко разтягане на пръстите и създава съществени неудобства при свирене. Това е и основната причина, поради която Тромлиц се връща към производство на инструменти с клапанен механизъм. Що се отнася до използването на инструмент с по-ниско коляно, Тромлиц поставя за *c¹* и *cis¹* на най-долната част на флейтата дълъг клапанен лост.

Между другото, днес се водят спорове чия е иновацията - на Тромлиц или на английските майстори, при създаването на многоклапанните инструменти. За основа на тези изводи видимо служат ръ-

ководствата на анонимни английски автори, в които за създатели на клапи *gis*, *b* и *f* се споменават Дж. Тейкт и П. Г. Флорио.

Всъщност, оригиналността в конструкцията на флейтите на Тромлиц произтича и от наличието на отделни, неенхармонически равни клапани за *es* и *dis*, с изпълването на дублирани лостове *f* и *b*, а също и открито *c*². Тромлиц и Кванц запазват клапите *es* и *dis*, защото целият тон в натуралния строй се състои от 9 коми, в който големият полутон има 5 коми, а малкият 4 коми. От това следва, че изпълнението на двата интервала с една и съща клапа *dis* е неправилно. Ако има две клапи, то тези различия се запазват и *es* и *dis* звучат чисто.

И така в началото на XIX век напречната флейта има вече 8 клапи - *dis*¹, *f*, *gis*¹, *b*¹, *cis*², *as*², *f*. Към конструкторите, работили за усъвършенстването на флейтата през XVIII и XIX век, следва да се споменат имената на Й. Й. Кванц, Р. Потер, Г. Астор, Й. Г. Тромлиц, К. А. Грензер, Г. Гордън, Ч. Никълсън и др. Факт обаче е, че много от дефектите на старата немска флейта все още не са преодолени: тесните звукови отвори и отворстието за вдухване, архаичността на клапанныя механизъм – всички те водели до неизравненост на звукореда и нечиста интонация, ограниченост на динамиката при общо слаба сила на звука, трудности при свиренето в тоналности с много арматурни знаци и пр.

Знаменитата реформа от първата половина на XIX век на баварския флейтист виртуоз, майстор на инструменти и композитор - Теобалд Бьом, има за цел да подобри механиката и да премахне всички недостатъци на старата немска флейта. С усъвършенстването на системата от клапи, Бьом дава на инструмента нови, много по-големи технически и изразни възможности. При втория си модел коничния канал той заменя с цилиндричен, величината и разположението на звуковите отвори, определени в неговата флейта, не са според апликатурните удобства, а според акустичните принципи, което позволява да се достигне по-голяма чистота и пълнота на звученето. За удобство и облекчение на свиренето Бьом снабдява инструмента със система от клапи, закриващи звуковите отвори и започва да изработва инструменти от метал (често от сребро). Новият вид флейта получава названието „флейтата на Бьом“. Всъщност Бьом придава на инструмента съвременния му вид. Европейските и американските флейтисти използват различни видове на инструмента през XIX век. Така флейтистите във Виена предпочитат флейтата с конична цев, с пронизителен, остър, дълбок тон. От своя страна, английските флейти имитират тези, с които е свирил известният виртуоз Ч. Никълсън

- притежават диапазон долу до c^1 и звучат най-добре в бемолните тоналности като *Es dur*. За френските изпълнители, като Жан-Луи Тулу и др. е характерно използването на инструменти с по-малки пръстови отвори и с много мек, нежен, деликатен тон. Германските флейтисти, начело с Антон Бернхард Фюрстенау, предпочитат вида, който им позволява максимална тонална подвижност и съчетаване на звука с оркестровата духовна секция.

След 1850 г. *Meyer flute* (Майеровата флейта) свързва традиционната флейта и Венецианския вид, а моделът се разпространява в Източна и Централна Европа и Америка. Този вид се отличавал от останалите с 12-те си клапи, дървено тяло, а към края на века е метално-линиран с глава от слонова кост. Около 1870 г., модифицираната от френски и английски майстори флейта на Бьом, получава по-широко разпространение и използване както в оркестрите, така и в ансамблите.

В ранните години на XX век и звукозаписната ера, френският стил метални Бьомови флейти са най-разпространеният вид в Европа и в Америка. Флейтовият майстор А. Купър и група английски изпълнители пренастройват модела, доближавайки го до настройка 440 Hz (a^1), а в средата на XX век той вече се използва в цял свят. В същото време Купър представя нов стил на рязане на флейтовия амбушюр отвор, допълнително изменен за постигане на идеален тон.

Голяма заслуга за усъвършенстване на инструмента флейта през втората половина на XX век има и френският конструктор Мишел Парменон. Той използва традиционни френски технологични методи: запоени звукови отворстия, отворени клапи (френски стил), клапи в линия, резонантно си-коляно.

Съвременната флейта има високи технически и звукови възможности. Тя се използва широко в музикалната практика като солиращ инструмент, в духовия и в симфоничния оркестър, в камерни ансамбли и в джаза. Еволюцията на напречната флейта продължава.

БИБЛИОГРАФИЯ

Абрашев, 1995: Б. Абрашев. Музикални инструменти, I част. София, Издателство Музика 1995.

Златанова, 1976: Р. Златанова. Инструментознание. София, Издателство Музика 1976.

Левин 1973: С. Левин. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград, Музыка 1973.

Платонов 1966: Н. Платонов. Методика обучения игре на флейте. очерк из „Методика обучения игре на духовых инструментах“ выпуск II. Москва. Музыка 1966.

Сагаев 1974: Проф. Д. Сагаев. Музикални инструменти / Роля и значение на оркестъра, София, Издателство Наука и изкуство 1974.

Четриков 1979: С. Четриков. Музикален терминологичен речник. София, Издателство Музика 1979.

Чулаки 1983: М. Чулаки. Инструменты симфонического оркестра. Москва, Издательство Музыка 1983.

Музыкальная энциклопедия, том 5. Москва „Советская энциклопедия“ 1981.

Качмарчик В. П. Особенности конструкций флейт И.Г.Тромлица // Вестник РАМ: науч. журнал Российской Академии музыки им. Гнесиных, 2008. – № 2. – С. 5–14.

<http://www.flutehistory.com>

ЗА НАТУРАЛНИЯ МУЗИКАЛЕН СТРОЙ

Валя Янчовска

(докторант)

Натуралният, или по-известен като Питагоров строй, е създаден в Древна Гърция около 6 век преди Христа от учениците и последователите на Питагор. В учебниците той е описван като отворена система, при която съществуват два вида полутонове – по-широк (аптома) и по-тесен (лима), а целият тон се дели на 9 равни части, наречени коми. Подобна дефиниция е недостатъчно разбираема за аудиторията. Учащите не проумяват откъде идват деветте коми и съответно двата полутона, както и защо наричаме този строй отворен. За тях не е ясно защо „строят на чистите квинти“ използва *точно чисти квинти*, а не друг интервал за основа, и какво общо има това с частичните тонове, т. е., с обертоновия ред.

Това неразбиране е породено, от една страна, от факта, че всички сме обучавани и сме свикнали да боравим с равномернотемпериран строй. Използването на пианото като основен инструмент при възпитаването на музикален слух и нагледният образ, който се създава от клавишите, изгражда в съзнанието на учащите даже чисто визуален образ на равномерно темперирания строй. Този навик и интуитивно разбиране пречи да се осмисли другия, различния строй като алтернатива на вече познатия.

От друга страна, информацията, която се среща в учебниците по теория на музикалните елементи, не е достатъчно пълна и подробна, за да даде добра и ясна представа на тези, които за първи път се сблъскват с понятието натурален строй. Обикновено намираме отделни факти – отворена система, два различни полутона, питагорови коми, чисти квинти и т. н., без обаче да се изясни техния произход и смисъл, без да се дава представа за цялото. Това се обяснява със сложността на явлениято и невъзможността в няколко изречения да се събере цялата необходима информация. Сам по себе си въпросът за натуралния строй изисква детайлно вникване и подробно изучаване, за да бъде осмислен и разбран. Този строй не намира приложение в класическата музика, както и в началното музикално обучение. Това е причината музикалните педагози да споменават бегло тази тема, тъй като няма пряко отношение към практическата дейност и да отделят повече внимание на теми с чисто практическа насоченост.

Целта на настоящата разработка е да хвърли светлина върху едно явление, което стои в основата на европейския музикален фолклор, както и на древногръцката професионална монодийна музика.

Първото, което трябва да се изясни е, че натуралният музикален строй се нарича така, защото е отражение на реални природни явления. Той не е система, създадена от човека с цел да обслужва определени негови потребности. Натуралният строй отразява точно зависимостта между височините на тоновете такава, каквато е в естествени условия, преди външната намеса на човека.

Още през шести век преди новата ера на Древните гърци е било ясно, че ако една трептяща струна възпроизвежда определен тон с честота x Hz, то половината ѝ дължина ще възпроизвежда една октава по-висок тон, две трети от нея – тон с още квинта по-висок и т. н. Ако продължим с деленето, ще получим целия обертонов ред на съответния тон. Обертоновете от този ред се наричат от физиците частични или хармонични честоти, защото се получават от трептенето на частите на тялото едновременно с основната честота. В реални условия те присъстват в строежа на всеки тон и количественото съотношение на тяхната сила дава неговия тембър. Тембърът обаче, не е предмет на разглеждане в настоящата разработка. Той има отношение дотолкова, доколкото едно и също явление стои в основата както на формирането на това качество на тона, така и на изграждането на музикалния строй, наречен по името на Питагор.

Поредицата от хармоници се получава от сумата на множество прости трептения с честоти, които се извеждат като пропорции от една основна честота, приета за базова. Със същите пропорции и по аналогичен начин се извеждат и честотите на тоновете, които се използват в натуралния строй. Разликата е, че във втория случай се използват само интервалите чиста октава и чиста квинта. Те са най-близки до базовия тон в обертоновия ред и интервалите, които образуват с него се приемат за най-съвършени.

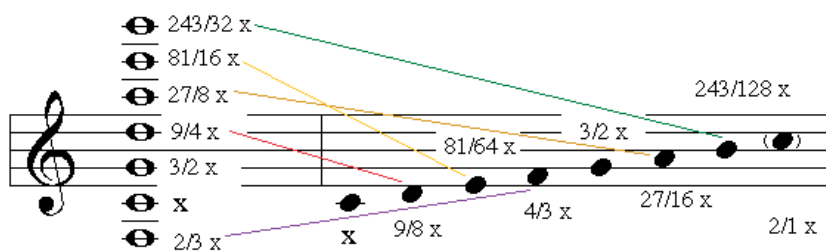
Всички зависимости между частичните тонове се изразяват с пропорции – тоест, с количествени съотношения между височините на тоновете. Така отношението между тон и неговото октавово повторение нагоре е 1:2, независимо каква е честотата на началния тон. Ако вземем за отпавен $a^1 = 440$ Hz то честотата на $a^2 = 2 * a^1 = 2 * 440$ Hz = 880 Hz.¹ Можем да означим с x Hz честотата на трептене на произволен тон, който сме приели за отпавен. Тогава неговото октавово повторение нагоре ще има честота $2x$ Hz, а същият тон октава по-ниско ще

1 Звездата означава знак за умножение.

бъде с честота 5^*x Hz . Аналогично вторият обертон, който се намира на разстояние квинта през октава над основния, ще има честота, равна на $3x \text{ Hz}$ и т. н.

Питагоровият строй е наричан още строй на чистите квинти. Какво означава това? Смисълът на този термин е, че ако изберем произволна честота на трептене за отправна (тоест, изберем тон с определена височина за отправен), спрямо този тон, всички останали тонове, принадлежащи на този строй, ще се намират на разстояние чиста квинта един от друг.

Ще покажем числено как се формира отношението между честотите на трептене на два тона, отстоящи на интервал чиста квинта един от друг. Както беше казано по-горе, вторият обертон, който отстои на интервал дуодецима (квинта през октава), има честота, три пъти по-висока от тази на основния тон. Това означава, че ако основната честота е x , то квинта през октава е $3x$. За да получим интервал чиста квинта, трябва да пренесем втория обертон октава по-ниско. Помним, че отношението между тон и неговото октавово повторение е $1:2$, следователно в низходяща посока ще бъде $2:1$. Следователно ще разделим честотата му на две и ще получим $3x/2 = 3/2^*x$, където x е честотата на трептене на отправния тон.



Фиг. 1 Как поредицата от чисти квинти от базов тон c' дава диатониката на $C \text{ dur}$

На фигура 1 е показано как се получават числено честотите на тоновете от първа октава, когато за отправен тон е взет c' . Неговата честота на трептене е означена с x . (В равномерно темперирания строй, базиран на $a^1 = 440 \text{ Hz}$, $c' = 261.62 \text{ Hz}$) Всеки тон, който излиза извън пределите на първа октава е пренесен през една или две октави, така че да получим седем поредни тона в рамките на една октава.

Как се получават дробите?

Ако честотата на $c^1 = x$, то тази на $g^1 = 3/2 * x$

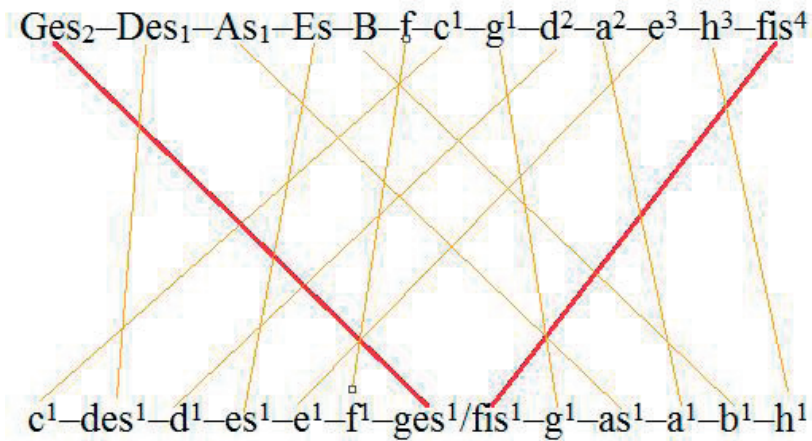
Построяваме чиста квинта от нагоре от g^1 – това е d^2 и неговата честота ще бъде $d^1 = 3/2 * g^1 = 3/2 * 3/2 x = 9/4 * x$

Тъй, като d^2 вече минава във втора октава, пренасяме октава пониско, като делим честотата на две и получаваме:

$$d^1 = d^2 / 2 = (9/4 * x) / 2 = 9/8 * x$$

По същия начин получаваме честотите на всички тонове от фиг. 1.

Можем да продължим с поредицата от чисти квинти нагоре и надолу и ще получим и разновидностите на основните степени.



Фиг. 2 С построяването на еднакъв брой чисти квинти нагоре и надолу от базовия тон получаваме и алтерованите тонове.

Забележка:

Ges_2 не съществува в диапазона на пианото, има го само при органа. Тук е употребен поради необходимостта да се допълни редът на чистите квинти в двете посоки.

Както се вижда на фиг. 2, ако продължим да строим квинти нагоре и надолу от базовия тон, ще стигнем до момент, в който според равномерно темперирания строй, определен тон се повтаря (замеен енхармонично). В натуралния строй това не е така. Изчислявайки точно честотите на трептене на fis^1 и ges^1 , ще видим, че те не съвпадат. Двете се различават и тази разлика се нарича Питагорова кома.

Можем да наблюдаваме комата навсякъде, където се срещат алтерирани степени. Ето още един пример.

Ако пресметнем разстоянието между *c1* и *des1* и сравним с разстоянието между *des1* и *d1*, ще установим разлика в стойностите. Това показва, че за разлика от равномерно темперирания строй, тук няма полутон, който да разделя целия тон на две равни части. Всъщност, терминът полутон означава половината на целия тон. Той не би следвало да се използва за две неравни разстояния. Наблюдаваме по-широко разстояние между *d1* и *des1*, което се нарича апотома и по-тъсно между *des1* и *c1*, което се нарича лима.

Вече става ясно, че във всяка една тоналност ще се използват повече от 12 различни тона в рамките на една октава. В равномерно темперирания строй всяка хроматична гама на съответна тоналност има 12 тона. Да вземем, например, *C dur*:

c, cis/des, d, dis/es, e, f, fis/ges, g, gis/as, a, ais/b, h

Това са всички тонове, които се използват в съответната тоналност, като разбира се, се пренасят през октави.

В Питагоровия строй имаме повече тонове:

c, des, cis, d, es, dis, e, f, ges, fis, g, as, gis, a, b, ais, h

Виждаме, че в случая са налице 17 тона, които се използват в тоналност *C dur* (тъй като *dis* не е равно на *es* и т. н.) Нещо повече, ако същите тонове (същите честоти) се използват, за да се изпълни музика в по-далечна тоналност (да кажем *Fis dur*), то тази музика би звучала фалшиво. Защо?

Ние изведохме всички тонове на базата на отправен тон с определена честота – в случая това беше *c'*. Ако трябва да започнем от друг тон, то се налага да направим отново всички изчисления. Пропорциите се запазват, но числената стойност на честотите ще се различава. Следователно ще работим с други, различни по височина тонове.

Разбира се, множеството от тонове не е проблем да се изпълни на нетемпериран инструмент или глас. Трудността идва тогава, когато започва разпространението и използването на клавишните инструменти. За да звучи чисто изпълнението е необходимо да съществува клавиш за всеки отделен тон. Дори и това да се направи за една тоналност, то няма да е валидно за други. Тоест, биха съществували инструменти, които свирят чисто само в определени тоналности. Такива инструменти е имало, но те ограничавали свободата на използването на тоналностите. Съществува дори разбиране през епохата на Барока за различното значение, което има всяка тоналност.

В заключение трябва да се каже, че темата за Питагоровия строй е една от трудните за изучаване, но също и за преподаване. За да се осмисли идеята за строй, който е принципно различен от общоизвестния на нас, е необходима известна подготовка. Всяко обяснение, което не включва, макар и бегло, математическите изчисления, е непълно и не може да опише в детайл природата на явлениято. Затова подобни непълни обяснения затрудняват разбирането на принципа на изграждане на строя и превръщат въпроса в неясен и по-сложен, отколкото е в действителност. Наистина, предварителната подготовка изисква основни познания за това как се изчисляват пропорциите, но това е тема, която е широко застъпена в общообразователната подготовка в средния курс на обучение. Базирайки се на тези знания, преподавателят може да изясни по-пълно и точно тази не толкова близка до учащите тематика.

Неудобството на натуралния строй при инструменталната музика и особено при инструменталните ансамбли се явява предпоставка за възникването на нов строй, който да отговаря на необходимостта от уеднаквяване на интервалите между тоновете в различни тоналности и намаляването на броя на клавишите на клавишните инструменти. Тази необходимост поставя началото на поредица от опити за изравняване на строя. Минава се през етап на неравномерна темпериация, за да се стигне до равномерно темперирания строй, който използваме днес. Макар и изкуствено създаден, този строй се базира на натуралния, като се явява негов видоизменен вариант.

Да се познава и разбира Питагоровия строй означава да се познава историята на създаването на съвременния равномерно темпериран строй. Самият процес на търсене и откриване на начини за изравняване на строя е изключително интересен. Този въпрос ще бъде предмет на бъдещи разработки.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Георгиев, Е., Музикална акустика, Наука и изкуство, София, 1975
2. Иванчев, Н., Физика, Наука и изкуство, София, 1987
3. <http://www.music.sc.edu/fs/bain/atmi02/pst/index.html>
4. http://en.wikipedia.org/wiki/Pythagorean_tuning
5. <http://www.avatar.com.au/courses/PPofM/scales/scales3.html>
6. <http://en.wikipedia.org/wiki/Harmonics>
7. http://en.wikipedia.org/wiki/Fundamental_frequency

ЗАРАЖДАНЕ НА КЛАВИРНОТО ИЗКУСТВО В КИТАЙ

Янг Тиан
(докторант)

Исторически преглед

Историята на първата поява на европейски клавишни инструменти в Китай ни връща към 16-17 век. На стр. 5 от 120-тия свитък на публикуваните в 12-тата година на император Циенлун от Цинската династия (т.е. 1747 г.) „Обстойни изследвания, основаващи се върху документални и литературни свидетелства“ (Wenxian Tongkao) е записано: *“На двадесет и осмата година от епохата Уанли (1600 - б.а.) дошлият от Големия западен океан Ли Мадоу (Ли Мадоу е италианският мисионер Матео Ричи, който през 1580 г. пристига в Макао, а през 1600 - в Пекин, б.а.) дари на императора музикален инструмент от своята страна... Той е висок три чжъ (около метър), широк е пет чжъ, съхранява се в голям сандък. Има 72 струни, направени от злато, сребро и желязо. Всяка струна има цилиндър, краят ѝ се показва извън него и когато той бъде докоснат чрез специален механизъм, се пораждат звуци.”* В други източници от това време вече конкретно се споменава, че подареният инструмент е бил клавихорд. От времето на тази първа поява на европейски клавишен инструмент в Китай до края на 18 век голяма част от европейските мисионери, дошли да проповядват християнството в Китай, също са подарявали клавихорди или харпсихорди на императорите в Пекин. Така тези инструменти са присъствали неотменно в живота на китайския императорски двор.

Клавирното изкуство в Китай в съвременния си вид започва да се развива, и то с бавни темпове, едва през XX в. За възприемането и усвояването на културните постижения на европейската клавирна музика плодородна почва предоставят и древната история и богатството на китайската традиционна фолклорна музика. Музиката представлява един ‘международен език’ и в това си качество тя съдържа в себе си възможността за заимстване и взаимно допълване между различните свои проявления. Съвременната китайска клавирна музика се възползва точно от това, като чрез вплитането на китайски народни елементи в зараждащата се професионална музика, се дости-

га едно качествено ново измерение на клавирната музика: и спрямо себе си, и спрямо европейските клавирни стилове.

В началото на XX век популярност придобиват така наречените „сюетан лъгъ“, или училищни песни. При тях китайските композитори творят, заимствайки идеи от европейската музика от XVIII и XIX век: стил, техника, жанр, хармония, аранжирмент, вплитайки ги в китайския фолклор. В изследването на Уан Джъня от 1949 „Пентатоничната скала и нейната хармония“ за първи път бива засегната темата за китайската традиционна пентатоничната скала и различията ѝ със западната мажоро-минорна ладова система. Това представлява значим принос и полага основите на по-нататъшното развитие в техниките на композиране от страна на китайските творци.

През следващите години мнозина теоретици и изпълнители от Китай и чужбина в една или друга степен на задълбоченост представят и анализират традиционната китайска пентатонична скала, западната хармонична система, теоретичните постановки на хармонията, майсторството при клавирните изпълнения, китайския фолклорен стил и др. Тази тематика е включена в разработки като: „Китайската ладова система и хармонията в нея“ (автор Ли Инхай, 1959), „Пентатоничната скала и нейните методи за постигане на хармония“ (Джан Сяоху, 1987), „Учебник по основи на хармонията“ (редакторски колектив, Сие Гунчън, Тун Джулчан, Джао Дъ-и и Ма Гуогуа, 1992), „Хармония на фолклорния стил. Съвременни методи и техники“ (1996), „Майсторство на клавирните изпълнения“ (съставител Ли Дзя), „Джу Гун И – теория на обучението по клавирна музика“ (съставител Гъ Дъюе), „Преподаване на клавирна музика“ (съставител Ин Шъджън), „Touch and Expression in Piano Playing“ (Кларънс Г. Хамилтън) и др.

Исторически предпоставки за развитието на съвременната китайска музика

След Първата опиумна война¹ от 1840 Китай преминава от феодално общество към полуколониялен и полуфеодален обществен строй. По това време основният въпрос пред страната е следният: как древният китайски народ да постигне своята независимост и да модернизира страната си, за да бъде в крачка с останалия свят. (Още по време на късната минска династия (1368-1644) има наченки на

1 В средата на 19 век Китай участва в две Опиумни войни срещу Британия и други западни сили: първата е от юни 1840 до август 1842, а втората - октомври 1856 – октомври 1860. В резултат от тях Китай изпада в състояние на полуфеодален полуколонизализъм.

просвещенска мисъл; по време на късната династия Цин личности като Кан Йоу-уей, Тан Сътун, Лян Цичао и Йен Фу се превръщат в първите модернизатори, чиято идеологическа система се характеризира с относителна завършеност).

След Стодневната реформа² се оформя новата съвременна буржоазна идеология, в която основният въпрос е „да се промени или да остане“. Той отразява сблъсъка на китайската със западната цивилизация и метаморфозите в китайското общество, случващи се под влиянието на европейските сили. Тежките социални промени, настъпили тогава, карат хората ясно да осъзнаят: Китай трябва да се промени, само така той може да продължи да върви напред по своя път. Този реформистки начин на мислене в голяма степен оказва влияние върху развитието на съвременната китайска музика.

След Опиумните войни в китайското общество постепенно се извършват коренни промени. В селското стопанство системата на натурална размяна и стопанско самозадоволяване се разпада бързо, в крайбрежните райони се появява пазарна икономика, а същевременно с това се появяват новите метрополни градове като Шанхай, където се наблюдава „деформиран“ икономически просперитет. Западната култура също започва малко по малко да навлиза в Китай.

След Четвъртомайското движение³ Китайската революция във все по-голяма степен започва да се направлява от Китайската комунистическа партия. Китайската култура търпи бързо, всеобхватно развитие. Особено голямо влияние върху културата и изкуството оказват Антияпонската съпротивителна война и Освободителната война.

Основоположници на китайското клавирно изкуство

Първи композитори

Ду Минсин (1928) Роден в Циендзян, провинция Хубей. През 1939 започва да учи музика в училище за таланти в Чунцин, а след основаването на КНР през 1949 година отива в Московската консерватория „Чайковски“, където се занимава с теория на композирането. След

2 Стодневната реформа е политическа реформа, провеждана през 1898 от Кан Йоу-уей, която има за цел да се извлече ценното от развитите западни страни, да се работи за развитието на науката и културата, за реформи на политическата и образователната система, за насърчаване на селското стопанство, индустрията, търговията и пр. В крайна сметка се проваля заради противопоставянето на императрицата-майка Цъ Си, а организаторите са подложени на гонения и убити.

3 Четвъртомайското движение е патриотично движение, насочено срещу империализма и феодализма, което кулминира на 4.5.1919 в Пекин. То бележи края на старата революция за демократизация и началото на новата революция.

завръщането си в Китай преподава в Централната консерватория в Пекин.

Ду Минсин твори основно в инструменталните жанрове, като най-забележителните му творби са „Русалка“ и „Малки сестри на ливадата“ (и двете написани в съавторство с У Дзуцян), симфоничната поема „Вейте се на вятъра, бойни знамена“ и симфоничните картини „Южното море на родината“ и „Младежка симфонична музика“. Освен това той има написани два концерта за цигулка, три симфонични увертюри, пет симфонични поеми и концерти за пиано като „Шанлин“ и „Пролетна беритба“. Творчеството му се характеризира с голямо жанрово разнообразие. Той създава множество миниатюри, камерна музика, инструментални триа, квартети, хорова музика, симфонична хорова музика, ансамблови и солови вокални произведения, песни без съпровод, големи фолклорни произведения, хорови и солови песни, музика за филми и др.

При Ду Минсин изкуството извирва от живота, но стои над него и му противостои. Творчеството му има за основа традиционните западни произведения, като той споява в едно тоновата система с китайските фолклорни музикални елементи. Изразните му средства са нежни и елегантни, а мелодиите са пропити с духа на епохата. Към всичко това се прибавя и неговият уникален творчески светоглед, който е и основата на неподражаемия му стил на композиране.

Дин Шандъ (1911-1995) Роден в Куншан, провинци Дзянсу. През 1928 е приет в специалност „пиано“ в Шанхайската консерватория, където негов преподавател е американският професор с руски произход Захаров. При Джу Синцин и Хуан Дзъ се занимава с хармония и акомпанимент. През 1947 заминава за Франция и учи композиция в Парижката консерватория. През 1949, след завръщането си в Китай, преподава в Шанхайската консерватория.

Творбите на Дин Шандъ са предимно големи инструментални композиции като „Симфония за Дългия поход“, „Симфония за Нов Китай“, хоровото произведение „Ода за река Хуанпу“ и др. Той е автор също така и на концерт за пиано „Първи синдзянски танц“, който е съчетание от мелодията на китайски фолклорни песни и западните принципи на изграждане на хармоничната база на произведенията. Тази творба чрез своята енергична, „галопираща“ главна тема, красиво звучене и натурален стил пресъздават една картина на синдзянците, които с песни и танци посрещат светъл празник.

Уан Лисан (1933) Неговият род е от Съчуан, но е роден в Ухан. През 1948 влиза в Съчуанското специализирано училище по изкуства, където учи музика, а през 1951 постъпва в специалност 'композиция' в Шанхайската консерватория. Впоследствие преподава в Педагогическия университет в Харбин и е директор на неговия Институт по изкуствата. Същевременно той е и постоянен представител на Китайския комитет на музиковедите и председател на Харбинското му подразделение.

По-значими произведения на Уан Лисан са: концертите за пиано „Красавицата Лан Хуахуа“, „Малка соната“, „Спомени, предавани между двама души“, „Небе на сънищата“, както и сюитата за пиано „Импресия от Източната планина“. Написаната от него през 1980 увертюра за пиано „Събрано от другата планина“ е считана за едно от образцовите произведения на най-новата китайска полифонична клавирна музика. Освен това той подготвя много специалисти в областта на теория на музиката и композицията.

Уан Дзиенджун (1933) – композитор и пианист, роден в Шанхай. На 10-годишна възраст започва да изучава пиано. През 1950 е приет в Шанхайската консерватория, където учи последователно композиране и пиано. След завършването си през 1958 се занимава с преподаване. Творчеството му се състои основно от произведения за пиано. Негови по-важни творби за пиано са: „Пет юннански фолклорни песни“, „По река Янхъ“, „Сто цветя, гледащи феникса“, „Три пъти сливов цвят“, „Пъстри облаци гонят луната“, „Дивите лилии цъфтят в ярко червено“

Чу Уанхуа (1941) Роден в Исин, провинция Дзянсу. През 1952 влиза в подготвителната гимназия към Централната консерватория в Пекин, където специализира пиано. През 1958 е приет в специалност 'композиция' в Централната консерватория, но поради семейния си произход правото да учи там му е отнето. Прехвърлен е в специалност 'цигулка', като в свободното си време сам се учи да композира. След завършването си през 1963 се занимава с преподаване. През 1982 заминава за Мелбърнския университет в Австралия, където учи съвременна композиция и през 1985 завършва с магистърска степен.

Сред основните негови солови произведения за пиано са „Сюита Кан Нан Дзин Цин“ и „Вариации“ (1961, избрана за „Образцово произведение за изучаване във висшите учебни заведения в Китай“). Други произведения за пиано като „Началото на прелома“, „Небето в осво-

бодената зона”, „Лунно отражение във втория извор”, „Синдзянска импровизация”, „Нанхайски стражар”, „Прелюдия” и др., се радват на отличен прием в чужбина. Чу Уанхуа прави преработката на кантата „Жълтата река” в концерт за пиано и това го превръща в автор с особено голям принос за развитието на китайската клавирна музика. След 80-те години той създава нови произведения, използвайки най-съвременни похвати, като симфоничните поеми „Пепелна сряда”, „Сълзите на есента”, „Луна над Гуаншан” (по стихове на Ли Бай, за сопрано, секстет и ударни инструменти), смесени хорови произведения, като „Китайски емоции – мелодия и вариации” и др.

Първи виртуози на пианото в Нов Китай и присъствието им на европейска сцена

Джоу Гуанжън (1928) Пианистка и музикален педагог. Родена в Шанхай. Като девойка изучава музика в Шанхай. След Освобождението специализира в Централната консерватория под ръководството на специалист от бившия СССР, след това работи като солист в Централния ансамбъл за песни и танци и Централния хоров ансамбъл. След 1955 започва да преподава в Централната консерватория, където понастоящем е професор по пиано.

През 1951 и 1956 Джоу Гуанжън на два пъти печели награди в бившата Източна Германия, с което става първият китайски пианист, печелил призове от международни конкурси. Благодарение на солидната си теоретична подготовка и богатия практически опит зад гърба си, тя се превръща в един от най-изявените преподаватели по пиано. Подготвените от нея специалисти по пиано са над триста, като много от тях имат големи награди от важни конкурси в Китай и чужбина.

Бо Дзун (1934) Роден в Шанхай, където на 7-годишна възраст започва да учи пиано при Марио Пачи (второ поколение потомък на Ференц Лист). През 1953 в Букурещ печели трето място на конкурс за пианисти, а през 1954 отива да учи в Полша. През 1955 печели трето място на международния конкурс по пиано „Фредерик Шопен” и специалната награда за изпълнение на „Мазурка”. През 1958 заминава за Великобритания, където впоследствие получава гражданство. Той обаче винаги твърди, че е китайски творец, като през 1982 започва по съвместителство да изпълнява длъжността професор към Централната консерватория.

В процеса на обучението си Бо Дзун е повлиян силно от баща си Бо Лей (теоретик в областта на литературата и изкуството), благодарение на когото опознава както китайската, така и западната култура.

Неговият стремеж в изпълненията му е да спои в едно източната култура и духа на класическия Запад, благодарение на което се оформя и неподражаемият му стил, характеризиращ се с голяма лиричност и изящество и с много фина вариативност. Бо Дзун е задълбочен познавач на творбите на Моцарт, Шопен и Дебюси.

Гу Шънин (1937-1967) По произход е от Уси, провинция Дзянсу, роден е в Шанхай. Още на 3 години започва да учи пиано, от 1953 под ръководството на известния китайски пианист Ли Дзя-у изучава техниките на изпълнение на различните европейски стилове и течения. След това заедно с професор Ма Жуншун и професор Шън Джъбай учи музикална теория и история на музиката. През същата година има участия с Шанхайския симфоничен оркестър, като за първи път изпълнява Концерт за пиано в ре минор на Моцарт. През 1954 става солист на Шанхайския симфоничен оркестър. През март 1960 участва на Шестия конкурс за пианисти „Фредерик Шопен“, където е оценен много високо. Същата година получава диплома с почести от Централната консерватория. Впоследствие години наред Гу Шънин е считан за един от обещаващите млади таланти в Шанхай и е сред изявените изпълнители. През април 1964 отново печели голяма награда на международен конкурс за пианисти в Белгия. По време на Културната революция е подложен на жестоки репресии, на 31 януари е обвинен несправедливо и загива едва на 30-годишна възраст. През януари 1979 е реабилитиран и почетните му звания са възстановени.

Основните му призове са следните: 1955 – голяма награда на Първия конкурс за пианисти солисти в Шанхай; 1957 участва на конкурс за пианисти, част от Шестия световен младежки фестивал, където печели златен медал; октомври 1958 участва на 14-тия международен музикален конкурс в Женева, където печели най-високата награда за изпълнения на пиано от младежи и девойки.

Лиу Шъкун (1939) Роден в град Тиендзин. На 4-годишна възраст започва да изучава пиано. През 1951 влиза в Шанхайската подготовителна гимназия към Централната консерватория. През 1957 започва да учи в самата Централна консерватория. 1960-1962 е в Московската консерватория. След завръщането си в Китай е заместник-директор на Дирекция „Изкуство“ към китайското Министерство на културата, член на Националния комитет по културата и постоянен член на съвета на Съюза на китайските музиканти.

Основни изяви и награди: през 1956 печели трето място на Международния конкурс за пианисти „Ференц Лист“ в Будапеща и

специалната награда за изпълнение на Унгарска рапсодия. В 1958 печели втора награда за изпълнение на Чайковски в Москва, а по-късно има множество изяви в Европа, Америка и др

Ин Чъндзун (1941) Родом от Сямън, провинция Фудзиен. От 7-годишен учи пиано, през 1954 влиза в Южнокитайската подготвителна гимназия към Централната консерватория, през 1960 е приет в Ленинградската консерватория, а през 1961 се завръща в Китай. През 1965 завършва Централната консерватория и става солист в Централния музикален ансамбъл. През 1962 печели втора награда на Втория международен конкурс за пианисти в Москва, за изпълнения на Чайковски.

Изпълненията му се характеризират с голяма виталност и целеустременост. В репертоара му присъстват основно солови клавирни творби и концерти за пиано на европейски композитори, представители на класицизма и романтизма. В края на 60-те и началото на 70-те години той работи за адаптирането на пианото към спецификата на китайската музика и прави опити да го използва за акомпанимент към пекинската опера. Той участва в създаването и изпълнението на концерта за пиано „Жълтата река“.

Така постепенно с годините изкуството на младите китайски изпълнители пианисти започва да се утвърждава. Пътят им към световната сцена не е лек. Основата на тяхното музикално възпитание и образование е коренно различна от тази колегите им от Европа например. Тяхната житейска философия и духовност също почиват на друга база. Но любопитството им към света, жаждата за откриване на нови хоризонти и светове, пословичното им търпение и работоспособност помагат на китайските пианисти да заемат все по-достойно място в утвърдилата се вече с векове клавирна култура в Европа и останалите части на света.

ЗАРАЖДАНЕ НА КАМЕРНОТО ВОКАЛНО ТВОРЧЕСТВО В КИТАЙ

Гунг Тянчжо
(докторант)

Пеенето, като изпълнителско изкуство от гледна точка на изследванията, касаещи музикалното изпълнение, има две различни форми- пеенето, като самостоятелна изява и пеенето, като изпълнение с музикални инструменти.

От друга страна, вокалното изпълнение се явява подразделение на музикалното изпълнение. Като дисциплина пеенето включва упражнения за вокална техника, както и работа за самата художествено-творческа интерпретация.

Когато разглеждаме пеенето като самостоятелна дисциплина то би могло да бъде изследвано през призмата на много дисциплини едновременно, като гледната точка и целта на изследването ще бъдат различни. Да вземем например историята, която изследва хармонията, но изследвайки историческото развитие в момента на появата ѝ. Ще разглеждаме чрез усилията на кои хора се е развила и какви нови черти е придобила, както и какви промени е претърпяла. Музикалната форма и творческият анализ също изследват хармонията, но чрез ролята на структурата ѝ, в силата на музикалната изразност. Историята на музиката обаче, както и науката за музикалните форми не принадлежат към категорията на дисциплината хармония.

Предмет на изследването на настоящия тезис е историческото развитие на модерното вокално изкуство в Китай в исторически контекст. Като тезисни се разглеждат зараждането, разпространението, промяната и развитието в процеса на историческия развой на науката за вокалното изкуство, както и ролята и значението ѝ. Предметът на изследването можем да поставим в категорията на монографско изследване на династичната история.

Основното определение на концепцията за съвременната дисциплина пеене има тесен и широк смисъл. Генералната концепция разглежда човешкия глас като музикален метод за свързване на музиката с речта и има за предмет на изследване теорията на техниката на съчетаване на този метод и техниката и поведението при практическите етапи от вокалното представление.

По-тясното определение също разглежда човешкия глас като музикален метод за свързване на музикалния инструмент и речта, но

неговия предмет на изследване разглежда по-специално теорията и методите на певческото изпълнение на произлизащите от Запада оперно пеене и камерна музика.

В конкретната реалност на съвременното китайско вокално и певческо изкуство съществуват и двете концепции. Освен това, историческата позиция на развитие на съвременната китайска вокална музика за щастие представлява важен момент от създаването, сблъскването и взаимното влияние на тези две концепции. Тя притежава съществена теоретическа стойност и практическо значение в класификацията и подреждането на формата, развитието и трансформацията на изследващата концепция на китайското вокално изкуство дисциплина.

Пеенето е най-ранното проявление като форма на общуване и обмен на музикалното изкуство, а човешкият глас е най-ранният музикален инструмент.

Преди да възникне в съзнанието ми идеята за този труд, посоката ми на мислене беше относително директна и проста – възможно ли е да се направи едно систематизиране и обобщение на историята на развитие на китайското вокално изкуство, особено от момента, в който западното певческо изкуство навлиза в Китай? Възможно ли е да се използва този синтез като начална точка за разбирането на посоките на развитие на китайското вокално изкуство? Може ли да се осмисли, като начин за предоставяне на практиката и теорията на модерното певческо изкуство на материали за справка относно историческия опит? Постижимо ли е желанието на автора да направи своя малък принос към разпространението на китайската култура в България, като помогне на българина да разбере китайското вокално изкуство и да се запознае с добрите вокални изпълнения и творби?

Когато започнах да събирам материали относно тази тема, осъзнах, че за моя изненада, пропастта между намеренията и желания ми и реалността е прекалено голяма и бях принуден преди да започна с изследователската си работа, макар и на кратко, да обърна внимание на този проблем.

Най-напред, от гледна точка на историографското проучване, историята на развитие на съвременната китайска вокална музика е обективно съществуващ факт - нужно е едно ясно и цялостно обобщение на фактите и теорията в областта на статуса и концепцията на дисциплината, практическото действие и когнитивния домейн на близките теории. По време на събирането и синтезирането на материалите за този труд забелязах, че между този факт и тогавашното

общество на моята държава съществуват следните, невъзможни за пренебрегване и взаимно преплетени група факти, като нивото на социалното развитие, условията на социалната реалност, социално-политическата полемика, както и военното положение и колониалната система под една феодална, капиталистическа, империалистическа обсада. А така нареченото вокално изкуство се появява, расте и развива именно в една такава среда на живот. Следователно, ако разсъждаваме и систематизираме само на базата на познанията по дисциплината на модерното вокално изкуство, то рискуваме да постигнем един неясен, несистемен и ни най-малко цялостен резултат. Дори и свързвайки изискванията за твърда позиция и качество на теорията на научната дисциплина, и там признаци като непрестанно променящ се характер, колебания и несигурност са особено отличителни.

Второ. Съдейки по доказателствата в наличните исторически материали, разглеждането на вокалното изкуство като модерна научна дисциплина, която освен това формира своя собствена орбита на историческо развитие на територията на Китай, непременно има връзка с разпространението на западното вокално изкуство. Това представлява доказателство от обективната реалност, имащо значение за крайния резултат на това изследване. Освен това, поради обективните доказателства по този конкретен факт, що се отнася до теоретическите презумпции, той предоставя на това изследване един вид „възможна за изпълнение“ вероятност на направените предположения. Но искайки да превърна тази теоретическа вероятност на предположенията в конкретен процес на това реално изследване и освен това да представя процеса на това изследване по сравнително ясен начин, аз забелязах, че това е особено трудоемка задача. Трудностите са много – съдържанието е богато, засегнатият обseg е широк, връзките с развитието на обществото са много тесни – далеч надминават предварителните ми очаквания.

Трето. Съдейки по музикалните форми, носени от конкретните исторически материали, те не непременно отговарят на формата на вокалното изкуство от днешните ни разбирания. Засегнатите там форми на вокално изкуство включват - западна църковна музика, история на ранното, обикновено музикално образование в училище, история на професионалното музикално образование и други аспекти от познатата на обществото музика. Особено голямо внимание се обръща на създаването на Шанхайската Национална Музикална Консерватория и група други професионални музикални училища и

организации, като важна повратна точка в развитието на китайското професионално музикално образование. Оттам нататък, обсегът на засегнатите въпроси става все по-широк, например: 1) история на музиката за песни танци с представители тогавашните Шанхай, Пекин, Харбин и други големи китайски градове с конкретен пазар за музикален живот; 2) масови музикални мероприятия с популярно вокално изкуство, случващи се на фона на Китайската гражданска война, Анти-японската война и Народно освободителната войната; 3) масови мероприятия с наследения народен фолклор и други. Формите и концепциите са многообразни. Днешното по-едностранчиво разбиране за вокално изкуство е различно от горните форми на израз, които са били разпространени във всяко кътче на тогавашния китайски социален живот. С други думи, така нареченото вокално изкуство по онова време съвсем не е било една индивидуално съществуваща дисциплинарна концепция. Напротив, било е един специфичен, притежаващ различна концепция и когнитивен домейн певчески феномен, натоварен с ново културно съдържание и делящ се между любители и последователи от различни социални групи.

Четвърто. От гледна точка на историческо-времените връзки, общоприетата традиционна историографска периодизация е: 1840 – 1919 Ранно модерна (Нова) история; 1919 – 1949 Модерна история, от 1949 до сега – Съвременна история. Аз смятам, че това е методът възприет от днешните историографски изследвания, което не означава, че е напълно непроменяем. Всъщност що се отнася до метода на историческа периодизация на Новата Китайска история, той вече е претърпял различни признания и практически резултати.

Този период се простира в два различни етапа от социалния прогрес и обществената структура на китайското общество, а именно, полу-колониалната и полу-феодалната Република Китай по времето на династията Цин и след това на републиканската или националистическата партия. Техните политически принципи, икономически основи, културни форми, всеобща народопсихология и манталитет и т.н. са абсолютно несъпоставими и това поражда разграничения между съществуващите в една и съща среда и време традиционни, актуални и идващи отвън идеологии и концепции, културни форми и народопсихология. Поради това, от една страна, в отношенията между историческото минало и актуалния период се проявяват конфликти и противодействия, но същевременно се проявяват и приемственост и асимилация. Ситуацията е изключително сложна, налице е една вече съществуваща местна традиционна концепция за музикал-

на култура, както и идващата отвън концепция за музикална култура; освен това съществува и новородената концепция за музикална култура, претърпяла асимилация и обработка.

Пето. От гледната точка на тогавашния социално-исторически фон, по това време Китай вече бил претърпял две Опиумни войни, две Сино-Японски войни, Синхайската революция, Първата вътрешна гражданска война, Войната на съпротива срещу Япония и Народно освободителната война. Цялата държава се намира в смут, военен хаос и политически и социални промени. Мирното съществуване и оцеляването се превръщат в дългоочакваните надежди на хората. В една такава историческа среда, формите на ново вокално изкуство служат за инструмент с безспорната функционална принадлежност на „оръжие“ за пропаганда и провокация. Те съпровождат тенденциите за развитие, следващи социалните размирици и революции, като от една страна, отразяват тясната връзка между изкуството и реалния живот, разкриват под-зависимостите и стойността, произлизаща между човека и създаденото от него изкуство. От конкретното съдържание на песните, можем да видим, че с доминантна роля винаги е тематиката за анти-империализъм, анти-феодализъм и просто тематиката за човешкото оцеляване. Тези идеи и съдържание са тъждествени с основните желания, стремежи и търсения на тогавашния индивид.

Шесто. От гледна точка на традиционните наследствени връзки в музикалната култура, и то в една държава с 5000 годишна история, дълбоките корени на музикалната култура не спират да оказват влияние на нейните последователи и творци. Концепцията на китайското традиционно вокално изкуство, видовете и формите му, методът на наследяване и формата на израз са се превърнали в най-пряката вътрешна задвижваща сила, породена от новия феномен на вокално изкуство в този период. Хората произвеждат нови творби не само по отношение на формата на изкуството. Те започват да излъчват своя мироглед и идеи по отношение на концепцията към целия свят, тъй като наистина успяват да реализират силните страни на националното изкуство и да провокират реални действия. Въпреки че резултатите от този вид усилия не напълно отговарят на познатата ни днес концепция за вокално изкуство, те все пак се превръщат в предшественик и основа на развитието на китайското вокално изкуство. И въпреки че конкретните постижения на тогавашната творческа дейност вече са отразени в пъстротата на концепцията вокално изкуство, това несъмнено свидетелства, че развитието му в този период, при все

трудното си начало, преосмислянето и проникването му в китайската култура, все пак успява да избуи с нови сили като самостоятелно и индивидуално развитие и неговите постижения се превръщат в основен компонент в историята на развитие на китайското вокално изкуство.

От гореспоменатите основни факти може да се види, че тук няма лесно забележима система или модел на развитие на модерното китайско вокално изкуство. Освен това в концепцията за вокалното изкуство в съвременен смисъл също липсва яснота и зрялост. Голяма част от фактите в нея съществуват само в контекста на различни събития, дейности и феномени от музикалната култура в определен период от време. Това изисква от изследващите я автори най-напред да се впуснат в по-задълбочено опознаване, синтезиране, анализ и заключения, след което да опишат една относително цялостна история на развитие, от която да изхождат в по-нататъшните си изследвания на хипотезите и фактите относно научната дисциплина. Тук не можем да не споменем, че това е един своеобразен тест за способностите на изследващите я. Що се отнася до мен, надявам се, духът и смелостта ми да не са по-големи от способностите ми.

Поради гореспоменатите причини и трудности, стилът, структурата, както и свързките в съдържанието може да изглеждат не много стриктни или плавни. Въпреки това, аз смятам, че съставянето на историята на развитие на китайското вокално изкуство не би могла да се обсъжда абсолютно през призмата на научната концепция на западното вокално изкуство. Също така не бихме могли и да разглеждаме този исторически феномен тясно от гледната точка на народната психология. Трябва по-скоро да заемем едно по-освободено отношение и широк поглед, за да поставим тези исторически факти на точното им място в историята, в която те винаги са съществували, а също така и срещайки съвременния поглед с историческите факти, да разглеждаме схващането за реално вокално изкуство, съществуващо в научната дисциплина, като справка за намирането на пасващите на „историческия ефект“ определение, позиция, стойност и роля.

Сравнявайки гореспоменатите схващания и поток на мисли, трудностите на сегашния материал изглеждат все по-ясни. В конкретния труд, при опит да се оцени или дефинира от фактологическа гледна точка всяка дейност с цел музикално образование, всяко представление, творчески процес, обществено влияние, актуална роля и т.н., откриваме, че те всички носят белезите на конкретния исторически период. Подобни оценки и дефиниции са неразделима част от историографията.

В тази връзка, традиционната форма на вокално изкуство е разгледана като основополагаща за модерното вокално изкуство в Китай. Разглеждат се носителите на западната църковна музика (вокална форма) като стимули за развитие; разглеждат се училищните музика и песни като предшественик на развитието на модерното китайско вокално изкуство; разглежда се професионалното вокално образование в момента като конкретен практичен опит за постепенна промяна на концепцията и установяване и формиране на позицията на дисциплината. Разглеждат се изпълненията и представленията на чуждестранните вокални артисти като провокиращи развитие. Задълбоченото изследване на образованието и професионалния сценичен опит на учителите в чужбина и завърналите се, както и на обучените в Китай певци, се разглежда като принос за основополагането на дисциплината. Разглеждат се масовите мероприятия с популярна музика като основа на една успешна кампания за популяризация. Гледа се на творбите на китайските композитори като на задвижваща сила в развитието и узряването на дисциплината. По този начин са формирани и главите в настоящия ми труд. Те са концентрирани върху времето прекарано в България в периода на магистратурата ми, важните моменти и трудностите при изпълнението и разбирането на китайското вокално изкуство от българи, систематизирани са таблици, съдържащи китайски песни подходящи за български високи и ниски, женски и мъжки певчески гласове с надеждата едновременно с академичния контакт, да бъде осъществено и разпространението на китайската култура и музика.

ПЪБЛИК РЕЛЕЙШЪНС И ИЗКУСТВА

д-р Сюзанна Арутюнян - Василевска

Основна функция на изкуствата е да разкрива света на своя създател и, разбира се, така да въздейства на своята публика.

Основна функция на Пъблик релейшънс е да обяснява света на своя клиент и, не разбира се, а задължително да въздейства на своята публика.

Така общото между изкуства и Пъблик релейшънс, на пръв поглед, излиза много явно и неразделно. Този извод е напълно логичен и правилен, особено в днешния свръх натоварен с информация ден. Пъблик релейшънс използва изкуството, за да постигне своите цели, а изкуството използва Пъблик релейшънс, за да достигне до своите публики. Но изкуството може да се разглежда и като умение добре да се управляват комуникациите, като способност за прилагане на една професия, в случая – Пъблик релейшънс.

Понятието „Пъблик релейшънс“ произхожда от английски език и е употребено в САЩ през втората половина на миналото столетие. Сравнително по-късно то преминава в много други европейски езици, включително и в българския език. В превод „Пъблик релейшънс“ означава „обществени отношения“, „отношения с обществеността“, „общувания за получаване на позитивно мнение“, „дейност за изграждане на обществено доверие“ и на края, „връзки с обществеността“.

„Пъблик релейшънс“ или връзките с обществеността са ясна управленска функция, която помага за установяването и поддържането на комуникация, разбирателство, приемане и сътрудничество между дадена арт организация и нейните аудитории - включително управление на проблемни въпроси, подпомага ръководството с информация за общественото мнение и съвети как да реагира на него. Подчертава отговорността на ръководството да изпреварва събитията и ефективно да управлява и използва промяната. Служи като ранна предупредителна система за зараждащи се тенденции. Използва социологически проучвания и етични комуникационни техники като основни свои средства [3]

Едно от най-великите неща в живота е изкуството – стремежът на човек да отвори, да пресъздаде света, в който се намира чрез виденията на душата си. Изкуството е общуване, изкуството е свобода, изкуството е връзката ни с вселената. В книгата си „Цивилизацията“ К. Кларк цитира една мисъл на Ръскин, който казва: „Великите нации

пишат своите автобиографии в три ръкописа – книгата на делата им, книгата на словата им и книгата на изкуството им. Не можем да разберем нито една от тези книги, ако не прочетем и другите две, но единствената, която заслужава доверие, е последната.”

Съществува огромна зависимост между изкуството и Пъблик рилейшънс. Пъблик рилейшънс неизменно използва спецификата на изкуството. И не само това. Той успешно „експлоатира“ изкуството (неговата висока способност да вкарва несъзнавани за човек определени послания в съзнанието му). Възможен е и обратният вариант – изкуството да „експлоатира“ Пъблик рилейшънс, за да достигне до хората. Пъблик рилейшънс заимства множество техники от изкуството, от начините, по които хората са го интерпретирали още от древността. Той успешно използва в своята дейност тези тактики, като ги модифицира съобразно проблема, с който се занимава.

Нека да разгледаме случая, свързан с падането на Берлинската стена – символ на „Студената война“ и обединението на две Германия – Източна и Западна. Пред тях стоеше проблемът със социалното, политическото обединяване.

Ударът, който и двете страни трябваше да поемат, беше голям. От една страна, стоеше липсата на свобода по време на тоталитарния режим, а от друга – страхът от загуба на собствено благополучие (чисто икономическо). Как беше опитано да се смекчи този проблем, който както виждаме не е никак прост? Проблемът е двупосочен, свързан с две различни системи на управление на един народ с еднакви вярвания и традиции.

Кампанията стартира месеци преди самото обединение. Целта и беше да омекоти психологическия удар и за двете страни и да ги подготви, чрез разяснения за бъдещия съюз.

Едно великолепно попадение беше изнасянето на грандиозното представление „Стената“ на „Пинк фloyd“, в което имаше музика, балет, театър. С други думи, бе пресъздадена цяла една болезнена история – историята на „Стената“. Това представление е пример за ефективен Пъблик рилейшънс. Хората имаха възможност да изживеят предварително самото събаряне на Берлинската стена. Бяха изпреварени страховете и радостта им и бе създадена паралелна реалност на едно бъдещо събитие. По един изцелителен начин хората и от двете страни бяха накарани да изживеят предварително събитието под съпровода на безумен брой специални ефекти и вихрещо се представление, което беше обединило всички познати ни форми на съвременното ни изкуство – от музиката до видеоарта. [4, с. 72 – 73]

Друг показателен пример за връзката между Пъблик рилейшънс и изкуството можем да видим в провеждането на анти Спин компаниите, които се провеждат непрекъснато под различни форми, предимно от неправителствени организации. Създават се събития, които да настроят обществеността, на най-вече младите хора, на вълните на проблема, който се представя. Във връзка с тези случаи е интересно да се отбележи заангажираността на определени телевизионни програми, излъчващи музикални видеоклипове. MTV и VH1 са пример в тази насока. Много пъти на ден се излъчват различни видеоарт клипове, насочени срещу СПИН.

Изкуството също може да използва Пъблик рилейшънс, за да се популяризира. Поради това, че то е духовно по своята същност, изкуството е трудно достъпно, затова специалисти по ПР могат да изявят своите способности в манипулирането на инстинктите на човешката природа.

Нека да си представим велик художник, който предоставя картините си за опаковка на супи. От пръв поглед звучи много абсурдно. Да, може би е така, ако под художник си представяме класическия вид художник. Но ако под художник си представим Анди Уорхол (кралят на американския поп-арт), то тогава нещата стават съвсем други и стигаме до една много успешна ПР кампания на супите „Кембъл“ (САЩ) и художника Анди Уорхол. Привличайки Уорхол за автор на опаковките, фирмата използва създадения авторитет на художника, но и художникът получава ново поле за популяризиране на своя труд. Така около всяка нова опаковка се организира събитие, което затвърждава в съзнанието на публиката името на фирмата, името на твореца и качеството на продукта. На това му се вика и вълкът сит, и агнето цяло.

Друг пример е кампанията на „Тако Бел“ (американски заведения за бърза закуска) по случай първи април – денят на лъжата. Компанията пуска платени публикации в най-големите всекидневници, че купува Камбаната на Свободата / Либърти Бел – исторически и културен паметник във Филаделфия (САЩ) .

Ръководството на ресторантите заявило, че отсега нататък камбаната ще бъде преименувана и ще се нарича Тако Либърти Бел. Разгневени от тази новина, американците звъняли не само в заведенията за бързо хранене, но и на прес-секретаря на Белия дом Майк МакКъри с молба да разясни ситуацията. Той обаче изобщо не ги успокоил. Не само, ами заявил, че и мемориалът на Ейбрахам Линкълн /Линкълн Мемориал/ е продаден на автогиганта Форд и ще се нарича вече Форд Линкълн Мемориал.

Цялата нация полудява. От гледна точка на ПР практик, можем да кажем, че с един изстрел са уцелени два заека. Вниманието се насочва и към камбаната на свободата, и към компанията „Тако Бел“. След известно време историята се изяснява и всички разбират шегата, а камбаната, която се нуждае от реставрация, получава нужните средства. [2, с. 19]

В България, като сполучлива ПР акция в сферата на изкуствата, може да се смята «Дворцовият бал на ЛИР», проведена тази година в Драматичен театър – Пловдив. Това е ПР акция на спектакъла «Крал Лир», продукция на Пловдивския театър. В рамките на нощта на галериите и музеите (21 септември), Крал Лир отваря вратите на двореца си за всички. Посетителите получават възможността да погледнат поотблизо уникалните костюмите, дело на Ирина Кружилина, дизайнерка от САЩ и да се насладят на атрактивната фотоизложба със снимки от репетиционния период на «Крал Лир» и от самия спектакъл, дело на Героги Вачев. Всичко това, на фона на авторската музика на Петър Дундаков, написана специално за спектакъла, прави усещането по-внушаващо. Кулминацията на вечерта е специалният подарък за първите гости на бала...покана за спектакъла «Крал Лир» в полунощ.

Това изреждане на примери от практиката може да продължи много. И това е така, защото изкуството и ПР имат много общо помежду си. Кои са онези неща, които сближават ПР и изкуството:

- в днешно време, за да успее един творец, задължително трябва да ползва услугите на специалист по ПР, защото иначе няма да бъде забелязан. А какво е творец без публика?;
- парите за изкуство не се намират чак толкова лесно и са необходими умения, за да се стигне до финансиране. Без пари няма как да се създадат много от съвременните „щури“ творби на изкуството;
- и изкуството, и ПР имат за цел да предадат едно послание към избрана/и публика/и. Изкуството представя вижданията на твореца, ПР - вижданията на своя клиент. Но и двете сфери се явяват приносители на послания, които не само трябва да достигнат, но и да бъдат разбрани от публиката;
- ПР използва изкуството като средство за предаване на посланията си до публиките. Тук вариантите се ограничават само от въображението на практиците по ПР;
- изкуството достига до емоциите, а ПР предизвиква емоции.

Всъщност изкуството е това нещо, което по най-прекия път ни вкарва в света на илюзиите, а илюзиите са основната характеристика на днешния ден. Затова, ако ПР специалистите искат да достигнат до

хората трябва да овладееят изкуството да създават илюзии. И така се стига до тясното сътрудничество между ПР и изкуството. Тайната на връзката е създаването на илюзиите. [2, с. 19-20]

ЛИТЕРАТУРА

1. **Алексиева, Соня**, „Пъблик рилейшънс“, С., 2001г.
2. **Бошнакова, Д.**, „Пъблик рилейшънс на изкуството, изкуството в Пъблик рилейшънс“, С., 2002г.
3. **Джефкинс, Фр.**, „Въведение в маркетинга, рекламата и пъблик рилейшънс“, Варна, 1993г.
4. **Ковачева, М.**, „Пъблик рилейшънс на изкуството, изкуството в Пъблик рилейшънс“, С., 2002г.
5. **Кътлип С., Сентър А., Бруум Г.**, „Ефективният Пъблик Рилейшънс“, С., 2007г.
6. **Маринов, Р.**, „Пъблик Рилейшънс, стратегии и практики“, С. 1995 г.

ТАМБУРАТА НА ВАЗОВИЯ „ХАДЖИ АХИЛ“

гл. ас. Владимир Владимиров

Текстът е фокусиран върху част от еволюционните процеси, свързани с появата на съвременната българска тамбура. Акцентът е върху един непроучен, досега, екземпляр от средата на XIX-ти век. Изследването няма претенция за изчерпателност, а в общ план представя един от аспектите на модернизация на този вид инструменти – процес, настъпващ с променлива активност през последните сто и тридесет години. Ключови думи и изрази са: тамбура/българия, диатоничен/хроматичен гриф, еволюция, модернизация.

Обектът на изследване в настоящия текст е притежание на Регионалния исторически музей „Искра“ – гр. Казанлък. Постъпил в етнографската колекция още с основаването на музея през 1901 г. и заведен под номер 330 в описната книга на фонда, със следната пояснителна бележка: „Тамбура от Сопот. Притежавана от хаджи Ахил.“

Инструментът представлява малък и добре съхранен екземпляр от средата на XX век със следното описание: „Тамбура – дървена, с крушовидна форма и дълга тънка дръжка. Върху резонаторната дъска са изрисувани растителни орнаменти с черен туш. По дръжката също с туш са означени местата на различните тонове от гамата. Има четири „Т“-образни обтегача за струните. С размери: дължина – 57 см.; широчина на корпуса – 11 см.; дълбочина на корпуса – 10,5 см.“

Нима бе възможно, споменатата от Иван Вазов „българия“ на хаджи Ахил да е запазена до наши дни?

Това ме накара отново да препрочета позабравения от мен разказ на класика Вазов. Известно е, че Вазовите къси разкази се характеризират с реалистично изображение на епохата и в тях са възплътени познавателни послания, отправени към съвременния читател.



Тамбурата на хаджи Ахил

Самият разказ „Хаджи Ахил“ е отпечатан през 1882 г. В него авторът разкрива обективно аспекти от социалния живот на възрожденския град в предосвободителната епоха. Проверка на фактите около прототипа на хаджи Ахил, за съжаление, е невъзможно да се извърши към настоящия момент, за да ни покаже къде свършва действителният герой и къде започва литературният.

Ето каква информация бихме могли да извлечем от художествен текст за „булгарията“ на хаджи Ахил: „Булгарията му и тя има почтенна възраст. Тя е купена преди много години на някой панаир в Македония за стойността на едно ножче, но той често уверяваше, че тя е рядкост.“ За нея главният герой казва: „Тя не свири, тя хоратува“. Също така разбираме, че през 1877 г. хаджи Ахил напуска Сопот, като изоставя „любимата си булгарийка“. За съжаление за период от 22-24 години до появяването ѝ в колекцията на Казанлъшкия музей, липсват сведения за нейната съдба.

Събитията от разказа на Вазов се отнасят за десетилетието преди Освобождението ни през 1878 г. Това би означавало, че ако към този момент инструментът е бил на „почтенна“ възраст, то към днешна дата вероятно е на повече от 150 години. Това съждение го поставя сред най-старите запазени образци в България, изпреварващ дори тамбурите от колекцията на Етнографския музей в София, постъпили във фонда му след първото търговско изложение в Пловдив през 1892 г.

Относно произхода на инструмента не бихме могли да дадем еднозначен отговор. Фактът, че е закупен на „някой панаир в Македония“ е твърде общ, взимайки предвид, че географската област Македония се разпростира върху територията на няколко днешни държави – Гърция, Македония, България, Албания и Сърбия. Само около 10 % се намират в нашата страна, при което вероятността да не е с български произход е 10:1.

В тази посока би могло да възникне полемика, свързана с културното взаимопроникване между балканските народи, обобщено от Стоян Джуджев така: „Изучавайки фолклора и националния бит на нашите съседи, ние се научаваме по-добре да познаваме и нашия собствен фолклор и бит.“ Това интеркултурно взаимовлияние, обаче, не е основната цел на настоящото изложение.

Естествено това, че е толкова стар инструмент е само по себе си интригуващо, но какво всъщност го прави различен от другите запазени образци от това време?

Както бе споменато по-горе, върху грифа на инструмента са отбелязани „местата на различните тонове от гамата“. Това е направено

чрез изписването на самите тонови имена на български език. Именно този факт ни разкрива аспект от неговата уникалност, тъй като според тези означения това е един инструмент с хроматичен гриф, със строй d1-g и тонов обем децима. От хроматичната гама липсват единствено тоновете до диес на първа стуна и съответно, фа диес на втора.

Вероятно причина за липсата на тези полу-тонове е неследването на някакъв определен звукоред, а липсата на достатъчно знания и опит за разпределението на тоновете прегради в хроматичен ред. Както е известно днес, коефициентът на скъсяване на всяко следващо полутоново разстояние е 17.8, при възприетата днес мензура за грифа на тамбурата 610 мм. В разглеждания случай притежателят е решил междупраговите разстояния за полутоновете да бъдат двойно по-малки от тези на целите тонове. Тази особеност логично довежда до изместване на мястото на октавовата преграда. Това „неудобство“ е компенсирано с липсата на едина-десетия полутон.

Както е известно, старобитните тамбури са били с диатоничен гриф. Преминаването към хроматичен такъв е една от първите трансформации, свързани с модернизирването на инструмента в началото на миналия век. Това е един процес, недостатъчно добре изследван и по всяка вероятност инспириран от навлизането на хърватските тамбурашки оркестри у нас по това време.

Първите известни хроматични инструменти до сега бяха тези на Христо Берберов от с. Костенец баня (Софийско), правени в първите години на XX-ти век. Различното при неговите тамбури са металните прагчета, отстоящи на равни разстояния едно от друго. Тези инструменти показват едно ново влияние. „Булгарията“ на хаджи Ахил хронологично предхожда тамбурите на Берберов. Това я нарежда сред едни от първите, използвани като хроматични инструменти в нашата предмодерна фолклорна практика.

Не можем със сигурност да твърдим, че тя е била такава, още когато е била притежание на сопотския бръснар. Необходимо е да се подчертае, че се открива съществена прилика между „булгарията на хаджи Ахил“ и *tanbur bulghary*, описана от Ф. Фетис. И то точно по отношение на грифовете на инструментите – и двата са хроматични, с липсваща седма повишена степен. Трудът на френския изследовател излиза през 1869 г., което идва да покаже, че той е изследвал такъв инструмент по нашите земи още в средата на века. Това съвпада по време с предполагаемата възраст на тамбурата, предмет на разглеждане на настоящата студия.

Съществува и вероятност, грифът на инструмента да е претърпял промяна в периода от 1877 до 1900 г., за който липсват данни. Такава неяснота има и по отношение на декоративната украса с „черен туш“ върху горната дъска. Тя е нетипична за инструментите, използвани в България по онова време, съдейки по запазените екземпляри в колекцията на Етнографския музей в София. Но това не променя по-горното съждение, че това е една от най-старите запазени тамбури, където диатоничният гриф е заменен с хроматичен такъв.

Тази трансформация при тамбурата е, навярно, най-важният еволюционен фактор, оказващ влияние върху съвременното тамбурджийско изкуство. Той е в пряка взаимовръзка с температурата на инструмента, даваща нови посоки и възможности за развитие на неговата двойствена функция – солираща и акомпанираща. Ето защо, според мен, екземплярът от музея в Казанлък представлява интерес за изследователите на тези трансмутационни процеси. Това е един инструмент на около век и половина, достигнал до нас, за да повдигне, отчасти, „завесата“ на времето, покриваща неизвестностите около еволюцията на „модерната“ българска тамбура.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Вакарелски, Х., А. Примовски А. *Музикално-фолклорни прояви в Пловдивското изложение през 1892 г.*, ИИМ, кн. 2-3, София, 1955
2. Вазов, И. „Хаджи Ахил“, Пловдив, 1882
3. Джуджев, С. *Музикографски студии и есета*, Музика, София, 1977
4. Качулев, И. *Тамбурите в Разложко*, ИИМ, кн. 1, 1952
5. Сефтерски, Р. *Старинният народен музикален инструмент „българия“ или „tambur bulghary“*, ИИМ, кн. XV, 1970
6. Fetis, F. *Histoire generale de la musique*, Paris, 1869

ПЪТУВАНЕ СРЕД ТРАДИЦИИТЕ НА ГАЙДАТА В ЕВРОПА

ас. Иван Георгиев

Анотация: Текстът се фокусира върху възникване на гайдата като инструмент и разпространението и в Европа

Ключови думи и изрази – гайда, традиция, влияние.

Откъде идват гайдите? Кой ги е създал? Това са въпроси, които всеки, който се занимава по - задълбочено с инструмента гайда, си задава.

Някои учени посочват Римската империя и смятат , че Нерон е свирил на гайда гледайки как гори Рим. Римските legionari са тези които разпространяват гайдата из цялата империя. Трудности създава фактът, че няма сигурни доказателства за нейното съществуване до 12-13 век. След това сведенията се трупат много бързо и много изобилно в книгите, изкуството и дори в издълбаните изображения в църквите.

По същото време е имало приток и на други инструменти в Европа. Такива са например средновековният обой, лютнята, китарата, ребеката (старинен струнен инструмент), като техните имена показват връзката им с арабско – мюсюлманската култура : **the Al-'ud , the zamr, the qitara и the rabab**. Тези и други инструменти са приети, приспособени и заедно с музикалната теория развита от арабските учения, от техните преводи на древногръцки документи, оставят значителен принос в Европейската музика. Често срещан термин за гайда в Югозападна и Източна Европа е '**gaida**' или '**gaita**', името е малко променено от арабското **ghaita**. Това подсказва за усилен обмен и контакти през големите центрове на науката, известните халифати от Ислямско-Арабската империя, простираща се от Багдад до ислямска Испания, особено Кордоба, и на изток до западна Азия. Това е империя на търговията, но също така и на вярата и интелектуалното надмощие, през която хората пътуват. Тя е преди всичко невероятно, 700-годишно влияние и близък контакт между Изтока и Запада.

Пишейки през 1930 г. за влиянието на арабската музика върху европейската такава, историкът **Harold Farmer**, библиотекар в **University of Glasgow**, казва: "Наравно с инструментите нещо повече е било заимствано. Скитащият арабски музикант е този, благодарение на който инструментите стават познати, като по същото време той разпространява и нов тип музика. Възможно е той да е родоначалникът на класата на скитащите музиканти, които се разпространяват из цяла Европа.

Трудно е да не се повярва, че освен културното влияние в Западна Европа, през халифатите на Андалусия е имало подобно влияние и в Източна Европа, където има няколко основни разлики във формата на

местните гайди:пискуните са различни и двойните гайдуници не са изключение. Тук отново няма причина да се търси по-далече от старата ислямска империя - голяма част от региона е част от тази империя, оцеляла като Отоманска империя до 20 век.

По - ранните сведения за гайдите са предмет на разнопосочни интерпретации. Преди ислямската империя е била византийската - християнският Рим и Източната империя. Източници за възможното влияние в този по-ранен период се простират чак до Китай. Незнайни търговци и пътешественици са със сигурност сред тези, които са поддържали жива основната идея на гайдите - тази, за използването на кожа от животно като мех, за да стане възможно един единствен изпълнител да предава няколко постоянни звука наведнъж. Тази идея може би за първи път се е появила преди 1000 или 2000 години на музикант или негов помощник някъде в региона от северна Африка до Индия, от Средиземноморските острови до Хиндукуш.

Възможно е дори да си представим, че изобретателят на гайдата е човек, свирещ на овчарска свирка, жител най-вероятно на Византийската империя, обитаващ място, където са се отглеждали кози, овце и техните кожи са използвани за съхранение на вода и вино. Непропускащата кожа предлага гъвкавост и възможност за издържане на натиск.

Мястото за тапа на меха е пасвало като диаметър, за да бъде свързана свирката към него. На запознатия с тази форма под ръката си му е бил необходим само миг на вдъхновение.

Идеята е била за създаване на инструмент, отговарящ на изискванията на странстващите музиканти, впечатляващ публиката и вдъхновяващ последователи, независимо къде се свири на него. Всеки свирещ на този инструмент ще се опита да го приспособи към своите нужди и изисквания.

Докато по другите места пискунът може да бъде направен от всякакъв вид материал, **Arundo donax** (диворастящо растение от рода на тръстиката) дава огромен тласък в разпространението на гайдата в района на Средиземноморието.

В Европа 12-15-ти век е период на популяризиране, развитие и усъвършенстване на гайдата. От 17-ти век конкретните форми са коригирани и подобрени, за да отговорят на местните музикални нужди. Те са станали доста разпознаваеми в конкретните музикални култури. Гайдите се превръщат в едни от най-популярните семейни музикални инструменти на целия континент. Самото им използване ни казва много за характера и културния живот на Средновековна Европа.

България, като част от Европа намираща се на кръстопът, свързващ Изтока и Запада, също е обект на нашето пътуване.

Най-ранните сведения за гайдите по нашите земи са от средата на 16 в. в разкази, бележки и дневници на чуждестранни пътешественици, преминаващи през България на път за Константинопол по време на Османската империя.

Първата информация е от 1551 година от френския изследовател **Nikolas de Nicolai**. Той описва българска войскова част, наречена войнуци (vojnutsi) или войнугани (vojnugani), които са свирели на гайда (Perigrinatores 1975:116).

През 1574г. германският теолог **Stefan Gerlach** пише в своя дневник (**Gerlach** 1888-9:41) за българи, назначени за пастири на султанските коне. Всяка година, когато е трябвало да напуснат своите домове и да заминат за Константинопол, те са били изпращани с песни и танци под акомпанимент на гайда.

При обиколката си на Балканския полуостров, между 1789 – 1801г, **Francois Pouqueville** описва в дневника си огромната обич на българина към танца и неделимата му връзка с музиката, изпълнявана от гайдата (Perigrinatores 1975:449).

Имало е и много трудни времена за гайдата, например по време на павликянството (дуалистично религиозно движение, появило се през 7 век в Армения). Вярвало се е, че Господ е създал духовния, а Дяволът - материалния свят. Затова забавления като танци, музика и музикални инструменти са били считани за дяволски и са били забранявани.

В писмо от 28 февруари 1828 до **Santa Maria di Pugliano**, преподобният отец Балдини описва случка в пловдивското село Давуджево, където гайдите са забранени. Балдини съобщава за фанатичната любов на българите към тяхната гайда. Дори само няколко тона да се изсвирят това е достатъчно да накара хората да пищят и тичат след свирача като луди. След като гайдата е била забранена, някои са изгорили инструментите си, но останалите за запазили **“безценния дар”**. Самият отец е купил гайда и я е изгорил.

През втората половина на 19-ти век се появяват и първите снимки на българската гайда.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. **Atanasov, V.** The bulgarian Gaida (Bagpipe), USA, 2002
2. **Gerlach, S.** Gerlach, 1888
3. **Nicolai, N.** Perigrinatores, 1975
4. **Paterson, M.** Passport to passion, 2010

ОТ ЧИСТИЯ ИЗВОР

Едно мое посещение в с. Калипетрово, Силистренско

ас. Галя Петрова - Киркова

Днес проблемът за съхранението на чистия фолклор е изключително актуален. Като човек свързан изцяло с българския фолклор и по-конкретно - израснал в сърцето на Добруджа и завършил своето образование в областта на музикално – фолклорното изкуство, винаги ме е вълнувал този проблем. В моята изпълнителска и преподавателска работа пред мен постоянно е стояла задачата за съхранение и популяризиране на чистия, истинския български фолклор. Появиха се какви ли не „разновидности“ и „модни течения“, аргументирани с изразите „Фолклорът трябва да се развива“ или „Фолклорът трябва да се пригоди към изискванията на новото поколение“. Винаги съм реагирала отрицателно на такива изказвания и съм отстоявала своето убеждение, че българските традиции са основа на българщината и чрез тях ще запазим своето лице като нация. От там следва и изводът, че българският фолклор е уникален и той не трябва да се променя, а да се интерпретира такъв, какъвто е.

В смисъла на казаното, пред мен стои едно голямо предизвикателство – изследване на фолклора и традициите на моя роден край – Добруджа. Работейки в тази посока, за мен е от голямо значение, и недвусмислена необходимост, да се срещам с хора, носещи старите фолклорни традиции и да правя изследвания „на терен“. В това направление е и настоящата разработка, т.е. тук представям част от това, което съм получила като информация, което съм научила от „чистите“, „незасегнатите“, „непоковарените“ от новите тенденции добруджанци.

По принцип срещите с носителите на фолклора са много интересни, но толкова отзивчиви, добри и ИСТИНСКИ като хората от с.Калипетрово, се срещат изключително рядко. Впечатлена съм от разказите за историята и обичаите на селото, както и от песните и танците, които ми представиха с изключителна любов и майсторство. Останах с твърдото убеждение, че това е едно от местата, където е съхранен и продължава да се съхранява чистият български (добруджански) фолклор. Ето какво научих за това уникално селище:

Историята на селото датира от много отдавна. Първи следи от човешка дейност са открити върху селищна могила, разположена в

близост до стар водоизточник в местността „Четалчешма“. Там са намерени фрагменти от неолитната епоха. Най-ранното сведение за Калипетрово е от 1548г. Името му идва от „Кали Петър“, което в превод означава „Хубав Петър“. Най-древните жители са „гребенците“. През периода 1806-1812г. се забелязва процес на увеличаване на населението в Силистренско. В Калипетрово се установяват преселници от Каспичан и Провадийско, станали известни под името „шиковци“. След подписването на Одринското примирие през 1829г. започнала масова емиграция на население от Провадийско, Разградско, Варненско и най-вече от Тракия за Бесарабия. По този дълъг път много семейства се заселили в добруджанските села, в това число и в Калипетрово. По този начин броят на „шиковци“-те нараснал, а освен тях дошла и малка част тракийско население, станала известна като „гаджовите“. Тук се установяват и бежанци от Върбишките села, Котленско, Казанлък и Лясковец. Заселниците образували отделни махали, носещи имената на селата, от които са дошли. Именно тази богата етническа мозайка е дала отражение върху културата, бита и традициите на местното население. Наблюдава се едно взаимно влияние и обогатяване на добруджанския музикален фолклор. Тракийският стил е дал отпечатък, като обогатява мелодията, но се е запазила характерната добруджанска звучност. Сливането на разнородните фолклорни елементи е повлияло за оформяне спецификата на днешния фолклорен облик на с. Калипетрово.

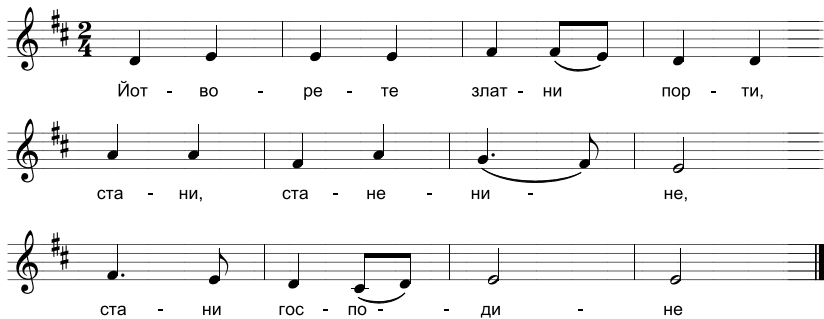
В селото има изобилие от коледарски, лазарски, жътварски, сватбарски, битови, трапезни, хороводни и други вокални и инструментални мелодии. За разлика от песните, които са по-близки до белезите на тракийския фолклор, инструменталната музика има своя специфика, свои характерни особености, които я отличават от останалите фолклорни диалекти и я правят напълно самостоятелна. Това безспорно е определено от характерния регионален инструментариум, който носи и съответната добруджанска звучност: малката гъдулка („копанката“), „ръчната хармоника“ („физармоника“) и „джура гайдата“, комбинирани в така наречената добруджанска тройка.

Песента е непрестанен спътник в живота на хората, висша проява на народния музикален гений, отражение на историята, бита и традициите на народа. Празниците винаги са съпроводени с песен.

Бъдни вечер е. Всички са се събрали около богатата трапеза, в огнището гори бъдника, а скоро се очаква да дойдат най-желаните гости - коледарите. Една или две седмици преди празника млади мъже разучават коледарски песни. В миналото ходели да коледуват предимно

възрастни (женени) мъже, но в по-ново време обичаят е само водачът ("царят") да е женен, а основната част са ергени. „Коладниците“ се обличали с джамадани и антерии, на краката слагали бели навуи и цървули, а на главите - кожени калпаци. Те пеели по пътя, влизали във всяка къща и пеели пред домакините. При това се разделяли на две групи, като втората група отпявала - повтаряла изпятото от първата. Песните са с послания за домакина, момата, ергена, за добитъка и вещаят здраве, плодородие и благополучие. При коледарските песни се срещат различни размери: 2/4, 5/8, 7/8, 3/8.

Отворете златни порти



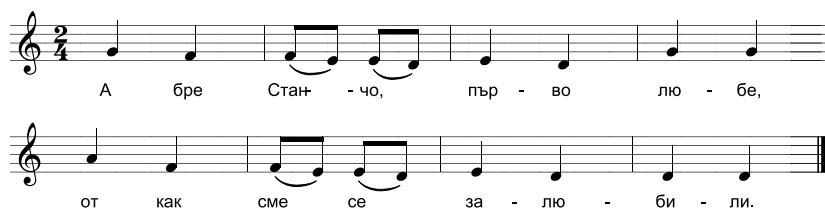
Лазаровден се празнува една седмица преди Великден, в съботата срещу Връбница. Лазарки стават момичета на 14-18 години. Участват по 10-12 моми от една махала, които са водени от "буенец" - момичето, което най-добре знае песните и води най-хубаво данеца - танца, който изпълняват девойките при този ритуал. Всички са еднакво облечени – с алени престилки, с фусти, забрадени са с еднакъв цвят копринени "вали", закичени са със сминови китки и гerdани. "Буенеца" е готов от вечерта и така преспива, а сутринта стари жени го обличат с алена фуста без престилка. Около кръста навиват "пешкир", а нагоре също е кръстосан с такива, които скриват ризата. Най-отгоре на главата се слага калпак, украсен с цветя. Освен лазарките, за Лазаровден се подготвят и малки момиченца, наречени "шетачки". Те тръгват преди лазарките да обикалят къщите (по две), като едното момиченце пее, а другото "шета", т.е. играе. След тях минават лазарките. Във всяка къща изпяват по няколко песни, като се разделят на половина - едната група пее първа, а другата повтаря. Смята се, че мома, която е играла на Лазара, вече може да се сгоди. Лазарските песни са в размер 2/4, в умерено темпо, изпълняват се по време на танца.

Срещнали се два данеца



Жътварските песни заемат голям дял от добруджанския песенен фолклор и са свързани пряко с поминъка и трудовата дейност на хората. Точно определен ден за започване на жътвата няма. Когато започва да жъне, жетварят отрязва шепа класове и ги хвърля нагоре с думите „Айде Боже, помози“. На последната нива всеки стопанин оставя „брада“ - сплитат се най-едрите и хубави класове, нареждат около тях паламарки, сърпове, лук, чесън, изтърсват торбата да паднат трохи и сол и си измиват ръцете. След това отрязват брадата и я носят на стопанина, за да я откупи. По време на жътва се празнува Еньовден. По този повод, по време на почивките при жетва, моми и булки събират паламарките си. Една от тях ги нарича, а другите пеят песента „Ой, Еньо, Еньо“. За жетварските песни е характерно отсъствието на метрум, но се срещат и песни в 2/4, които се изпълняват по пътя към нивата. Обикновено те са бавни, широки, плавни, с голям брой фермати и богата орнаментика.

А бре Станчо, първо любе



Друга група безмензурни песни са трапезните - изпълнени с изобилие от случки, душевни терзания и преживявания. Много често отразяват събития от историята и показват силния характер на българина в борбата и стремежа си за по-добър живот. Някои песни имат сравнително по-бедна орнаментика, а други са богато орнаментирани. Развити са в много свободна форма.

Свеър Димитро думаше

Све - - кър Ди - - ми - - тро
ду - - ма - - ше: Ди - - ми - -
тро, бул - - ка ху - ба - - ва,
тъз су - трял ра - - но пуд - ра - - ни

Сватбарските песни се отличават с характерната си за това събитие философия - от една страна се чувства дългът към рода и обществото, а от друга, изплуват размислите, чувствата и емоциите у младите. Песните от различните ритуали, съпровождащи сватбата са много разнообразни, с богат метроритъм. Срещат се песни в - 2/4, 5/16, 7/8, както и множество безмензурни.

Зарекох се, закълнах се

За - - ре - - ках се, за - - къл - - нах
се, да не хо - дя у Стан -
ки - - ни

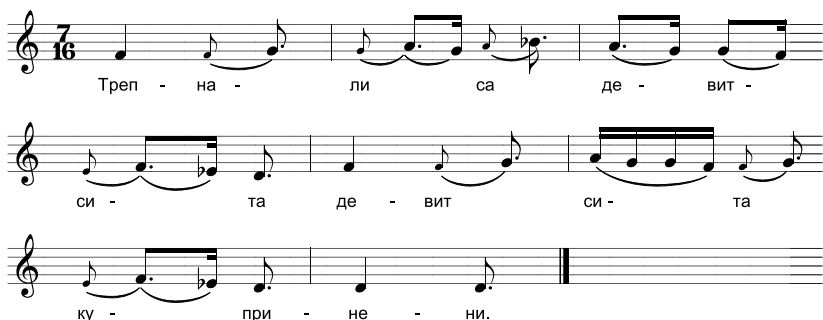
Седенкарските песни са обикновено весели, хумористични, закачливи. В тях личи приятната атмосфера на тлаките и вечеринките, задявките между момите и ергените и чистотата на техните взаимоотношения. Срещат се песни в 7/8, 7/16; 5/8; 2/4; 9/8, а също и безмензурни.

Петър Петрано думаше



Преобладаващ дял в добруджанския фолклор заема хороводната песен. Тя е повече в размер 2/4 като се отличава с изключителното си разнообразие от характерни мелодии и специфичен ритъм. Много от песните съвпадат и с наименованията на отделни танци – „Данец“, „Ръка“, „Сборенка“... Срещат се и неравноделни размери: 5/16, 9/16 и най-вече 7/8 – това е местният „Добруджански ръченик“, а също и „Повлекана“. Амбитусът на песните е различен - от кварта до октава, като преобладава квинтовия. Ритмиката е много разнообразна - четвъртини, осмини, половини, триоли, синкопи и други. Темпото на хороводните песни е бързо. Структурата и формата се намират в тясна връзка с формата и съдържанието на поетичния текст.

Трепнали са девет сита



Колю Маринке думаше

Ко - льо Ма - рин - ке

ду - ма - -ше...

...е

Ма - ри, Ма - рин -

ке, Ма - рин - ке,

хо - ди ув Ма - рин -

ке в Ца-ри - град.

Песен на Еньовден "Жетва се жени"

Жет-ва се же - ни, пе - сен се

пе - е, Ой Е - ньо, Е - ньо,

Е - ньо - ва бу - льо, из - ва - ди

Е - ньо, па - ла - мар - ка - та.

Това научих в с.Калипетрово. Там са съхранени в „чист“ вид фолклорните традиции, представени чрез празници и обичаи, придружени с песни, инструментални мелодии и игри. Примерите илюстрират фолклорния музикален материал, който преминал през времето, битува в културния живот на съвремието в селото.

Едно от най-забележителните качества на българския народ е неговата силна и нестихваща любов към фолклора и традициите. Чрез изкуството на певците и свирачите това богатство се предава от поколение на поколение и продължава историята си и днес. Едни от най-ревностните пазители са самодейците от ПК-2 „Добруджанци“ с ръководител Христа Гаджева. Благодарение на тяхната всеотдайност, гостоприемство и майсторство в интерпретирането на стария, автентичен добруджански фолклор, съчетан в песни, музика и танци, човек изпитва удоволствие и гордост от това, че е българин. И няма как да не обикнеш тези прекрасни хора за всичко това, което правят и с което ни даряват. Песните се леят една след друга, а заедно с тях се редят картини и събития, усещат се чувствата на радост и болка и неусетно се потопяваш в един друг свят, създаден от твореца и носещ полъха на времето, от което идва тази музика...

ЗА ТАМБУРАТА В КЮСТЕНДИЛСКО

Явор Тасков
(докторант)

Естествено е всеки един специалист, занимаващ се професионално с даден вид изкуство, да задълбочава своите познания и да изгражда своя методика в начина на реализиране на това изкуство. Българският музикален фолклор е с необятна широта и всички ние, които работим в тази област, сме задължени да направим проучване на старите традиции, на това което е било преди нас. Това ще ни помогне да се обогатим и усъвършенстваме, ще допринесе както за съхраняване на истинския и чистия фолклор, така и за запазване на облика ни като нация.

Като човек, занимаващ се с изпълнителска и преподавателска работа в областта на инструменталния музикален фолклор, за мен е от значение как е било в миналото, как е днес и в каква посока ще се развие бъдещето в моята област. Важно и необходимо е да проследя пътя на музикално-инструменталното изпълнителство по моя инструмент, както и начина на препредаване на инструменталните умения от един изпълнител на друг. Като резултат от това аз не само ще получа познания и ще формирам свой стил и метод на работа, но и ще допринеса за високопрофесионалната подготовка на тамбуристи от следващото поколение и за обогатяване на българската фолклорна наука като цяло.

В случая предлагам един материал, изнасящ кратки сведения за битуването на тамбурата в моя роден Кюстендилски край:

Територията на Кюстендилския регион заема южната част на фолклорната област „Средна Западна България“. Разделен е на четири етнографски подобласти: Кюстендилска котловина, Пиянец, Кюстендилско краище и Каменица. Музикалният фолклор в основата си е с шопски облик, но притежава и някои македонски черти, придобити от преселници от Щипско, Кратовско и Паланечко. Съседството с Пиринския край също дава своето отражение по отношение на метроритмиката и мелодиката. И като резултат – музикалният стил в северната половина на региона се характеризира с напълно шопски черти - цялото разнообразие от песенни видове и форми, присъщи за Средна Западна България, се намира и тук. В южните райони на областта се наблюдава смесване между Пиринската и Шопската музикално-фолклорна традиция.

В Кюстендилско е налице голямо разнообразие от песенни видове: жетварски, седенкарски, „на премлаз“, „по ливадите“, лозарски, „за сливобер“, „за череша“ и др., като най-добре са запазени жетварските и седенкарските песни.

Хороводната практика в миналото е била много интензивна. Преобладават хороводните мелодии в двувременен метрум. На тях се играят хора с различни названия: „Едностранка“, „Селско право“, „За пояс“ и др. В размер 9/16 е хорото на мелодията „Лиле, Лиле“. В размер 13/16 е „Цоне, мило чедо“, а на 7/8 се играе „Еленово хоро“. Особен интерес представляват хороводните мелодии в тривременен метрум. Те са в бързо и бавно темпо. Бавните имат ритуален произход, а бързите често са свързани с хора от типа на правите.

В сравнение с вокалната, инструменталната народна музика в Кюстендилския край е по-слабо изявена. Повечето от инструменталните мелодии имат вокално начало, като се срещат и инструментални мелодии, построени върху дву- или четири- тактови мотиви, повтарящи се многократно.

Тамбурата и гъдулката са най-приложимите музикални инструменти в областта. Това е наложено вероятно поради факта, че тук има наличие на песни с бурдон, чиито мелодии могат да се изпълнят с лекота от тамбурата и гъдулката, използващи при своето музициране бурдониращ тон. Присъстват също и гайда, дудук и двоянка. По-рядко е приложението на зурната, а триставният кавал липсва в традиционната музикална практика.

Днес за Кюстендилско може да се каже определено, че тамбурата е разпространена в районите Каменица, в редица села източно от река Струма и отчасти в Краище. В миналото (до края на 19 век) тамбурата е била много по-широко разпространена, основно сред селското население. В крайна сметка обаче, в своето битуване и историческо развитие, тамбурата в този край е запазила своето присъствие сред населението.

Голяма част от тамбурджиите освен свирачи са и певци, докато друга част само съпровожда певците. Инструменталният репертоар се състои от мелодии, заимствани от народни песни и изпълнявани без съществени промени, които понякога се обогатяват с инструментални вариации или се прибавят интермедийни мотиви. Характерна черта на музицирането в стилово отношение е тази, че мелодиите са силно ритмизирани и това произтича от начина на свирене с този „дрънков“ инструмент. Ако не съпровождат певец, свирачите музицират солово („по сам“) и много рядко групово. Независимо обаче дали

самите те пеят или съпровождат някой певец, тамбурджиите изпълняват с голяма сръчност бавни и бързи мелодии, като проявяват и отлични импровизационни качества.

В музикалната практика са познати тамбури с четири или шест „тела“, всичките с еднаква дебелина. Поставени са в групи по две и при „дрънкане“ едновременно върху всички, се получава двузвучие или тризвучие. Втората и третата двойка струни са настроени най – често на кварта или квинта спрямо първата. Мелодийната, т.е. първата, „водещата“ струна е с най-голям обем и техниката на изпълнение на свирача е пригодена именно към поставяне на пръстите върху нея. Другите две струни звучат ритмизирано в комбинация с първа струна. Извличането на тоновете става чрез „тезане“ – това е кора от череша, издялана тънко, която се държи с трите пръста на дясната ръка.

По традиция тамбурата се изработва от местни самоуки майстори и затова тя притежава всички белези на една чисто народно творчество. За направата ѝ се използват различни материали – череша, слива, орех, явор, които според майсторите „поддават“ лесно на обработка. Майсторите и изпълнителите на тамбура имат своя утвърдена терминология за назоваване на отделните части на инструмента. Сравнени с общоприетите названия за професионалната тамбура, названията на частите са следните: глава – тело; ключове – чивии; гриф – дръжка; позиции – пердета; прагчета – прегради; струнник – телник; корпус – глава; резонаторен отвор – гласник; струни – телове; столче – магаре; перце- тезане; шнур за окачване – трекло.

В селата Црешново, Долно село и Преколница, принадлежащи към район Каменица, са познати два типа тамбури: едните са с малък корпус и дължина около 700 мм, а другите - с удължен крушообразен корпус и с по-голяма дължина - до 900 мм. Днес се среща повече „дългата“ тамбура, а малката е отпаднала с течение на времето. „Каменишката“ тамбура е с десет пердета (позиции). В миналото те са правени от усукан ленен канап, а сега се използва метална тел.

В селата източно от река Струма - Долна Козница, Шатрово, Панчарево, Лиляч, Ямен, Таваличево, Големи и Мали Върбовник, тамбурата по традиция е с едноставен дълбан корпус („глава“). Там обаче се срещат и случаи, при които за корпус се използва кратуна. Като пример мога да посоча инструмента на Лазар Божанков от село Долна Козница. Самият той казва, че е често срещано явление майсторите да използват този материал за резонатор, тъй като се прави лесно и издава приятен звук.

Принципно, общата дължина на тамбурата, битуваща източно от река Струма, е около 1000 мм. Корпусът е дълъг 250 мм, дълбок 120 мм и широк 150 мм. Корпусната кутия е затворена с тънка резонаторна чамова дъска, върху която се намират един или два малки отвора, наречени „гласници“. В някои случаи такива „гласници“ има и върху корпуса на инструмента. Върху резонаторната дъска се намира малко дървено приспособление, повдигащо струните, наречено „магаре“, а в долната част на дъската се намира струнникът, за който са вързани струните. Върху главата на инструмента, наречен от информаторите „крайна част на дръжката“, са поставени ключовете, наречени „чивии“. Те приличат на чукчета и са от твърдо дърво. Обикновено тези тамбури са с малък тонов обем (около октава) и с осем пердета. Броят на струните е три, четири или шест, като първата е мелодийна, а останалите са настроени в унисон две по две, на групи в кварта или квинта, по желание на свираща.

Специфична и сравнително по-различна е тамбурата в район Краище. Тя е дълга около 950 мм, а корпусът е доста голям – дължина 420 мм, ширина 324 мм и дълбочина 135 мм. Инструментът има сравнително къс гриф, но броят на „пердетата“ е по-голям – дванадесет или тринадесет, т.е. на разположение е по-голям тонов обем. Броят на струните е четири или шест (комбинирани в двойки). Тази тамбура е една от най – големите в Кюстендилския край.

Търсейки началото, едва ли бихме могли да открием налични писмени сведения, безспорно доказващи времето на поява на тамбурата в Кюстендилско. Така или иначе обаче, този музикален инструмент се е наложил в региона и е станал съставна част от музикалната култура на населението. Ясно е, че тамбурата е свързана с една древна, трайна традиция, която е част от нашата история. Този инструмент се е внедрил, станал е едно цяло с богатата душевност на хората. Посредством игривите и весели мелодии или чрез бавните и тъжни песни, изпълнителите преживяват заедно със слушателите радост, любовни пориви или пък мъка и страдание. И в миналото, и днес тамбурата е една необходимост в живота на хората.

ЙОВЧО КАРАИВАНОВ: НАРОДНАТА ПЕСЕН НЕ Е ЗА ПРОСТИ ХОРА...

Данислав Кехайов
(докторант)

Йовчо Караиванов е сред най-ярките представители на певческия фолклор на Тракия. По време на телевизионно интервю, запитан защо днешните млади хора не се опитват да запеят българската народна песен, смятайки я за „проста и елементарна“, Йовчо Караиванов отговаря по следния начин: „Народната ни песен не само, че не е проста, но и не е за прости хора. Тя е цяла философия, създавана с векове...“

Биографични данни

Както всички дарби и способности, така и способността да се пеят народни песни не е еднаква у различните певци.

Към Йовчо Караиванов природата е твърде щедра, като го дарява с талант, ум, вярна интуиция и отзивчивост. Като се прибавят към това неговото висше юридическо образование и рядката му упоритост и изпълнителска работоспособност, ние имаме главните щрихи на изпълнителския му и творчески портрет.

Роден е на 18.03.1926 година в с. Селиминово, Сливенско, в крайно бедно, многодетно семейство. Първата му „учителка“ по пеене е майка му Злата. Баща му свири на гъдулка. Но Йовчо не изявява желание да се научи да свири на този музикален инструмент. Както самият той споделя: „Мен ме привличаха песните. У дома можеше хляб да нямаме да ядем, но без песен не можехме. Свиреше се и се пееше през всяко време на годината.“

Някои от селото подхвърляха, че сме много бедни, а сме се разпяли сякаш ни са се разкозили козите в балкана. Но други пък се радваха и казваха: Блазе на комшиите Ви. Барем се наслушват на хубави песни!“ [Разговор с Й. Караиванов, 1994 г.].

Йовчо Караиванов за първи път вижда грамофон в селската кръчма, когато е 10-11 годишен. Залепва нос на стъклото и хем вижда всичко в кръчмата, хем слуша песните от грамофона. Именно тогава за първи път чува Атанаска Тодорова, Мита Стойчева, Вълкана Стоянова и кларинетиста Рамадан Лолов.

Самият Йовчо Караиванов (дете по това време) пее само след добитъка, който пасе през лятото. Всички песни научава лесно, без особени усилия, без някой да му обяснява и показва как се пее. Негова „сцена“ за пеене е полето.

Началното си образование Йовчо Караиванов завършва в родното си село Селиминово. В прогимназия постъпва в съседното с. Гавраилово. Въпреки, че я завършва с отличен успех, Йовчо Караиванов не отива да учи в гимназия, защото баща му не може да го издържа, поради което постъпва на работа в една шивачница в Сливен. Мете работилницата и тротоара, носи вода, разпалва двете ютии с въглища. А когато минават ученици за гимназията край работилницата, той ги наблюдава през прозореца и гълта сълзите си. Едва след близо четири години (една седмица след 9 септември 1944 г.) той се записва в Сливенската мъжка гимназия „Добри Чинтулов“. Първите му и то немалко изяви като певец са именно по време на ученичеството му в гимназията. Там попада на големия пианист, диригент и композитор Мишо Тодоров (учител по пеене).

Мишо Тодоров е първият професионален музикант, с когото се среща Йовчо Караиванов. Именно от него Йовчо Караиванов недвусмислено разбира, че е роден талант и трябва да продължи да пее.

През 1946 година получава първата в живота си награда – II-ра награда за пеене в ежегодния училищен конкурс в Сливен.

През 1947 година Йовчо Караиванов завършва гимназия. Исква да продължи образованието си, но няма пари. Обещава на учителя си Мишо Тодоров, че ще ходи да учи в музикалната академия, но желанието му е да учи право. Кандидатства и е приет в юридическия факултет на Софийския университет.

Вече студент в III-ти курс Йовчо попада случайно на един афиш, че народни певци от радио София ще изнесат голям концерт от народни песни в зала „България“. Отивайки на концерта, остава разочарован от сценичното представяне на певците и от „блудкавите“ текстове, от самоцелното маниерничене на изпълнителите. След този концерт той твърдо решава да се яви на прослушване в Радио София.

Три дни след това, Йовчо Караиванов събира сили, прави списък на стотина песни и отива в Радио София. Първи октомври 1949 година се оказва съдбоносна дата за Йовчо Караиванов. С песни като „Забрави си Марко аленото Конче“, „Песен за Лалуш войвода“, „Искал Караджа Гергина“, Йовчо Караиванов впечатлява комисията в състав Георги Бояджиев (отговорен редактор на редакция „Народна музика“), Борис Петров (редактор), Иван Василев (писател и завеждащ предаването „Час за селото“), Люба Бояджиева (редактор) и Жечо Долчинков (народен певец, който се занимава с текстовете на песните). На 3 октомври 1949 година Йовчо Караиванов е вече пред микрофона на Радио София. Именно тогава изпява на живо първите си чети-

ри песни в "Часа за селото". [Огнянова, Елена & Михаил Букурещлиев. 1977.]. По това време още не се правят записи. Едва две години по-късно Йовчо Караиванов чува за първи път гласа си на запис, когато записва първите си три грамофонни плочи (старите чупливи плочи на бързи обороти, като всяка плоча е съдържала само по една песен). И така започват да се редят на запис в БНР песни след песен, от хубава по-хубава.

Именно от запяването му по микрофоните на Радио София започва неговият истински път в усъвършенстването на певческото му майсторство, в натрупването на огромен репертоар от истински бисери на народната ни песен. Наред с това Йовчо Караиванов запазва безупречен стил и вкус, пред които са удивени не само слушателите, но и специалистите. Той често се сочи като връх в българската народна певческа школа.

Следващите 15 години, които преминават в Концертна дирекция, се оказват най-плодоносните години в изпълнителския и творчески път на Йовчо Караиванов. Наред с многобройните си записи, които реализира в Радио София, той осъществява хиляди концерти у нас и в чужбина.

В телевизията има доста участия, но и на много покани отказва. Както обича да казва: "Не обичам да пея по телевизията, т.е. да се правя, че пея, като си отварям само устата. Моята сила и моето удовлетворение са концертите пред публика, живата връзка със слушателите".

Освен това Йовчо Караиванов, който е много дисциплиниран, възпитан, голям професионалист, страшно се дразни от мудността, бавните действия по време на работа. Телевизионните екипи вечно закъсняват, все нещо забравят, все нещо не им е наред. Всичко това отблъсква певеца от желанието му за снимки в телевизията. Затова пък връзката му с БНР остава до последните дни от живота му. Целия голям път певецът извървява в тясна близост с радио София, с взаимна любов и уважение, плод на които е и честването на 70 - годишния му юбилей под патронажа на Българското национално радио. Часове след този концерт в зала 9 на НДК в София, на 31 март 1996 г. певецът Йовчо Караиманов напуска този свят.

Характеристика на стила и репертоара на Йовчо Караиванов

Йовчо Караиванов има мек и приятен глас с баритонов оттенък.

Оригиналното гърлено пеене позволява на певеца да прави с най-голяма лекота и най-сложните извивки на бавната тракийска песен. Неговият глас е не просто мек и приветлив, той е кадифен, галъовен, а майсторското му овладяване го прави пъргав и поврътлив.

В основата на неговата интерпретация е пресъздаването на чистата вокална традиция от Сливенския край. Йовчо Караиванов там е в стихията си – моделира мелодията, както и текста, съобразява се с диалектния говор и всички особености на метриката и ритмиката на фолклора от този регион. Използва твърда атака и открито гръдно звукообразуване. Всичко това – подсилено от вибрата с малки отклонения, най-вече при безмензурните песни.

Диалектността също придава една силна обогрелост на неговото пеене – стилос белег, който го отличава от всички негови колеги певци, интерпретиращи песни от този край на България.

В своята практика Йовчо Караиванов обогатява силно орнаментиката като формообразуващо средство при интерпретацията. Всички сложни украшения (за по-голямо удобство на певеца) се развиват след продължително изпят тон, започват с негово повторение, което е една стабилна подготовка за противопоставяне на известно детониране, усложнено от дългата фраза. Те не са по-големи от групето, при тонов обем кварта.

Мордентът и ниският (долен) форшлаг са много често употребявани от певеца елементи, както и ритмични триолови групи в комбинации с други ритмични фигури.

Изпълнителският стил на Йовчо Караиванов е уникален, същевременно много близък до душевността на народа. Той обогатява образците на тракийския песенен репертоар в нашето народно музикално изпълнителско изкуство в следните посоки:

- чист тракийски словесен и музикален диалект;
- искрена и непресторена емоционалност, която никога не прелива в театралност и артистична поза;
- богата, но стегната, неразточителна орнаментика, строго дозирана според характера на песента;
- богата музикална и словесна даденост за комбиниране и импровизация;
- логична музикална фразировка;
- динамическа амплитуда, чийто параметри по художествено и творческо претворяване се доближават до тези на „БЕЛКАНТОТО“ (италиански певчески стил, който се отличава с лекота на звученето, с мелодичност и изящество).

Йовчо Караиванов е ярък представител на традиционното народно пеене от Сливенския регион. Мелодичните, метроритмичните, както и говорните диалектни особености на тракийската песен от този край на България, са тези еталони, които оформят певеца и го

правят и съавтор на текст и мелодия. Репертоарът му се състои от над 600 народни песни от Тракия. От тях реализира на записи над 200, а близо 50 са издадени на грамофонни плочи.

Той изпълнява почти всякакви по вид песни – трапезни, седенкарски, сватбени, хумористични, но като че ли най-предпочитани от него самия си остават хайдушките и семейно-битовите.

Превес имат бавните му (безмензурни) песни, характерни с големия си диапазон, който често надхвърля октава. Те прогонват задъхания ритъм, успокояват гласа. В тях няма динамика, но има широта, драматизъм, дълбоко чувство. Както казва самият певец: „В бавната песен народът ни разкрива целия си творчески гений. Тук са най-поетичните текстове, тук са най-красивите мелодии. И който не може да ги изпее хубаво, значи не е станал още народен певец. Конят, казваше бай Жоро Бояджиев (дългогодишен редактор в редакция „Народна музика“ на БНР), се познава по зъбите, а певецът по бавната песен. Аз цял живот робувам на бавните песни“. [Динчев, Петър.1994.]

Това не му пречи в мензуралните песни да се движи виртуозно в двувременния размер от Тракия, както и в различни неравноделни размери.

Певецът търси обикновено двуделни и триделни хороводни песни с раздвижена мелодия. В неговия репертоар преобладават размерите 2/4, 5/8, 7/8, 9/8, 13/16 .

Характерни похвати в стила на Йовчо Караиванов са вариантността и контрастността. Чрез тези класически композиционни методи певецът разширява и творчески обогатява структурата на строфите. В много от неговите песни срещаме построения от вида АБАБ , АА1АА1 или АБАБ1, както и други по-разширени варианти.

Така в неговото импровизационно майсторство става едно творческо взаимопроникване от безмензурната към мензуралната песен. Това е една своеобразна композиционна черта на певческата му инвенция, която е подчинена на природната даденост на майсторски овладения певчески апарат.

Голяма част от мензуралните песни в репертоара на Йовчо Караиванов са в дорийски и еолийски лад в пълните им звукови обеми. Безмензурните са най-често в еолийски лад, на който е модифицирана втората и шестата степен. А едни от най-красивите песни на певеца третират макам „Хиджас“.

Амбитусят е също един от активните формообразуващи принципи на певеца: кварта и квинта, разширявайки го до октава. В голяма част от бавните песни, във второто изречение, както и при изграж-

дане на основната каденца, гласът му се движи в средния и ниския регистър, показвайки много нови цветове и нюанси.

И все пак, за да характеризирам основните белези на репертоарния стил на Йовчо Караиванов, трябва да направя преглед на едни от най-емблематичните песни на певеца. В звуковия фонд на Българското национално радио под името на Йовчо Караиванов има записани над 200 песни. Много от тях са добили широка популярност.

Законова песен в репертоара на Йовчо Караиванов е „Съмна бульо“. Това е песен с интересна история, записана сравнително по-късно от певеца (обр. и дир. Коста Колев). Тя е твърде показателна за творческото отношение към всичко, което големият изпълнител ще поднесе на своите слушатели.

Нейният праобраз има първи стих „Кълни бульо туй момиче...“, което Йовчо Караиванов не приема. При него става:

„Думай бульо, думай джанъм,
думай добро зарад мене...“

Оригиналната мелодия е близка до тази, която знаем от Йовчовото изпълнение, но при нея липсват кулминациите в началото и в края. Така той търси и намира чудесните извисявания, които открояват брилянтните му височини.

Началните поетични стихове: „Съмна бульо, съмна джанъм,/ не ще бульо сън да дойде...“, са негово творчество. Характерно за певеца, не само в тази песен, но и в много други от този род, където има авторска намеса, е че той представя песента винаги от първо лице, единствено число. Така той изживява истински песента и предава собственото си вълнение върху слушателя.

Когато записва „Съмна бульо“ в националното радио, Йовчо Караиванов не завършва полукаденцата с нахшлаг (орнамент, с който да дообогати песента), за което съжалява през целия си живот.

„Тиялин вика из града“ (обр. и дир. Анастас Наумов) е една от първите песни, които Йовчо Караиванов запява, прекращвайки прага на Радио София. При изпълнението, орнаментирането на песента асоциира свиренето на кавал. Още повече певецът разширява стиловите си особености като използва ефекта на рецитацията – разширяване на автентичните фолклорни похвати за епичност и разказвателност – един анахронизъм, който ни извежда при синкретичността, без да можем да имаме идея за първичността на изразните средства. Има въздействащо разширяване на диапазона.

С изпълнението на „Мъри Яно“, Йовчо Караиванов достига голяма висота в своята певческа кариера. Това е бавна песен с богата ор-

наментика, голям амбитус и големи фрази и дъхове. Изпълнението е много емоционално, завладяващо. Текстът е оригинален. Обработката е дело на Коста Колев. Тя е в абсолютен синхрон с песента. Оркестрацията разкрива красотата на гласа, хармонията подчертава драматургията на песента.

„Баба била злаяда“ – една от най-популярните хумористични песни на Йовчо Караиванов. Обработката е на Емил Колев. В първата, безмензурна част на песента, певецът се изявява без съпровод. Във втората част песента преминава в мензурална (в размер 9/8), с много текст и в маниер на скоропоговорка – ярък акцент в репертоара на изпълнителя.

Йовчо Караиванов има висока култура на изпълнение. Той не търси успеха с евтини трикове и сладникави песни. Към песните-сензации той няма вкус. Далеч от неговия стил са панаирджийските певци.

Има си свои строги закони, които се отнасят до прекарването на всяка песен през ситната цедка на високата взискателност, до съпоставянето и с неговия певчески натюрел, до строгата работа над текста.

Затова Йовчо Караиванов няма лоша песен.

ЛИТЕРАТУРА

Огнянова, Елена & Михаил Букурещлиев. 1977. Популярни изпълнители на народна музика. София: Музика.

Динчев, Петър. 1994. Звезди на българската народна музика. София: ИК „Земя“.

ДРУГИ ИЗТОЧНИЦИ

Разговори на Данислав Кехайов с Йовчо Караиванов в периода 1986-1996 г. Част от тях са документирани в писмен вид.

РОЛЯТА НА ХОРЕОГРАФА ПЕДАГОГ В УЧЕБНО-ВЪЗПИТАТЕЛНАТА РАБОТА ПРИ ДЕЦАТА ОТ 3 ДО 7Г.

Надя Мурджева
(докторант)

Резюме: Съвременните деца имат излишък от натрупана енергия, различни емоции и мисли. Танцът и музиката имат голямо въздействие върху техния емоционален свят. От хореографа педагог се изисква да има физическо и психологическо въздействие върху всяко едно от децата.

Целта на хореографа е да формира и развие творческите способности и заложби у децата в най-ранна възраст, които преминават в различни етапи в учебно-възпитателната работа: анализиране, прилагане, развиване, памет, поведение на сцена. Усвояват се различни основни стъпки и движения. Децата изграждат правилна стойка и походка, постигат ритмичност, музикалност, координация, придобиват основни двигателни навици, култура и общуване.

Хореографът трябва да остави траен отпечатък в съзнанието на децата за танцовото изкуство, като ефективен метод за обучение и възпитание.

Почти във всички детски градини у нас се предлага изучаване на български народни танци. Това занимание се провежда извън рамките на урока в детските заведения и не е включено в учебните планове и програми. Децата участват в този вид занимание доброволно, с подкрепата на своите родители и учители.[3; с.7, 8]

Още от най-ранна възраст у децата се развиват умения за общуването с музикално-танцовото изкуство, което играе важна роля в тяхното естетическото възпитание и социализация. Те имат възможност да се обогатят с нови знания и умения, да се стимулират творческите и артистичните им способности.

„Работата на хореографа е сложна и отговорна“.[4; с.3] Той трябва да притежава богати и многостранни познания в практиката си, да полага грижи и специален подход към децата, да открие бъдещите таланти и да развива потенциалните им способности в танцовото изкуство. [3; с.6] Педагогът, с професионалната си подготовка и творчески възможности, формира у децата положително и емоционално

отношение към народните танци, като постепенно позволява да се ориентират и обогатяват музикално-танцовите им познания. Така се осъществява контакт с танцовото изкуството, което заема важно място в развитието на децата и формирането на тяхната индивидуалност. Танцът провокира интерес, обогатява интелектуалната и емоционалната сфера, дава възможност децата да общуват.

Преди да започне преподаване на танците, хореографът педагог намира начин да привлече и съсредоточи вниманието на децата към себе си. „Влизайки в репетиционната зала, той трябва да стане пълен господар на репетицията“ [4; с.25]. С това се цели децата да получат словесна и зрителна информация, да възприемат материала, да добият представа за начина на изпълнение от предстоящата им задача.

За провеждане на репетицията е важен изборът на помещение - то трябва да отговаря на определени здравно-хигиенни изисквания, да бъде просторно и да дава възможност за реализиране на танцовите и педагогически задачи. Децата трябва да са обути с подходящи обувки (леки обувки, цвички). [5; с.198] В работата си хореографът педагог подрежда децата така (права редица, полукръг), че да осигури зрителен контрол от себе си към децата и обратно- всички те да имат достъп до това, което той демонстрира. Той никога не застава с гръб към тях, а с лице и изпълнява дадените движения огледално. Така наблюдава възможностите на всички деца, нанася корекции, прави преценка.

Първоначално хореографът показва на децата стойката на танцъора (изправено тяло, изходното положение на краката и ръцете), постепенно след това се заучават отделни танцови движения, стъпки, пози, хватове, завъртания и др., които са съобразени с изпълнителите и тяхната възраст. Заниманията по танци са сложна учебна дейност, изпълнена с много повторения на изучения и новия материал. [5; с.199] Педагогът трябва да задържи вниманието на обучаващите се в групата, съобразявайки се с тяхната индивидуалност. „Танците, изучавани в детската градина до голяма степен предполагат известна подражателност в движенията на децата“ [1; с.17], затова ръководителят изисква при разучаването им те да обръщат внимание и на техниката - позиции на тялото, ръцете, краката. „Характерът на движенията във връзка с музиката, могат да бъдат силни или слаби, усиливащи се или отслабващи, равномерни или неравномерни“ [1; с.16] В различните възрастови групи се променят изискванията по отношение на динамика, амплитуда и степен на сложност. Пляскането с ръце и потропването с крака се използва за развиване усета за метрори-

тъм в музиката, за да могат децата да се научат да тактуват правилно. Най-често срещаните размери са: 2/4, 7/8. В процеса на обучение се срещат и команди („готови“, „и“), които подготвят малките танцьори за даденото движение, танц и пр.

В процеса на работа, в танцовото изкуство, най-активно участие у децата вземат слухът, зрението и механичната памет. Слуховата памет се възпитава чрез думи и музика, затова речта на хореографа педагог трябва да е кратка, ясна и точна. Зрителната памет се възпитава нагледно от ръководителя, движенията и действията трябва да са неподправени и леки. Чрез механичната памет, усвоеното на репетициите се запазва в съзнанието на малките изпълнители. [2; с.50, 51] Важно значение имат и изразителните движения на педагога, мимиката и пантомимиката, които са допълнителни средства на тялото (позата) и ръцете. Съществена е връзката между децата и техните учители. Необходимо е да се работи с всички деца от групите, независимо от техните първоначални възможности. Хореографът педагог в детските градини може да разпредели децата на възрастови групи: първа група /3-4 г./, втора група /4-5 г./, трета група /5-6 г./, четвърта група /6-7 г./.

В първа и втора група /3-5 г./ децата се затрудняват с различните движения, вниманието, слухът и възприятията все още са недостатъчно развити, затова хореографът трябва да се съобрази с техните възможности. Създава приятна обстановка, въздейства върху емоционалната нагласа, прави стимулиращи преценки, предразполага неуверените към музиката и танца. Постепенно след това ги запознава с даденото музикално произведение, изгражда у тях усет към музиката, настроение и способност да възприемат импровизационни движения. В процеса на работа с тази възрастова група той дава възможност децата да извършват различни действия - да ходят в една посока, да направят кръг, заловени за ръце или да се хванат за ръце по двойки. Демонстрира някои елементарни танцови движения: стъпки, завъртания на място, пляскане с ръце, потропвания. Децата в тази възраст нямат стабилизирана координация в движенията, но дори тогава те са склонни на импровизации, като могат да направят движенията си по-лесни и по-достъпни за самите себе си. Хореографът първо показва и след това обяснява словесно всяко едно движение така, че да бъде достъпно и разбираемо за всяко едно от децата. Той има за цел, те да възприемат танцовото изкуство, помага им да направят връзка между танца, емоцията и техниката.

В процеса на работа времетраенето на даденото занимание също е важно. Вниманието на децата не трябва да се задържа повече от 20-25 мин., защото се уморяват бързо. Педагогът трябва да подбере подходящ темп на преподаване, като не се изключват и кратки почивки, както и поощряване на творческата активност на децата.

В трета и четвърта група /5-7 г./ децата също се нуждаят от показния материал на хореографа. Движенията стават по-усложнени, набляга се върху координацията и ритмичността. Опора са и изградени навици от преминалите групи, вниманието е по-концентрирано, децата запаметяват по-точно и по-голям обем на преподавания материал. Запасът от движения (пружинки, подскоци, прикляквания, набивания) дава възможност за вариативност и творчество в танца, за увеличаване и намаляване амплитудата на движенията в тялото, ръцете и краката. Могат да танцуват с реквизит (летни, знамена, цветя, стомни и др.), да определят посоките си в танците и степента на трудност. Децата в тази възраст обичат да импровизират в областта на музиката и танца (те могат да създадат техен творчески процес, да направят нов танц с нови движения върху позната музика). Могат да изразят хората и игрите с отношение и чувство. Децата по-лесно и бързо разбират изискванията на педагога, изпитват удовлетворение от постиженията си. От зададената задача разбират кога в даденото движение или танц се изисква повторение. Така те изграждат умения за двигателни импровизации, увереност, музикален и ритмичен усет. Физическата дееспособност и двигателната моторика също дават възможност за вариативност на танцовите задачи и по-голяма емоционална удовлетвореност у децата. Хореографът трябва да има индивидуален подход, препоръки и стимулиращо въздействие върху всички деца, да си изгради доверие и уважение към себе си. В процеса на работа вниманието на децата може да се задържа повече от 20-25 мин., защото те възприемат бързо дадената задача от хореографа.

Преподаването на народни танци в детската градина е предизвикателство за педагога, тъй като със своите умения и качества той трябва да провокира интерес към изкуството, българската традиция и самосъзнание, което превръща работата му в мисия.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. **Колев, Й.** (1995). Творческо музикално развитие на децата от предучилищна и начална училищна възраст. София. Университетско издателство "Св. Климент Охридски".
2. **Петрова, С.** (1989). Естетическото възпитание на децата в танцовия състав, Танцово изкуство. № 2, с.50- 54. София. Комитет за култура. Център за художествена самодейност.
3. **Попов, Т.** (1996). Обучението по балет в предучилищната и началната училищна възраст, педагого-психологически аспекти. София.
4. **Тодоров, Ив.** (1961). Постановъчната работа в танцовия колектив, София. Държавно издателство "Наука и изкуство".
5. **Шопов, К., Петрова, С.** (1983). Български народни инструменти, песни и танци. За предучилищна и начална училищна възраст. София. Държавно издателство "Народна просвета".

ПРОБЛЕМИ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО С УЧЕНИЦИ ОТ РОМСКИ ПРОИЗХОД В ПРОГИМНАЗИАЛЕН ЕТАП

доц. д-р Зора Янакиева

В настоящия етап преобразования в различните области на живота намират отражение в реформените изменения в сферата на образование. На внимание се поставя особено важен проблем във връзка с подготовката на човешките ресурси и подобряване качеството на общото образование. С оглед на европейския модел на развитие и процесите на глобализация се въвеждат редица иновации по отношение на актуализиране на училищните планове и учебните програми, на методиката на преподаване в българското училище. В учебно-възпитателния процес по отделните дисциплини се поставя акцент на активното, интерактивно и мотивиращо обучение, което е насочено по посока на развитие на мисленето на съвременния ученик. Наблюденията в практиката показват засилен интерес към изследване на мотивацията за учене в настоящия етап, в който се намира българското училище. Проблемът с формиране на положително отношение в обучението по изобразително изкуство е пряко обвързан с постигането на ефективни резултати от учебно-възпитателния процес, със стимулиране и развиване на познавателните възможности и на художественотворческите способности и умения.

Изучаването на мотивацията за учебен труд в обучението по изобразително изкуство на ученици от ромски произход в прогимназиален етап, е недостатъчно разработен въпрос. Като обект на внимание в учебната работа се очертават редица проблеми, който са интерес за изследване от гледна точка на тяхното преодоляване в бъдеще. Проучването дава възможност да се открият някои особености, които в сравнение с обучението на ученици от български произход, се наблюдават като тенденциозни явления, формиращи облика и спецификите на сегрегирания тип учебни заведения. Очерталите се проблеми в ромските училища намират логично обяснение в съществуващите причини от обективен и субективен характер:

1. Отрицателното въздействие на средата, в резултат на социално-икономическите условия на живот на част от учениците.

2. Ниското равнище на съзнание на ромските родители, негативните нагласи и очаквания от образованието, което с редки изключения не обхваща тяхната ценностна система; представите за значимостта на материалното благополучие, като приоритет над културно-духовното формиране; незадълбоченият родителски контрол за редовна посеща-

емост на децата в учебните занятия, незаинтересоваността за закупуване на потребните помагала и пособия.

3. Езиковата бариера в първи клас е предпоставка по-нататък за негативните последици в прогимназиална степен, а именно: практическата невъзможност да се достигнат усвоените знания и умения от българските ученици в същата възраст. Явява се необходимостта педагозите да се съобразяват с възможностите на децата, което се отразява на образователните темпове и критерии в преподаването, частично при реализирането и реструктурирането на методичните единици. Поради ниското равнище на езиковата култура, в резултат на недоброто владение на български език, на неумението на отделни деца да четат и пишат, акцент в обучението се поставя на ключовите моменти от учебното съдържание.

4. Слабата мотивация в учебния процес и системното пренебрежение на умствената дейност въкщи, в резултат на изброените дотук причини, са предпоставки за непълноценно усвояване на новите знания.

5. Някои психо-познавателни процеси като: неустойчиво внимание, забавено мислене, механична памет, недоразвити представи, възпрепятстват не само творческото прилагане на знанията в практиката, но на моменти тяхното възпроизвеждане. Трудности се забелязват в овладяването на умения за извършване на някои мисловни операции, като: сравнение, обобщение, анализ и синтез, което предполага, че учебното съдържание да се изучава на репродуктивно равнище. По-високи резултати демонстрират незначителна част от учениците, но за съжаление в сравнение с българските си връстници бележат видимо изоставяне.

6. Незадоволителното състояние на материално-техническата база по отделните учебни дисциплини е бариера за стимулиране на интересите, за повишаване на мотивацията и за качествено провеждане на обучението.

Безспорно изброените причини затрудняват не само ефективно провеждане на учебно-възпитателния процес, но оказват влияние върху нагласите на учениците от обучението, върху стремежа за целополагане, превъзможване на трудностите за лично самоусъвършенстване, а оттам за преживяване на чувството за собствена удовлетвореност. Една от задачите на съвременните педагози в настоящия етап е да търсят пътища за преодоляване на тенденцията към регрес в ученето, за повишаване на мотивацията и на резултатите от обучението. Вследствие на това се пораждат редица предложения и препоръки за преодоляване на проблемите.

Педагозите в ромските училища са на мнение, че на първо място е необходимо редовно посещение на учебните занятия, тъй като на

практика е невъзможно да се работи с „мъртви души“. В тази връзка следва да се осъществяват редовни контакти с родителите.

На второ място, акцент се поставя на овладяването на българския език и книжовните му норми, осигуряване на безплатни учебници и пособия за социално-слабите ученици.

На трето място, провеждане на консултации, на индивидуални и групови форми на работа, съобразяване на образователните изисквания с възможностите на учениците. Добри резултати в клас се отчитат от редовните посещения в занималня, които спомагат за затвърдяването и трайното усвояване на новите знания.

На четвърто място, изпъква необходимостта от прилагане на ефективни и надеждни методи, средства, прийоми и похвати, които да стимулират интересите на учениците и да повишават тяхната мотивация за учебен труд.

Подобряването на материално-техническата база е съществена предпоставка за повишаване на резултатите в желаната посока.

Не на последно място, стимулиращо въздействие оказват моралните и материалните награди на отличилите се ученици.

В обучението по изобразително изкуство също се открояват проблеми, които до определена степен се определят от социалния климат в класа, от особеностите и спецификите на учебната дисциплина: необходимостта художниците педагози да познават наклонностите, интересите и потребностите на ромските ученици, взаимодействието и общуването с техните връстници. Доколко активизирането на участниците в обучението, посредством употреба на интерактивни методи ще доведе до ефективни резултати, във връзка с интериоризиране на позитивни нагласи към учебно-възпитателния процес. Дали чрез стимули на външната среда може, и до каква степен, да се окаже влияние върху мотивацията за учебен труд. Едва ли в рамките на едно такова изследване може да се даде изчерпателен отговор на тези и на други подобни въпроси, които предполагат по-задълбочено проучване. Но биха могли да се очертаят отделни проблеми, които се наблюдават тенденциозно, като специфики в обучението с ученици от ромски произход.

Ниската социална детерминираност на семейната среда към образованието се интериоризира в психологическата структура на индивида. Това предопределя негативните нагласи и очаквания на ромските ученици към учебно-възпитателния процес, а оттам липса на внимание и нежелание да се усвоява учебното съдържание. Базисните знания имат важно значение за осъществяване на обратна връзка, при провеждане на беседа, за изясняване на терминологични понятия и систематичното им надграждане по-нататък в процеса на обучение, за формиране на художествено-естетическата култура на учениците.

Практиката показва, че отсъствието на основни знания при поставяне на проблемни ситуации, или при употреба на интерактивни методи от типа на „мозъчна атака“, не може да се компенсира с логически разсъждения. Независимо че изобразителната дейност има доминиращо присъствие по отношение на теоретичните проблеми, последните са необходима основа за формиране на умения и навици за творческо апробиране на практика, което обуславя същността и спецификите на учебния предмет Изобразително изкуство. Оформя се необходимостта съобразно възможностите и особеностите на учениците, учителят да решава какви организационни форми, дидактически методи и подходи, изобразителни техники и материали да употребява, за да мотивира подрастващите в учебно-възпитателния процес. С планирането на дидактическите стратегии и технологии трябва да се реализират целите на урока, да се активизират учениците за учебен труд, а усилията на педагога да се насочат към ефективно усвояване на знанията, към формиране на умения и качествено изпълнение на учебнопрактическите задачи.

При проучване на интересите и потребностите в обучението по Изобразително изкуство се оказва, че ромските ученици в V-VI клас предпочитат изцяло да се занимават с практическа дейност, вместо да овладяват нови понятия. В техните представи същността на учебния предмет е да развива единствено изобразителните умения и да оказва разтоварващо въздействие. По тази причина разработването на уроци за нови знания предизвиква отрицателни реакции, тъй като наподобява обучението по останалите научни дисциплини в училище. Учителят следва логически да се съобразява с желанията и потребностите на учениците, да изхожда от техните умствени и психологически възможности. С оглед на възрастта учебното съдържание трябва да се дозира в достъпна за възприемане словесна форма. Дългите обяснения имат обратен ефект, което води до емоционално и психическо претоварване, видимо отегчение и загуба на интерес. Затова в обучението трябва да се акцентира на базисните знания, които имат практическа приложимост в учебните изобразителни задачи. Вниманието на ромските деца, особено в V-VI клас е неустойчиво, те се разсейват лесно и откровено изразяват своето нетърпение чрез въпроси, които се фокусират към предстоящата художественотворческа дейност за часа.

Демонстрирането на художествени репродукции и на детско творчество е добър стимул за активизиране на подрастващите при изучаване на отделни проблеми, във връзка с теорията и историята на пластичните изкуства и с процеса на изясняване на предстоящите учебни изобразителни задачи. Провокирането на интереса чрез серия от въпроси, които се конкретизират към нагледните средства, дава възмож-

ност учениците да изразят не само собствено мнение, но в много случаи да проявят любознателност, като поставят обратно въпроси към учителя. По този начин се осъществява двустранно взаимодействие и обмяна на творчески идеи като се дава възможност за развиване на мисленето и на някои мисловни процеси. За съжаление обаче по-задълбочено изучаване на отделни теоретични проблеми се наблюдава при ученици от горните класове (VII-VIII клас) на средната училищна степен и то в случаите, когато учителят действително съумее посредством въздействащо емоционално отношение и увлекателна форма на изложение, да задържи за по-дълго време вниманието на обучаемите. Рутинното преподаване, без влагане на позитивни чувства, с които да се завладее присъстващата аудитория, без употреба на добрия педагогически опит, трудно може да осъществи ефективен учебен процес.

Онагледяването на учебното съдържание е един от методите в обучението по изобразително изкуство, чрез който по-лесно се усвояват новите знания, съдейства за активизиране на вниманието и за стимулиране на интереса. Чрез демонстрацията се извършва целенасочено и систематично възприемане на предметите, обектите и явленията по определени белези и показатели. Според В. Димчев: „Възприятието е една от най-важните форми на сетивно познание. То включва основните мисловни процеси: анализ, сравнение и синтез, които протичат с различна степен на сложност в зависимост от усъвършенстването на сетивния опит“ (2, стр. 45). Системната употреба на метода има важно значение за развитието и усъвършенстването на зрителната памет и зрителните представи, тъй като в основата на тези психични процеси стои зрителното възприятие. На практика онагледяването оказва стимулиращо въздействие, показател за което са въпросите към учителя преди подрастващите да пристъпят към художественотворческа дейност.

Изобразяването по памет и въображение се предпочита като форма на работа пред рисуването по натура, тъй като последното създава повече затруднения, във връзка с правилното и хармонично пресъздаване на големините, пропорциите и съотношенията на обектите. С перспективното рисуване на предмети с геометрична форма самостоятелно се справят отделни ученици в VII и VIII клас, които имат по-задълбочени интереси, познания и умения за изобразяване. Останалата част от класа разчита на директна корекция от страна на учителя, без която не може да се осъществява учебнопрактическата дейност. Поради тази причина учебното време е недостатъчно за успешно приключване на задачите, в резултат на което децата губят интерес и желание за работа. Проблемът за линейната перспектива предвиден за изучаване по учебна програма, с цел формиране на умения за рисуване, значително

надвишава психологическите и изобразителните възможности на подрастващите в VI клас. В следващите часове се наблюдава отказ за рисуване по темата с продължение. Учениците предлагат идеи за работа по други проблеми от учебното съдържание. Аналогично стои въпросът с практическото овладяване на законите на въздушната перспектива, което не е обект на внимание на по-малките ученици от средното училище. За преодоляване на някои от посочените проблеми, за решаване на въпроси във връзка с точното и прецизно пресъздаване на формите, за стимулиране на подрастващите към художественотворческа дейност, позитивно въздействие оказват: „Правенето на скици по репродукция“, „Копирането на паус“. Последните две дейности в методиката на обучение по Изобразително изкуство се разглеждат като методи, които дават възможност за развиване на рисувателните умения и „детайлно изучаване на репродуцирана творба или определени нейни детайли“ (1, стр.110). Освен това те са подходящи за придобиване на познания и практически опит за изграждане на структурата на обектите, техните пространствени разположения и отношения, за овладяване на изобразителните принципи за претворяване на формата и не на последно място, за по-лесното усвояване на учебните проблеми.

Като явление в V клас се наблюдава, опериране със стереотипни схеми (шаблони) и символи, в резултат на закрепени в зрителната памет представи, които трудно могат да се преодолеят без методичната работа на педагога. За целта е необходимо целенасочено и систематично обучение, с повече задачи за наблюдение и упражнение, оказване на словесни, директни и коментирани корекции. Децата рисуват пейзаж, посредством фризообразно подреждане и редуване на обектите на двумерна плоскост, в безкрайна композиция, без начало и край отляво и отдясно. В изобразителните резултати тревата се помещава ниско долу в листа, върху която стъпват схематично геометризираните форми на къщи, редуващи се с неуверените и недовършени линии, загатващи дървета. Над тях се разполагат облаци със слънце, чието символично изображение се одухотворява с човешки качества и черти. Настроението се постига не само с възможностите на цветовете като изразно средство, но посредством значението на символи, които изграждат представите за това, дали в пейзажните рисунки времето е слънчево или облачно, дали вали дъжд? Има ли светкавици? Всяко природно явление се отразява със съответните за него знаци, като например: диск с лъчи за слънце, вертикално разположени капки за дъжд, начупени линии със стрелки за светкавици. Зрителните възприятия и представи трудно биха могли да се изграждат, без ролята на учителя в обучението, който следва да поставя повече задачи за наблюдение, като нагледно обяснява особеностите и спецификите на природните и архитектурните обекти.

В учебно-възпитателната работа като системно явление при отделни ученици се наблюдава порочната практика рисунките да остават незавършени и причините за това са няколко:

- безотговорно отношение към учебно-възпитателния процес;
- липса на интерес за работа към конкретна практическа задача;
- бавно и немотивирано участие в изобразителната дейност;
- сложни учебни проблеми заложили по учебна програма и несъобразени с уменията на учениците;
- отсъствие на волево усилие, старание и търпение, на емоционално-естетически чувства в творческия процес;

Интересите в областта на пластичните изкуства повече се конкретизират към декоративно-приложното, отколкото към изящното творчество. Експериментирането с материали и техники, изгражда представите за изразните възможности на отделните изкуства и естетическото въздействие, което пораждат при тяхното възприемане. Учениците предпочитат цветните пред черно-белите материали, но за съжаление не всички деца идват с необходимата подготовка за часа. Несериозното отношение към учебно-възпитателния процес рефлектира върху ангажираността на учителя да набавя необходимите материали и пособия. С бездействието си незаинтересованите от класа разсейват останалите участници в обучението и нарушават дисциплината в час.

Живописните задачи обикновено се изпълняват с помощта на темперна, суха или смесена техника, тъй като естетическите предпочитания се фокусират към покривно и прецизно нанасяне на материала, посредством ярки, контрастни и наситени цветове, следващи контура на формите. Проблемът за смесване на цветовете в учебната програма е обект на внимание още в V клас. Но при обучението на ученици от ромски произход се наблюдават някои затруднения. Успешно се справят отделни деца, които си поставят по-високи цели: да се придържат максимално до натурата, да спазват локалните стойности на цветовете, да отразяват според субективните си възможности светлите и тъмни петна в рисунките. Не на последно място, значение оказва естетическият вкус, който трябва внимателно да се направлява и възпитава.

Организационната форма на работа е особено важна за активизиране на подрастващите към художественотворческа дейност. Практиката показва, че за разлика от индивидуалния подход груповата форма оказва по-силно въздействие за стимулиране на интереса към учебен труд, тъй като учебните задачи се разпределят между участниците в групата, създават се условия за комуникация, за обмяна на творчески идеи и опит, като се изграждат по-тесни отношения и възможности за работа в екип.

Предпочитани жанрове за учениците от V-VI клас са пейзажът и натюрмортът. Техните творчески предпочитания се фокусират към

декоративно-плоскосо изграждане на обектите, посредством изразните възможности на цветните материали (темпера, пастел, моливи) и техники (напластяване, издраскване), прилагани в учебни условия. Забелязват се индивидуални стремежи за наченки на светлосенъчно изграждане при учебни задачи с натюрморт, чрез отразяване на контрастните стойности (светло-тъмно) на предметите от натура. Налице са опити за тяхното маркиране при пленерно рисуване на природни и архитектурни забележителности. По-сложни жанрове за възможностите на възрастта са: портретът, фигуралната композиция и интериорът, поради някои конструктивни затруднения в пространствените разположения на предметите в жилищния интериор, поради сложността на отразяване на хармоничните пропорции и съотношения на частите към цялото, при човешка фигура и лице, което е проблем за изобразяване не само за малките деца в долните класове на прогимназиалния етап, но също за тези на възраст VII- VIII клас.

Любими теми за работа при ромските ученици в V-VI клас са: „Космос“, „Морско дъно“, „Кукерски маски“, рисуване на аглутинации, посредством свързване на представи за отделни обекти в нова фантазна представа, която се визуализира чрез образите на русалки и на измислени същества. Творческото въображение в изобразителната дейност значително се улеснява, посредством възприемане на художествени репродукции и на детско творчество. Конструктивното построяване на фигурални композиции посредством образите на измислени фантазни същества, не представляват трудност, тъй като не се изисква спазване на хармонични пропорции и съотношения, характерни за човешката фигура.

Решаващо значение за мотивиране на ромските ученици към художественотворческа дейност имат външните стимули на средата, като: получаване на заслужени похвали и висока оценка за успешно свършена учебна работа, на материални и морални награди от участието в конкурси и изложби за детско творчество. Позитивно въздействие оказват също извънкласните и извънучилищните форми на работа, чрез които се разнообразява процеса на обучение: занимания в часовете по СИП, екскурзии в галерии и музеи с учебна цел, пленерно рисуване, участие в училищни проекти разработени с оглед възрастта, интересите и потребностите на учениците.

При теоретичното осмисляне на проблемите в областта на педагогическата практика по изобразително изкуство с ученици от ромски произход, могат да се направят следните обобщения и изводи:

1. Проблемите в обучението по изобразително изкуство с ученици от ромски произход в средната училищна степен са продиктувани от различни причини, които са взаимно свързани, имат обективен и субективен характер. Най-съществена от тях е липсата на мотивация за

учебен труд, в резултат на отрицателното въздействие на семейната среда и негативните очаквания от образованието.

2. Незаинтересованото отношение към учебно-възпитателния процес се отразява върху поведението на подрастващите, които системно идват без предварителна подготовка за часа, с необходимите материали и пособия. С бездействието си от учебен труд, те съзнателно нарушават дисциплината в клас и създават сериозни затруднения на учителя за нормалното провеждане на учебните занятия.

3. Посочените по-горе причини се явяват предпоставка за видимо изоставяне в изобразителните умения и грамотност, в сравнение с българските ученици от същата възраст, поради което се налага учителят да се съобразява с психологическите, умствените и изобразителните особености и възможности на децата.

4. Учебните програми предвид особеностите и спецификите на учениците се оказват неефективни, тъй като учебните проблеми са сравнително сложни за възприемане, разбиране и осмисляне. Затова се налага педагози да редуцират учебнопрактическите задачи съобразно равнището на своите възпитаници, като се стремят да създават условия за творческа атмосфера и да стимулират интереса в процеса на обучение.

Така очертаните проблеми на обучение по изобразително изкуство с ромски ученици, а вероятно също и по другите учебни дисциплини, действително са много сложни и противоречиви и едва ли биха могли да се решат така лесно, единствено с усилия от страна на училището, административното ръководство и педагозите, без да се оказва съдействие от обществото и най-вече от държавните институции. Тяхното решаване изисква своевременна и адекватна образователна политика, с която в близко бъдеще да се даде действително реална възможност за тяхното постепенно и поетапно преодоляване.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Дамянов, Б.** Методи в обучението по изобразително изкуство. С., 2004.

2. **Димчев, В.** Изобразително изкуство. Методика. С., 1993.

3. **Занков, О.** Ролята на мотивацията в обучението по изобразително изкуство в началното училище. Начално образование, София, 1996 кн.5, с. 61-67

4. **Христова, О.** Ролята на мотивацията в обучението по изобразително изкуство и художествено-естетическо възпитание на учениците. Образование, 1992, кн.5, с.39-45

ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД НА СРАВНИТЕЛНАТА ПЛАСТИЧНА АНАТОМИЯ. АНАТОМИЧНИ ОСОБЕНОСТИ НА БОЗАЙНИЦИТЕ В РАННАТА ИМ ВЪЗРАСТ

ас. Ваня Къосева

Тялото на животните е представлявало интерес за хората още от времето на първобитното общество. Запазените скални рисунки, гравирани изображения върху камък и кост, скулптури на ловувани животни представят животинското тяло като един от основните обекти за изобразяване, а много по-късно, като обект за изследване и проучване. Написването на първите трактати и трудове, обособяващи анатомията на човешкото тяло като наука, вероятно се базират на познания на животинското тяло, което е ловувано от хилядолетия. Известният римски лекар Гален (130-201г.) описва човека чрез наблюдения върху животни.

През Ренесанса, макар и да са изобразявани животни, анатомичните поучвания са предимно свързани с човешката фигура. Основоположникът на Пластичната анатомия - Леонардо да Винчи - е изследвал телата и на някои животни в полза на своите творчески търсения. В някои от рисунките той свързва животинските с човешките форми в едно, което е вероятно на базата на сравняване на анатомичните им особености. Около 1470г. година прави серия от скици на котки. Освен лъвове и дракони Леонардо рисува и проучва анатомичната форма на кон, като подготовка за скулптура около 1482г. Рембранд се е впечатлявал от екзотични животни, рисувайки ги от натура в зоопарк в Амстердам- рисунки с туш-перо на лъв, слон с креда и др., Те са диференцирани от човешката фигура, като отделен обект, включен и в композиции. Рисунките и гравюрите на животни на Дюрер показват едно задълбочено анатомично познаване на формите. Без дори да е виждал носорог, през 1515г. Дюрер го рисува доста убедително, основавайки се на бележки и скици на неизвестен художник. Това преувеличено изображение се е приемало за вярно представяне на носорог до 18-ти век.

С откриването на първите художествени академии след Ренесанса е започнало изучаването на Пластична анатомия на човешкото тяло, но написаните от този период трактати, книги и анатомии не включват изследване на фигурите на животни. Немският анатом Уилям Зейлер в учебник по пластична анатомия от 1850г., освен човешката, е разгледал и анатомията на кон, но без да има сравнителен характер между човек и животно. В началото и средата на 19-ти век в книгите и учебниците по

Пластична анатомия започва да се обръща внимание и да се обособяват части от книгите за сравняване на опорно-двигателния апарат на човека и животните. Сравнението се използва като метод за по-лесно разбиране на формата и конструкцията при изучаване на животинското тяло- предимно бозайници, тъй като там има база за сравняване.

В книгата на Алфред Фрип (Лондон, 1941 г.) „Човешката анатомия за студенти изящи изкуства“ човешката фигура е сравнена със следните животни: маймуна, лъв, елен, коза, мечка, куче, кон, слон и жаба. Горният крайник на човек е сравнен с предните крайници на две различни животни- лъв и елен- хищник и тревопасно. Разгледани са разлики в положението на костите и функцията. Авторът сравнява петте метакарпални (дланни) кости при човека и лъва с редуцираните, до две, при елена, които са обединени и силно удължени. Не са дадени конкретни данни за пропорциите. За функцията на предните крайници авторът пише, че крайникът на елена, с фалангите на ноктите обвити в копито, е предназначен за стъпване и придвижване, а същият на лъва е за удар, захващане и дърпане. За разлика от копитните животни, силата за удар при лъва идва от възможната супинация в предмишницата, както при човек, макар и не в същата степен. В книгата си Алфред Фрип разглежда по-общо крайниците на тревопасните: функцията и положението на раменната кост, ограничените движения (пронация-супинация) и напълно скритата от мускули лопатка заради липсата на ключица, лекото ходило със здравите сухожилия и разположената високо петна кост. Интересен е изводът, до който авторът достига и който до голяма степен дефинира сравнителната пластична анатомия: „Ако студентът при рисуването или моделирането на всяко животно не го разглежда като една обща нова форма, а търси сближаване в по-голяма или по-малка степен с човешките форми, с които е запознат, той ще намали степента на трудност на рисувателната задача и ще бъде в състояние да избегне грешките, често забелязвани при изобразяването на животински форми. Това се отнася особено за студенти, които не са отделяли специално внимание на конструкцията на животинското тяло.“

В „Атлас анатомия на животни за художници“ от Еленбергер, Баум и Дитрих (Ню Йорк, 1956 г.), голяма част от илюстрациите са взети от „Сравнителна анатомия“, издадена в Париж 1849 г. година (Cuvier, G., Laurillard, M.) Това е един от първите обемни трудове, разглеждащ много различни животни. В Атласа са използвани и илюстрации от „Описателна и сравнителна анатомия на котка“ (1845 г., Hercole Straus Durckheim); „Окосмението при човека“ (1908 г., Friedenthal, H.), книга разглеждаща структурата на косата при човека и животните. В този събирателен Атлас на Еленбергер животните са представени дорзално, латерално и куадално (фронтален, страничен и гръбен изглед): от раз-

лични гледни точки са изобразени / илюстрирани/ костите, мускулите и външните форми; отделни изображения са посветени на позициите, вмъкванията и захващането на всеки мускул; показани са много детайли от главата (нос, уши, очи) , крайниците и тяхното окосмение, разглеждани са пропорциите, показано е напречното сечение на части от тялото (Приложение 4). В атласа не са използвани методите на сравнение между човешките и животински форми, но той е фундаментален за анатомията на животинското тяло за последвалите учебници в тази област.

Кен Хултгрен, един от най-добрите аниматори за времето си, създава *„Изкуството да рисуваш животни. Конструкция, анализ на движенията, карикатура“* (1949г.), богато илюстрирана със 759 рисунки от автора(Приложение 1). Книгата няма сравнителен характер, но дава насоки при построяване на общата форма на телата на животните, като авторът обръща голямо внимание на динамиката на формите, перспективните съкращения на едрите обеми в тялото, разглежда пропорциите, костите и мускулите на кон, описва рисунъчни изразни средства за работа с четка и туш. Кен Хултгрен рисува и малките на някои животни, като описва само някои основни разлики във формата и пропорциите спрямо възрастните индивиди. Малко автори обръщат внимание на възрастовата морфология, от гледна точка на художника, и по-специално, анатомичните особености на животните в ранната им възраст.

В книгата на *Георгий Карлов „Рисуване на птици и животни“* (1976г.) има обособена част от първа глава за възрастовите изменения при животните сравнени със същите при човек. Описани са съотношенията лицев и мозъчен дял на черепа в процеса на растеж. Общото е, че лицевата част е по-малка и се развива по-бързо, както и типичните заоблености и меки преходи на детския череп с развиващите се малки мускули. За целта в изображенията е използван Камперов ъгъл, показващ промяната в лицевата част при дете, но не е приложен за малкото на някое животно (Приложение 2). Илюстрирани са четири етапа за пропорционалното развитие на главата на куче, показвайки издължаването на костите на лицевия дял. В книгата си Карлов обобщава за малките на животни от семейство котки, кучета, еднокопитни, двукопитни, че са с малки тела и големи и „едри“ крайници; изглеждат непохватни, защото растат първо крайниците, поддържащи късото тяло. За схема, показваща възрастовите изменения в пропорциите на куче, е обяснено че главата, както при децата е голяма, и при малко кученце се нанася 4-5 пъти по диагонална линия до петите, лапите са къси и едри с големи пръсти.

При разглеждането на почти всяка част от тялото на животните (хищник или тревопасно), Карлов използва сравнението с човешката фигура : прилага Камперов ъгъл по отношение на главата , редукиран подход за дланните кости, предлага аналогична схема на по-го-

лемите стави, показва съотношението торс-тазов крайник при човек и маймуна. Авторът е разгледал и кожната покривка на някои животни, нейната структура и къде променят костите и мускулите, разгледал е и движението при животните и как се променя центърът на тежестта, дава и насоки при рисуване от натура.

В учебника по Пластична анатомия на *Годфрид Бамес „Животинското тяло“* (1986г.) изчерпателно е разработен въпросът за разбиране формите на телата на животните; пластиката и анатомичната структура на отделните части, тяхното единство и интерпретирането чрез различни изразни средства, посредством богатството на рисунъчните материали и техники. Авторът групира бозайниците на тревопасни и хищници, когато разглежда общо типовете конструкция, като се спира на отделни животни при изследването на части и елементи от общата форма. Във връзка с анатомичния строеж на телата, в учебника са изобразени предимно кон, говедо, лъв, куче, мечка, горила. Сравнението, като метод за онагледяване, е използвано само на няколко места в учебника. Едното, е при ситуиране на телата в пространството, по-точно страничното сплескване на тялото при животните, сравнено с гръдно-гръбно ориентираната човешка фигура. Сравнени са и наклоните на таза и неговото изместване при промяна в центъра на тежестта (човек и кон, опора в един тазов крайник), общи за четириногите бозайници и човека.

Друго сравнение, което Бамес прави, е представянето на гръбначния стълб като носеща големите обеми форма, различаваща се при отделните животни и човек. Основните разлики тук са в степента на хоризонтално ориентиране, зависеща от дължината на крайниците и височинното положение на главата. От съществено значение са посочените разлики в силуета на линията на гърба, образувана от гръбните (бодилни) израстъци на прешлените и различна от линията на гръбначния стълб (Приложение 3). Описани са различията в дължината на гръбните израстъци при някои тревопасни и хищници, сравнени с хоризонтално позициониран човешки гръбначен стълб. Конкретизирани са най-високите точки, спадове и дъги. Поради тази причина гръбната линия определя до голяма степен характера - вида на отделното животно и е изключително важна от рисунъчна гледна точка, защото разделяйки торса на две симетрични половини, помага за правилното перспективно изграждане на фигурата, за представата на глава, гръден кош и таз разположени едни спрямо други в пространството.

В учебника гръдният кош е представен и сравнен като затворен обем, заедно с напречното сечение на формата му. Показана е градацията - от тясна и висока форма на гръдния кош при хищниците (сплескан странично) през оширяване при тревопасните, към различаващия се с най-голяма ширина, спрямо дълбочината, човешки гръ-

ден кош. По отношение движението на лопатката, от мускулите на торса са сравнени някои: трапецовиден, ромбовиден, преден зъбчат. Представени са схеми на мускулите на гръдните крайници на кон, говедо, куче, човек. От тях могат да се видят и сравнят както отделните мускули, така и групи сгъвачи и разгъвачи на предмишницата и китката. Сравнени са и тазовите крайници, като за основна разлика са посочени различните ъгли между съседните кости в крайника на животното и вертикално ориентирания човешки крайник.

По отношение на пропорциите Бамес разглежда методите за изследването им теоретично и прилагането им в практиката, както и основните различия при тревопасните и хищниците – особености произхождащи от начина на живот и адаптация към околната среда. Представени са анфас и профил на човек и маймуна, описани са разликите в дължините на крайниците, съпоставени с височината на главата. Сравнено е съотношението на главата към трупа на човек с телата на кон, говедо и лъв. Изобразени са погледнати отгоре, така че могат да се сравнят и ширините в торса. В тази част от книгата, където са разгледани пропорциите на конкретни животни, авторът подчертава основната разлика: късите животински крайници (предназначени за ходене и бягане), спрямо тялото свързано с хоризонтално ориентираните торс и глава. За пропорциите на малките на животните Бамес пише, че те са много близки, с изключение на главата, до тези на възрастните животни, за разлика от същата съпоставка при хората, както и че крайниците на тревопасните още от раждането са дълги, а на месоядните, къси и широки. Не са разгледани по-подробно възрастовите особености на малките на животните, но са изобразени в съотношение с телата на възрастните – жребче, теле; бизон, антилопа, камила, слон и тигър с малките им. Вниманието е фокусирано върху правоъгълника – труп и крайници.

Джорджу Фехер, професор в Университета по ветеринарни науки в Будапеща, (до 1987 г.) е автор на „Анатомия за рисувателно училище“ („Anatomy Drawing School“, 1996г.), съдържаща 1200 подробни илюстрации, направени от унгарския график и художник Андрас Сунйоги. В първите две части от книгата са изследвани подробно костите, мускулите и външните форми на човек и телата на определени хищници и тревопасни: кон, куче, котка, прасе, маймуна, овца, мечка, елен, крава, коза, камила, лъв. В третата част, озаглавена „Сравнителна анатомия“, са съпоставени, предимно чрез илюстрации, особеностите на всяка една кост и група мускули при човек и разглежданите животни. Например посочени са, чрез камперовия ъгъл, пропорциите мозъчнелицев дял на черепа: при човек 3:1, котка 2:1, куче 1:1, кон и говедо 1:3, коза 1:4. Сравнени са и външните форми на главата, модификацията на кожата и крайниците с характерното окосмяване за всяко животно.

В книгата не са разгледани или сравнени телата на животните в ранната им възраст.

Андрас Сунйоги създава „Голямата книга за рисуването“ (2011 г. „The big book of drawing“), която няма сравнителен характер на учебник по Пластична анатомия. Интересното в нея е разнообразието от рисунки, направени от автора, на видове бозайници. От чифтокопитните са представени различни антилопи, газели, гну, импала, сърна, лос, елен и др. (Приложение 5). Освен в различните ракурси, тялото на всяко едно животно е поместено в решетка за онагледяване на пропорциите, като са описани най-характерните му белези: особености в силуета и пластиката; различната пигментация на козината и как това може да се използва за контраста в рисунката; структура и форма на рогата при отделните видове и как да се придаде материалност при рисуването им. Макар и използваните методи и подходи към формата да дават приложими резултати, и в тази книга не са проучени анатомичните особености на малките на животните.

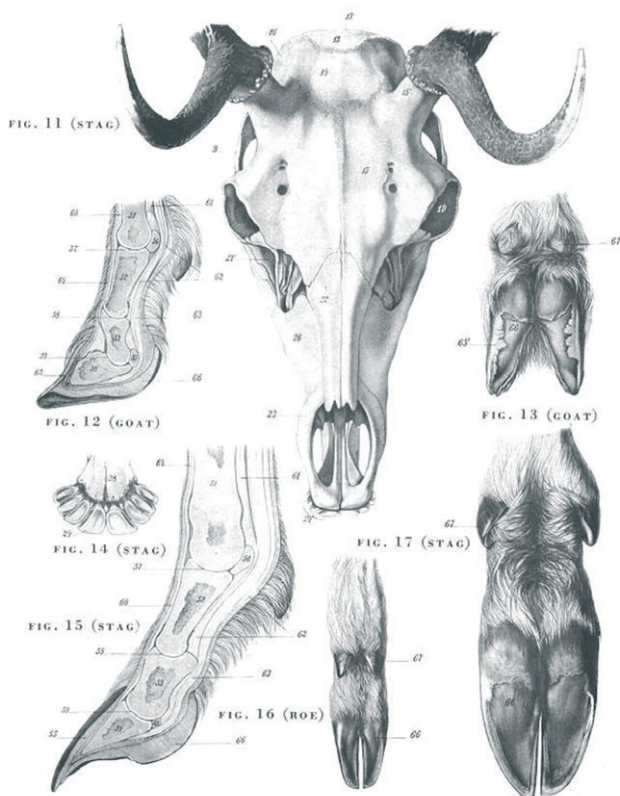
За по-изчерпателно и ясно изследване в тази насока е добре търсенето да се насочи и ограничи в разглеждането на едно животно, чрез сравнение с детска фигура. За да се опишат и онагледят анатомичните особености на козле, сравнени с детската фигура, трябва да се констатира характеристиките в опорно-двигателния апарат, типични за ранната възраст, къде променират и какво влияние оказват за външната форма; да се изследват пропорциите на тялото; да се разгледат, от гледна точка на рисуването, видовете пигментация на външната структура (кожа, космена покривка); да се дадат практически насоки за изграждането на формата посредством различни рисунъчни материали.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

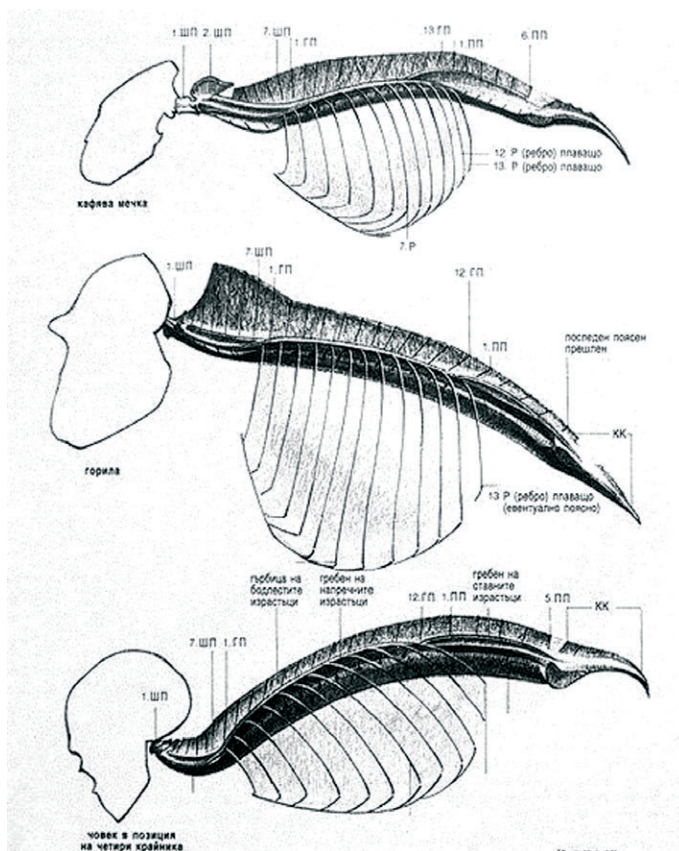
1. **Анчева, А.** „Терминологичен речник по пластична анатомия“ (2007)
2. **Бамес, Г.** „Животинското тяло“ (1996)
3. **Байер, Х.** „Стилове в изкуството“ (1981)
4. **Карлов, Г.** „Изображение птиц и зверей“ (1976)
5. **Feher, G., Szunyoghy, A.** „Anatomy drawing school“ (1996)
6. **Fripp, A.** „Human anatomy for art students“ (1941)
7. **Szunyoghy, A.** „The big book of drawing“ (2011)
8. **Hultgren, K.** „The Art of Animal Drawing“ (1949)
9. **Ellenberger, W., Dittrich, H., Baum, H.** „An atlas of animal anatomy for artists“ (1956)



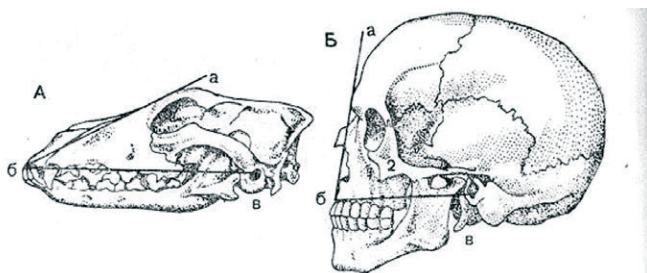
ПРИЛОЖЕНИЕ 1
Ken Hultgren, „The Art of Animal Drawing“



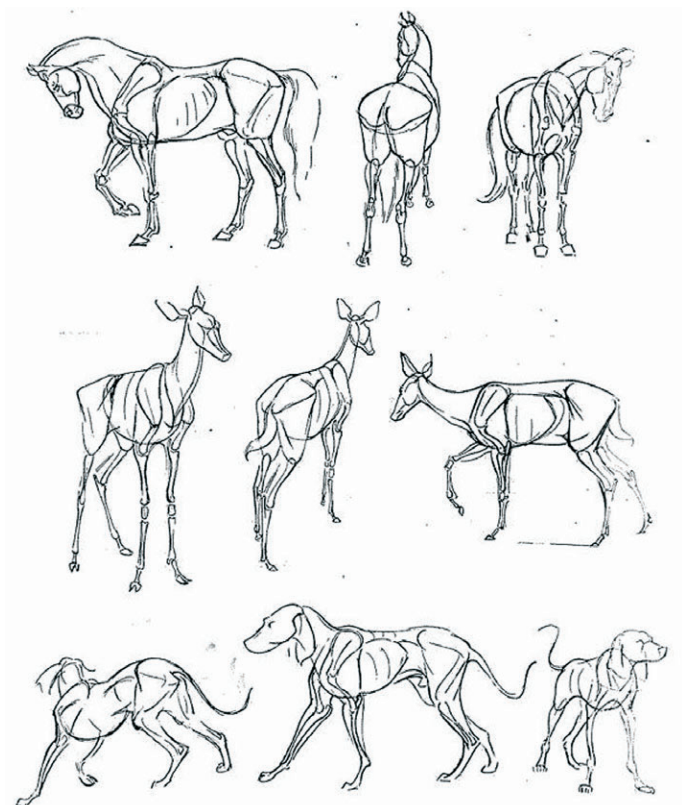
ПРИЛОЖЕНИЕ 2
 Камперов ъгъл, Карлов, Г. „Изображение птиц и зверей“



ПРИЛОЖЕНИЕ 3
Годфрид Бамес, „Животинското тяло“



ПРИЛОЖЕНИЕ 4
елен, сърна, коза, Ellenberger, W., Dittrich, H., Baum, H.
„An atlas of animal anatomy for artists“



ПРИЛОЖЕНИЕ 5
Szunyoghy, A. „The big book of drawing“

ТЕХНИКАТА НА АКВАРЕЛА В КОНТЕКСТА НА ИСТОРИЯТА НА ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО

Николай Радулов
(докторант)

Резюме: *От гледна точка на материалите, техниката на акварела съпътства историята на изобразителното изкуство още от зората на неговото съществуване – праисторическото изкуство – та чак до нашето съвремие. Боите на пещерните художници представляват пигменти, разтворени във вода. Като добавим и свързвателите (получени в по-късни исторически етапи) ще получим съвременните акварелни бои.*

Материалните носители на тези бои през различните времеви епохи са различни – като се започне от скалната основа, преминавайки през носители като папирусите и пергаментите и стигнем до днешното многообразие от различни видове хартии за акварел.

По същество техниката на акварела съпътства цялата история на човека – от пещерните изобразителни прояви и стигайки до нашето съвремие. Тя не губи актуалност, напротив, намира все повече приложения – едно от особено важните от които е - в процеса на обучение (от предучилищните и стигайки до високите академични нива на обучение).

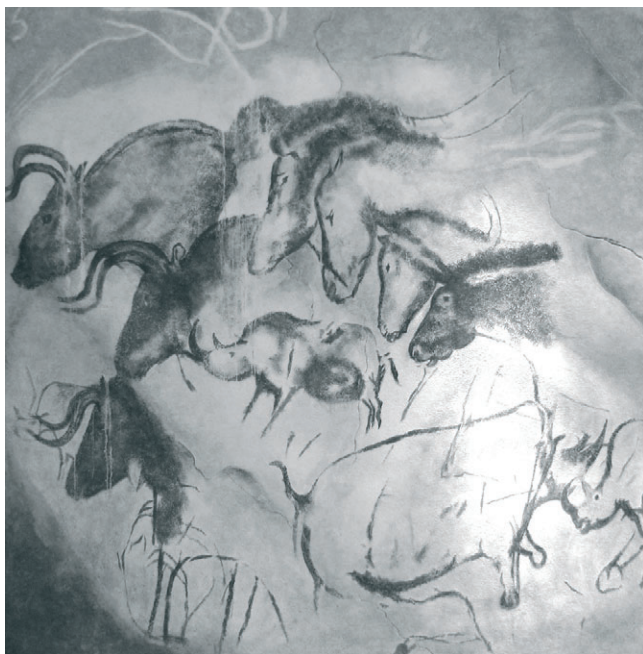
В настоящата разработка ще се опита да направим кратък преглед на историята на изобразителното изкуство, по-конкретно казано, ще акцентираме вниманието си към частта ѝ, свързана с техниката (в частност и технологията) на акварела и съответно ще проследим неговата промяна и развитие.

Появата на изобразителната дейност у човека по същество бележи и появата на техниката на акварела. В същината си зараждането на потребност за изобразителна дейност у праисторическия човек бележи и неговото интелектуално съзряване, в резултат на което се появява познатото ни днес **праисторическото изкуство**.

Ако се вземат под внимание материалите, с които се осъществява праисторическото изкуство, имайки предвид пещерните рисунки, виждаме, че това са пигменти разтворени във вода, което по същество представлява и акварелът, който познаваме днес. Праисторическите хора добивали пигментите като стривали на прах минерали и след това ги разтваряли във вода. Цветовете, които ползвали, били твър-

де ограничени – кафяво, червено, черно, охра. Хората от мадленския период (около 20 000 до 10 000 г. пр. н. е.) употребяват и бели пигменти – креда, каолин. През медната и бронзова ери се използват все още същите пигменти.

Едни от най-ранните пещерни рисунки познати днес се датират на около 40 000 години, като тези от пещерата Ел Кастильо в Испания или тези от пещерата Шаве във Франция, датирани на 35 000 г., принадлежат към периода на късния палеолит.



Скални рисунки от пещерата Шаве, Франция

Едни от най-известните пещери с праисторическа живопис в Европа са съсредоточени предимно на териториите на съвременна Франция и Испания – пещерите Ласко и Алтамира. Разбира се, трябва да се отбележи, че следи от пещерна изобразителна дейност са били откривани по целия свят - Африка, Северна и Южна Америка, Азия, Австралия.



Бизон - рисунка от пещерата Алтамира, Испания



Рисунка от пещерата Ласко, Франция

Ако разгледаме палеолитната пещерна живопис от гледна точка на темите, които изобразявал праисторическия човек, забелязваме, че това са животни – бизони, елени, мечки – обект на лов от самия него. Важен момент представлява и това, че рисунките нямат композиция и сюжет, също така характерна особеност е тази, че изображенията са винаги в профил.

През мезолита човекът става основен персонаж в пещерните изображения, което е в следствие от настъпилата промяна в бита на хората. [8]

В технологичен аспект трябва да се отбележи, че праисторическите пещерни художници не използват свързващи вещества за направата на боите си.

Древността бележи появата на цивилизацията като социално-културен факт. Територията, на която се случва това е двуречието между реките Тигър и Ефрат, а периодът е 6-5 хилядолетие пр. н. е. Първи се появяват цивилизациите на Шумер, Акад, Вавилон, а малко по-късно Асирия и Урарту. Изобразителната дейност на човека претърпява голямо развитие. Що се отнася до материалите за направата на боите, които ползвали, те остават по същество непроменени.

По-късно художниците от древността разполагат с по-разнообразни материали за създаване на своите творби. В Древен Египет още 3000-2000 г. пр. н. е. освен природни пигменти се използват и такива, добити по изкуствен начин. Според Дончо Славчев: "В тяхната палитра се срещат минералите малахит и азурит, получените по изкуствен начин вар и въглен, индиго, внасяно от Индия или получаващо от местното растение сърпец, глеч, пурпур от пурпурните охлюви на Средиземно море, цинобър, светлосин александрийски фрит." [5, с. 255] Древните египтяни разполагали с набор от около 25 основни цвята. (изобр. 5)

Постепенно те установяват, че пигментите се измиват и изтриват лесно, което ги подтиква да намерят начин за предотвратяването на този негативен момент в изобразителната им практика. Те откриват способ да предпазват рисунките с укрепващи вещества – растителни клеове и восък. Като свързващи вещества те ползват пчелен мед, животинска кръв, животински клей, яйца. Яйчената темпера, която ползват, за да украсяват саркофазите, е същата като тази ползвана през средновековието. [5, с. 255] Пигменти разтворени във вода се употребяват при изрисуването стените на храмовете и гробниците, украсяването на скулптури, а също и за изписването на папируси.



Древен Египет - стенопис изобразяващ Нефертари

Д. Славчев казва, че в Древна Гърция и Рим използват същите пигменти, както и в Египет, но като цяло палитрата е по-богата. "Плиний (23-79 г. от н. е.) споменава за пет различни червени, два зелени, четири сини и три бели пигмента. Гърците и римляните познават оловната бяла, която приготвят от олово и оцет. Техните жълти пигменти са природните охри, сиена, аурипигмент, глеч, а червените пигменти – червени земи, цинобър, миний." [5, с. 256]

Човешката цивилизация и в частност изкуството също търпят развитие по целия останал свят – Азия, Африка, Америка. Поради

голямата си географска отдалеченост тези цивилизации се развиват, без да имат съприкосновение една с друга, но независимо от това палитрата, която ползват всички те, е почти една и съща. Можем да заключим, че и стadiите на развитие на технологията за производство на боите, ползвани в изобразителната им дейност, са идентични. Първоначално те ползват земни бои, наготово взети от природата, по-късно започват да употребяват бели пигменти – каолин, вар, креда, а след тях влизат в употреба някои синтетични пигменти или такива, които са специфични за територията, на която живее дадената човешка популация. В по-късен етап се осъзнава нуждата и от свързващи вещества. [5, с. 257]

Една от самобитно развиващите се култури в Америка е тази на майите. Д. Славчев пише, че “През 1946 година в джунглата на Чиapas, на границата между Мексико и Гватемала, е открит един напълно запазен храм на племето мая. Този храм – храмът на Бонемпек, е живописан с многоцветни фрески. Те датират от VIII в. от н. е. – цели 500 години преди завладяването на Мексико от испанците” и още, че “Това изпълнение на местното американско население значително превъзхожда стенната живопис на европейските народи от същото време.” [5, с. 258]

Друго място, където техниката, предхождаща акварела, (каквото го познаваме днес) е силно развита – това е Древен Китай. Тази техника, от гледна точка на ползваните в нея материали, представлява мастило, разтворено във вода и се развива в две взаимно допълващи се изкуства – изкуството на живописиста и изкуството на калиграфията. За пигмент се използват саждите от изгорени иглолистни дървета. Според А. Лесниченко в китайската изобразителна традиция съществува характерна и специфична връзка между техниките на живописиста и тази на калиграфията. В най-ранните образци на китайската живопис, с които науката разполага днес, се вижда, че линията в тях служи не толкова като средство за изразяване на реално видяното, а като че ли тя има някакво независимо естетическо значение. И калиграфията, и живописиста равнозначно се явяват продукт на феодално-бюрократичните среди, приносители на йероглифното писмо, които среди довеждат калиграфията до степента на изкуство, превъзхождащо живописиста. Често в един човек се съчетава и художник, и калиграф. Най-добрите представители на китайската живопис придобивали авторитет също и в областта на калиграфията и за тях с охота се говорело като за знаменити майстори калиграфи, така както се говорело за художниците. [1][3, с. 50]

Интересен артефакт, продукт от употребата на техниката на акварела, представляват манускриптите.



Манускрипт

Те се създават още от античността, та чак до времето на откриването на печатарската преса. През античността материалната основа на манускриптите, върху която се полагат боите бил папирусът, който се изработвал от палмови листа по специална технология. Поради това, че Египет се стреми да запази монопола си върху производството на папирусите, в Пергам през епохата на Елинизма (3-1 в. пр. н. е.) изобретяват алтернативата му – пергаментата. Той бил приготвян от фино обработени животински кожи, имал много добри качества и скоро става основен материал при изготвянето на манускриптите. Хартията бива изобретена в Китай някъде през 2 в. от н. е. Китайците успяват да опазят в тайна технологията за производството ѝ дълго време. През VIII-ми век арабите успяват да разкрият тайната за производството на хартията, а през XII-ти век я пренасят и в Европа. В епохата на **средновековието** манускриптите се изработват в специални работилници, наречени скриптории и помещаващи се в манастири-

те. Там изписването на текстовете и направата на миниатюрите в манускриптите се извършва от монаси-калиграфи. Основен материал, ползван за изписването, бил акварелът, а чрез добавяне към него на малко количество бяла боя монасите получавали гваш и така боята ставала покривна. Те ползвали също златен и сребърен варак за украсата на изписваните от тях манускрипти.

Във връзка с материалната основа на акварела и техниката за работа с него, такива каквито ги познаваме днес, трябва да споменем името на Албрехт Дюрер (1471-1528). В негово лице може да разпознаем предвестник за нарастващата важност на акварела като техника. В творчеството на Дюрер наред с картините, гравюрите и книгите, които създава, могат да бъдат открити и 86 акварела. [6, с. 6][3]

Според Хосе Парамон и Гилермо Фрескет съществуването на акварела като самостоятелна техника започва през времето на **Ренесанса**. Те пишат, че именно тогава големите италиански майстори Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонароти и Рафаело Санти, а също и фламанските художници от средата на XVII-ти век създават много акварелни творби с помощта на четка и перо. [4]

Ричард Пърсъл в своята книга "Introduction to watercolour, gouache and tempera" пише, че през XVII-ти век холандските художници започват да добавят по малко цвят в рисунките си, посредством метода на тонирането, а цветовете, които ползвали, са ограничени до синьо, жълто, зелено, кафяво и розово. Сред първите английски художници, които използват тониращия стил на рисуване, е Франсис Барлоу (1626-1702). В този период се появяват и първите хартии в Европа, които обаче са с много ниско качество. [7]

Трябва да отбележим, че въпреки ранният старт на акварела, употребата му през **Бароковата епоха** е сведена предимно до направата на скици и копия на картини в умален формат. Сред първи художници, практикуващи акварелната техника, трябва да споменем имената на Ван Дайк (през времето на престоя му Англия), Клод Лорен, Джовани Бенедето Кастилионе. Важен момент от този период представлява употребата на техниката на акварела за направата на ботанически илюстрации и такива на дивата природа, което по същество представлява една от най-старите и важни традиции в тази техника. [9]

Истинското утвърждаване на акварела като изкуство става в **Англия**, затова е необходимо да се спрем на някои по-важни имена и събития там.

Сара Бъркли определя Джон Уайт като един от художниците, които най-ранно и ефективно използват техниката на акварела в Англия. Този художник е част от състоялата се експедиция на сър Уолтър Ралей от 1585 година по крайбрежието на Северна Америка, когато прави рисунки към записките за живота и природата по крайбрежието на Северна Каролина, в които рисунки използва пълната гама на акварела в чисти размивания. И както пише Бъркли, именно заради тези негови рисунки някои историци го определят за “бащата” на английската акварелна школа. През втората половина на XVIII-ти век в Англия акварелът става истинско национално изкуство, а в 1768 година се основава Кралската академия за изящни изкуства. Особен интерес представлява фактът, че основателите на Академията са художници акварелисти – братята Пол и Томас Сандби. Бъркли посочва и друг интересен факт – на първата изложба, организирана от Академията, наред с другите творби са представени и акварели. През 1804 година акварелистите напускат академията и основават свое собствено дружество, което година по-късно организира и своята първа изложба.[6]

Необходимо е да обърнем внимание на факторите допринасящи за това разпространение на техниката на акварела в Англия. Интересен момент е този, че сред елита и аристократичните класи, акварелната живопис била едно от съпътстващите допълнения към доброто образование. Важен фактор за разпространението на акварела представлява проявения голям интерес към него от топографи, картографи, военни офицери и инженери поради своята полезност при изобразяването на имоти, терени, укрепления или геологията в дадено поле, и за илюстриране на обществени поръчки в строителството. Художници акварелисти често били част от състава на геоложки или археологически експедиции. Процесът на сливането на тези културни, инженерни, научни, туристически и аматьорски интереси в крайна сметка кулминира в това, че акварелът се издига в ранга на Английско „национално изкуство”. [9]

Тримата английски художници, имащи заслугата за установяването на акварела като независима, зряла живописна техника, са Пол Сандби (1730-1809), Томас Гъртин (1775-1802) и Джоузеф Малърд Уилям Търнър (1775-1851), който извежда акварелната живопис до най-високото ниво на сила и рафинираност.



Tintern Abbey (акварел) – Дж. М. У. Търнър

В настоящето експозе ще се спрем и на някои моменти от историята на техниката на акварела на територията на **Франция** – без съмнение една от страните, имащи голямо отношение към историята на изобразителното изкуство.

Според Франсоа Долт акварелът във Франция през XIX-ти век е често използвана техника за направата на ескизи за картини, дори нещо повече – водещите майстори от епохата на Романтизма, пейзажистите от Барбизон и преобладаващата част от импресионистите не считали своите акварели за завършени, самостоятелни произведения. [2, с. 7]

В действителност художниците от Жерико до Реноар ползват цветното лави почти винаги, когато искат да оцветят първоначалните мо-

ливни рисунки, нюансирайки направената със сангин композиция и придавайки на скицата голяма цветова сила. Позовавайки се на Долт можем да кажем, че във времето на Романтизма акварелът излиза от положението на не особено популярна техника, каквато е през годините на Консулството и Империята във Франция. С прекратяването на Наполеоновата война и свалянето на континенталната блокада френско-английските отношения бързо се възстановили и именно тогава акварелът е внесен в групата на художниците в Париж, сред които с голяма популярност се ползват английските художници-акварелисти – братя Филдинг, Ричард Паркс Бонингтън и Уилям Търнър. [2, с. 10]

Модата на акварела, пренесена на континента от английските пейзажисти, скоро изцяло обхваща Франция. Необходимо е да отбележим, че ако терминът „акварел“ се появява в няколко изложбени каталога от Салона още в XVIII-тото столетие, то терминът „акварелист“ (възникването, на който означава най-накрая признание за тази техника), образуван според начина на образуване на термина „пейзажист“ и дошъл в употреба през 1829 година, се утвърждава в самия разгар на епохата на Романтизма. По-късно през 1879 година група художници обединени около Йожен Лами основават „Дружество на френските акварелисти“.

Развитието на химията и промишлеността през XIX-ти и XX-ти век става основа и за развитието на материалите, употребявани в изобразителното изкуство – пигменти и свързващи вещества. Новите, получени по изкуствен начин пигменти, имат много по-добри качества – по-ярки са, имат по-голяма трайност. Цветовата гама на пигментите също е увеличена. [5, с. 261]

През XX-ти век техниката на акварела се радва на голяма популярност, широко ползвана е от професионалните художници, а също и от любителите, неразделна част е от процеса на обучение в училищата и художествените академии.

Сред многото художници ползващи акварелната техника ще споменем имената на Василий Кандински, Емил Нолде, Паул Клее, Егон Шиле и Раул Дюфи, в Америка важни представители са Чарлз Бърчфийлд, Едуард Хопър, Джорджия О'Кийф, Чарлз Демют и Джон Марин, като 80% от общата им продукция е създадена чрез техниката на акварела. През този период американските акварелни творби често подражават на импресионизма и постимпресионизма, от друга страна значителен индивидуализъм процъфтява в „регионалните“ стилове на акварелната живопис от 1920 година до 1940 година. [10]

В България през XX-ти век техниката на акварела също става широко ползвана. Повечето от големите имена в нашето изкуство имат не малък брой творби в тази техника. Други пък изцяло ѝ се отдават. Сред имената от първата половина на XX-ти век ще споменем тези на Константин Щъркелов, Никола Маринов, Иван Милев, Сирак Скитник, Иван Ненов, Владимир Димитров – Майстора, Стоян Венев, Симеон Велков, Чудомир, Васил Стоилов, Марин Маринов, Никола Петров, Георги Ковачев. От следващото ги поколение художници, стигайки до съвремието ни, ще отбележим имената на Георги Божилов, Дечко Узунов, Ненко Токмачиев, Александър Петров, Стоян Цанев, Иван Кирков, Светлин Русев, Румен Жеков, Греди Асса, Божидар Бояджиев, Милко Павлов, Свилен Блажев, Цанко Панов, Георги Трифонов.



Пейзаж (акварел) – Константин Щъркелов

От краткия преглед на историята на техниката на акварела можем да заключим, че тя като технология и материали (с малки изменения) общо взето съпътства цялата история на човешката цивилизация такава, каквато я познаваме днес – от пещерите, та чак до днешно време. Тази техника не губи актуалността си, напротив – развива се и продължава да е широко ползвана и от съвременните художници. Друго изключително важно приложение, което е намерила акварелната техника – това е използването ѝ в учебния процес. От предучилищната степен на обучение, стигайки до високите нива на академичното образование, техниката е широко ползвана. Едно от нещата, на които дължи популярността си, е лесната ѝ достъпност – и като материали, и като техника на работа. Разбира се, за да бъде овладяна добре се изискват много технологични познания и естествено – дарование.

Имаме основания да твърдим, че техниката на акварела ще продължава да печели все по-голяма популярност на всички нива – от непрофесионалните среди на любителите, достигайки до най-високите нива на изкуството.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. **Герасимов, А.** (1952). Китайское изобразительное искусство. Изд. „Академия художеств СССР“.
2. **Долт, Фррансуа.** (1981). Французская акварель XIX века. Москва. “Искусство”.
3. **Лесниченко, А.** (1971). Китайские трактаты о портрете. Москва. Изд. „Аврора”.
4. **Паррамон, Хосе М., Фрескет, Гильермо.** (1995). Как писать акварелью. Санкт Петербург. Аврора.
5. **Славчев, Д.** (1972). Бои за живописца. София. ДИ “Техника”.
6. **Buckley, Sarah.** (1996). Painting with watercolour. London. Quantum Books Ltd.
7. **Pearsall, R.** (1996). Introduction to watercolour, gouache and tempera. London. Grange Books.
8. http://en.wikipedia.org/wiki/Cave_painting
9. http://en.wikipedia.org/wiki/Watercolor_painting
10. http://en.wikipedia.org/wiki/Watercolours#20th_century

