

АКАДЕМИЯ

ЗА

**МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО**

ГОДИШНИК



ПЛОВДИВ

2013

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

© АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО,
2013

Редактор: гл. ас. д-р Велислава Карагенова
Оформление и предпечатна подготовка: Георги Сейменски

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.

Отпечатано в Принт център „Зебра“ - Пловдив.

ISSN: 1313-6526

СЪДЪРЖАНИЕ

доц. д-р Капка Солакова

Възпитанието в контекста на детството и родителството,
като културно-исторически и социални феномени..... 5

доц. д-р Тони Шекерджиева-Новак

Витолд Лютославски - (1913-1994), класик на XX век 12

доц. д-р Цветанка Коловска

Оценяването като фактор за повишаване ефективността на
обучението по музика в средното училище 23

доц. Веселин Иванов Койчев

Акорди и скали в импровизацията 32

доц. Стела Митева-Динкова

История на създаване и представяне на "Концерт Аранхуес",
„Фантазия за един благородник“ и „Концерт за един празник“ от Хоакин Родриго 41

д-р Мария Караиванова

Натурален ли Питагоровият строй?..... 48

гл. ас. Едуард Сарафян

Основни насоки в работата на езика и гърлото при вирене на кларинет 59

гл. ас. Светослав Карагенов

Практически, теоретически и дидактически аспекти на генералбаса 64

ас. Борислав Ясенов

Импровизацията от Барока към джаза..... 76

ас. Милена Богданова

За „биографията“ на едно понятие 82

ас. Зоя Микова

„Празникът на Празниците“ - песнопения от пловдивската синагога „Цион“ 90

Борис Мирчев

Николай Карлович Метнер (1880-1951). Клавирните миниатюри. Приказки..... 97

Валя Янчовска

За "формата" на тона 104

Галина Димова-Георгиева

Клавирна соната „Ортодоксия“ на Николас Економу 109

София Русева

Структура и форма на хороводните народни песни от Средна Северна България..... 116

доц. Антон Андонов

За някои обредно-танцови практики в сватбения цикъл от Ямболско 122

д-р Емилия Констанатинова

Пазарната сегментация и използваните от арторганизациите стратегии 130

гл. ас. Блавеста Калчева

Обичаят „Развързване на късмет“ във влашки селища от Северозападна България..... 136

гл. ас. Рослана Моравенова-Станева

Силата на въздействието и формата на Българския народен танц 142

ас. Димо Енев

„Меденик“ и сватбена „Елха“ от село Козичино (Еркеч) и участието на танца в тях..... 148

Милко Няголов

Кратък поглед върху най-ранната история на гайдата 155

Надя Мурджева

Подготовката на деца от три до седем годишна възраст за излизане на сцена 161

доц. д-р Зора Янакиева

Мотивацията в обучението по изобразително изкуство в прогимназиалния етап 164

доц. д-р Зора Янакиева

Диагностика и оценка на резултатите в обучението по изобразително изкуство 178

доц. Мъгърдич Касапян

Някои алтернативни способи използвани в графичното ателие на АМТИИ 188

Николай Радулов

Хартиите, боите и ранните акварелисти 194

доц. д-р Капка Солакова

ВЪЗПИТАНИЕТО В КОНТЕКСТА НА ДЕТСТВОТО И РОДИТЕЛСТВОТО, КАТО КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИ И СОЦИАЛНИ ФЕНОМЕНИ

В историко-педагогически план реформаторските идеи имат за начало критиката на съществуващите концепции за човека и неговата среда, за детето и мястото му в света и в този смисъл се свеждат не само и не толкова до технологичното обновяване на методиката, а до начина на мислене. Ето защо „смыслово-временната“ цялостност на съвременната педагогика, скритото вътрешно единство на различните идеи, намира израз в критико-полемичното отношение към класически, по своя характер, теоретични положения и опит да се създадат теория и практика, съответстващи на т.нар. ново педагогическо мислене.

Развитието и възпитанието на детето протичат винаги в конкретно-историческа и социокултурна среда. В рамките на развиващите се през втората половина на 20-ти век научни области – история на детството, етнография на детството, социология на детството, психоистория /И.Кон, 2003/ и от позициите на феноменологичния подход, детството и родителството се интерпретират като културно-исторически и социални феномени. Детството е особена социокултурна категория, универсален, но заедно с това и уникален период в живота на човека – схващане, което изгражда „нов социален образ на детето“ като съвкупност от личния опит на възрастните от детството и общественото мислене.

Историкът на детството Филип Ариес посочва, че сериозните промени в отношението към детството и детето и изграждането на новия им образ започват в края на 17-ти и особено през 18-ти век. Развитието на училищното образование и конституирането на родителската любов като ценност са част от процес, в резултат на който детето става централна фигура в семейството. Разглеждайки историята на детството като направление в психоисторията, Лойд де Мос издига поредица от хипотези, според които общите закони и причините за историческото развитие се основават на взаимоотношенията родители-деца. Взаимодействията на сменящите се поколения родители и деца поражда „психогенни“ промени в личността и това е „централна сила на историческата промяна“/Demaus,L.,1974, цит. по М.Терзийска, 2013/. Като критикува романтичната идеализация на детството и детето в минали епохи, авторът показва историческия характер на педагогическия хуманизъм; демонстрира растя-

щото разбиране от страна на възрастните на автономността на детето като субект и на субкултурата на детството чрез промяната във възпитателния стил. Всеки стил е историческо постижение – от инфантициден /през Античността/; изоставящ / в периода на Ранното Средновековие/; амбивалентен / през епохата на Ренесанса/; натрапчив /във века на Просвещението/ до социализиращ / през 19-ти и първата половина на 20-ти век/ и помагач – от втората половина на 20-ти век. Всяка еволюционна схема съдържа в себе си предходните етапи и това обяснява нееднородността на възпитателните стилове преди и сега, както и присъствието на архаични по своята същност стилове в съвременността.

В съвременните схващания детството, като социално-исторически феномен, е с особена роля в социализацията в качеството ѝ на субективна вариация на социалния опит и неговото персонифициране. Като културно-исторически феномен детството се проявява чрез детската субкултура в сферата на дейностите, очакванията, нагласите, т.е. със свободното и творческо самоопределение на детето в културата.

Преходът към родителство днес обозначава един от основните периоди в семейния цикъл, като поредица от важни житейски събития и с изискванията, които поставя пред личността, може да се разглежда като висша фаза в развитието на мъжа и жената и в развитието на семейната двойка. Според Cowan, C.P. /1992, цит по К.Грейс, Д.Бокум, 2007/ родителството променя различни сфери на личния и семейния живот :

- Идентичност и вътрешен свят – промени в Аз-образа и в представите за семейния живот;
- Преразпределение на ролите в съпругеските отношения, свързани с трудовите задължения в семейството;
- Промени в ролите и взаимоотношенията със собствените родители;
- Промени във взаимоотношенията и връзките вън от семейството;
- Нови родителски роли и отношения, произтичащи от възпитателната функция.

В концепцията на Galinsky/цит. по Крайг, Г., Дон Бокум, 2007/ има няколко стадия в упражняването и развитието на родителските функции:

1/ Формиране образа на родител, съобразно собствения стандарт за идеално родителство

2/ Отглеждане, грижа за новороденото и развитие на чувство на привързаност и родителска любов

3/ Стадий на авторитета /между 3-6-годишна възраст на детето/ – родителите се разделят с представите за идеалното дете

4/ Интегративен стадий /в периода на предпубертета и пубертета/ - родителите проверяват и преосмислят много от възпитателните си идеи и намерения

5/ Стадий на взаимозависимост – в общуването с юношата родителите ревизират представите си за педагогическата власт и надмощие, за авторитета пред вече порасналото дете. Отношенията от тук нататък могат да се трансформират в конкурентни или партньорски на базата на различни, но равностойни гледни точки за света.

6/ Стадий на раздяла – децата напускат дома, а родителите критически осмислят и оценяват родителските си функции.

Така упражняването на родителството е съпътствано от разрешаване на трудности от различен характер. Всеки критичен за детето период провокира кризис и у родителите във външен и вътрешен план, изисква адекватен отговор на проблемите и въпросите на растящото дете. Доколкото всяко семейство е уникално, родителите упражняват определен възпитателен стил в зависимост от конкретните социални и културни условия. Родителският стил е сбор от поведения, които създават атмосферата родител-дете във взаимодействието, според ситуациите.

Новите схващания за детето, детството и родителството, критикорефлексивното отношение към битуващите нагласи и педагогически практики предпоставят промяна в цялостната организация на възпитанието като процес и дейност в контекста на субектната парадигма. В трактовката на А. Брушлински /2003/ субектът е „всеобхватно и най-широко понятие за човека, което обобщава всичките му качества – природни, социални, индивидуални. Като единство на съзнание и дейност, той е фокус на емоционално и афективно, съзнателно и несъзнателно, социално и индивидуално, материално и идеално. Всеки човек и психическото са винаги социални. В психическото няма нищо само биологическо или само социално. Индивидуалното и социалното са единни, но различни. Човекът като субект се развива цял живот. Личността и личностното са само едно от свойствата на субекта.” /стр.22/

Субектната педагогика предполага нова позиция на детето и възрастния във възпитателните взаимодействия. В този смисъл всяка принуда над личността, всяко пренебрегване на нейните потребно-

сти и особености се възприема като синоним на асубектно разбиране на социалните отношения.

Диспозицията свобода-принуда маркира един от вечните и нееднозначно решавани проблеми в педагогиката като теория и поражащи парадокси в практиката, както и в дискурса на взаимоотношенията родител - дете и родителски възпитателен стил.

От философска гледна точка свободата е неотменно право и естествено състояние на човека, основна ценност. В духа на хуманистичната педагогика тя е: „липса на ограничения в намеренията, действията и постъпките, но е разумно ръководена свобода“ /Жан Жак Русо/; свобода в избора на действие, но без да се пречи на свободата на останалите /Елен Кей, М. Монтесори/; „...постигане на автономност, свобода и отговорност чрез принуда, чрез обединяване на наставлението, подчинено на закономерната принуда и култивирането на способност да се използва собствената вътрешна свобода“; „...толкова свобода, колкото е възможна и толкова принуда, колкото е необходима“ /И.Кант, 1994, стр.155/; тя е право на саморазвитие към духовно и физическо съвършенство, право на самостоятелност и индивидуалност /Фр.Фрьобел/

Я. Корчак /1987/ посочва, че главната задача на възпитанието е да промени детството така, че да утвърди свободата и достойнството на детската личност; да преодолее стереотипните нагласи и представи за „доброто“ и поради това „удобно“ дете, нагласите, свързани с пренебрежително отношение и манипулиране, защото, както пише К. Ясперс, възпитанието е „да станеш самия себе си свободно, а не чрез дресировка.“ /1994./

За М. Бубер свободата е в общуването. Тази „панацея на модерното образование е само средство, а не цел сама по себе си. Общуването, а не безграничната свобода на съвременното образование, трябва да замени принудата. Развитието не трябва да става по външни схеми, а да следва собствения си път.“ /1995/

Днес традиционните педоцентристки възгледи се дообогатяват с акцент върху социокултурната ситуация на развитие на детето и с разширяване на „възпитателното поле“; с промяната на възгледите и отношенията дете-възрастен от универсално и абстрактно-хуманистични към специфично педагогически, „премервайки ги към детето“ /А.Юодайтите, 2000, стр.57/ Новите нагласи на родителите в сферата на възпитанието разглеждат детето като член на семейството, но и като индивидуалност, която се развива при наличие на подкрепа и специални грижи. Искреността и откритостта стават алтернатива на строго ролевото поведение; приемането и доверието, „емпа-

тийното разбиране” заместват „оценъчното разбиране”; авторитетният, подпомагащ стил на възпитание премахва необходимостта от принуда и подпомага осъзнаването от страна на детето на собствената ценност и отговорност към себе си и света.

Качеството на връзката родител – дете от най-ранното детство, качеството на родителството рефлектират върху взаимоотношенията и поведенческите реакции във всеки следващ възрастов период.

Променената социална ситуация на развитието на детето през последните десетилетия, заобикалящата среда, характеризираща се с информационна преситеност, мобилност, динамичност, глобализация, персонификация, агресивност и др. създават условия за нарастващ целеви и смислов натиск от страна на възрастните, за „инсценирано” детство като структуриран и зададен от възрастните живот на децата, за ограничаване на възможностите за самоопределение и саморегулация. Проблемните взаимоотношения в двойката, загубата на емоционална стабилност в резултат на социално-икономически и демографски фактори, неадекватната подкрепа или липсата на такава, психо-емоционалната агресия, слабият контрол и липсата на заинтересованост към проблемите на детето често откъсва жизнената биография на детето от тази на родителите. Това повлиява директно или индиректно поведението на детето. Променя се способността на родителите да реализират адекватно възпитателните си функции. Негативните поведения при детето и негативните родителски стилове взаимно се повлияват и стимулират. Изборът на физически наказания и емоционално отхвърляне от страна на родителите, като доминиращи в отношението към детето, най-често са резултат от:

- Фрустрация в резултат на трудно разрешими проблеми на детското поведение;
- Поведенческо „унаследяване” на агресивни модели чрез научаване и включването им в такъв тип сценарии за справяне с подобни ситуации;
- Беден „репертоар” от възпитателни средства и методи;
- Повишена емоционална реактивност към поведението на детето – както положително, така и отрицателно;
- Недостатъчно развити самоконтрол и саморегулация на собственото поведение

Детето от своя страна се повлиява негативно в :

- Сферата на общуването - проявяват се трудности в междуличностното взаимодействие с възрастни и връстници, затруднява се социалната адаптация;

- В емоционалната и поведенческата сфера – наблюдават се тревожност, враждебност и изблици на гняв и агресия, песимизъм и общи негативни нагласи и очаквания, чувство на вина, неувереност и др.

- В сферата на интелектуалното развитие и учебните постижения

Анализът на ценностните ориентации и педагогическата култура на родителите позволява да се открият и осмислят проблемите и тенденциите на съвременното родителство и на мотивационно смисловия контекст, който определя поведението на родителите и отношението към децата им. Обяснителните модели на родителските стилове – психоаналитичен, социокултурен, екологичен, транзакционен доказват, че разнообразието от вариации на родителство винаги се основава и ограничава от общия модел на възпитание – обективно съществуващ и социално приет и приемлив; че основополагащи за възпитанието са:

- Опитът – като отправна точка за всяка активност, като основа на разбирането, интерпретацията, осмислянето, усвояването, избирателността в познанието и в социалните взаимодействия ;

- Активността на детето като субект на възпитание и най-важна предпоставка в конструирането на опита и неговото прилагане;

- Идеята, че възпитанието е цялостен процес, който засяга личността във всичките ѝ проявления;

Като процес възпитанието винаги се реализира в определен социален и културен контекст, който повлиява резултатите от него. Като елемент на ценностно-нормативната култура на обществото и резултат от представите за човека като природно и социално същество, задава многообразие от стилове на възпитание в национален, етнически, исторически, съловен, религиозен, семеен контекст. Важен е и личностният контекст на реализирането им, и субективно възприемане и интерпретация от страна на детето; „вписването“ на детската субкултура в субкултурата на възрастните, срещата на света на детето със света на възрастния и изграждането на общо социокултурно пространство. Това е предизвикателство и често – проблем. В този смисъл Франсоаз Долто пише: „Децата, които се раждат днес, ще трябва да поемат отговорност за...изобщо не знаем за какво! Това е първостепенен въпрос на нашата епоха: възпитанието е призвано да помисли, да подготви децата за живот, който ние не знаем какъв ще бъде, който се променя непрекъснато.“ / 2006, стр.13/

ЛИТЕРАТУРА

1. **Брушлинский, А.В.** Психология субъекта. М., 2003
2. **Бубер, М.** Два образа веры. М., 1995
3. **Долто, Франсоаз.** Всичко е език. С., 2006
4. **Кант, И.** Спорът на факултетите. Педагогика.С., 1994
5. **Кон, И.** Ребенок и общество. М., 2003
6. **Корчак, Я.** Правото на детето на уважение. Как да обичаме детето. С., 1987
7. **Крайг, Г., Дон Бокум.** Психология развития. М., 2007
8. **Мислители** на образованието. В 4 тома. Под ред. Заглул, Морси. С., 1993/1994
9. **Терзийска, М.** История на детството като направление в психоисторията. – Стратегии на образователната и научната политика. 2013, № 4, стр. 460 – 485
10. **Юодайтите, А.** Неопедоцентристката обществена идеология и промените във възпитанието на децата. – Педагогика, 2000, № 10-11, стр.48-62
11. **Ясперс, К.** Въведение във философията.С., 1994

доц. д-р Тони Шекерджиева-Новак

ВИТОЛД ЛЮТОСЛАВСКИ - (1913-1994), КЛАСИК НА XX ВЕК Поглед върху вокално-инструменталното му творчество

Във връзка със 100 - годишнината от рождението на съвременния полски композитор Витолд Лютославски, световната организация ЮНЕСКО обяви 2013 за „Година на Лютославски“. Музикалната общественост и почитателите на музиката по целия свят, редом с 200-годишнината на Рихард Вагнер, 150-тия юбилей на Рихард Щраус, засвидетелстват признание към творчеството и на Лютославски.

Композиторът е сред творците, които още приживе се радват на признание и почести, не само в страната си, но и по целия свят. Достатъчно е да се споменат 18-те титли доктор хонорис кауза на най-реномираните университети, в това число Кеймбридж, почетно членство в редица световни академии за изкуство и безброй международни награди, включително и „музикалният Нобел“ - Polar Music Prize, който му е присъден в Стокхолм през 1992. Творчеството му е предмет на интерес и задълбочен анализ на редица автори още от 1969 - Ове Нордвал в Стокхолм, Лидия Рапопорт в Русия (Съветски Съюз) – 1976, Богдан Почией в Полша и Стивън Стъки в САЩ са първи в редицата от автори на публикации, монографии и статии за композитора.

Многократно назоваван като „най-важният полски композитор след Шопен“ и приетан като всепризнат авторитет в артистичните среди, Лютославски посреща оказването му почитание с присъщата си скромност и достойнство. Музикалния си талант приема като дарба, дадена му от Провидението, която е длъжен да пази и развива. Вероятно на това се дължи пословичната му дисциплина и отдаденост към творчеството.

Навлизането на музиката на Лютославски на световните сцени е съпроводено от сътрудничеството с най-изтъкнатите творци, изпълнители, диригенти и оркестри. Появата на новите му произведения почти винаги е свързана с имена на артисти от световния елит. На Мстислав Ростропович е посветен „Концерт за виолончело“ (1970), за Ан-Софи Мутер са създадени „Ланцух-2“ (1985) и „Партита“ за цигулка и оркестър (1988), Кристиан Цимерман е свързан с „Концерт за пиано“ (1988). По поръчка на Чикагски

симфоничен оркестър е композирана 3-та Симфония, а последната 4-та Симфония, за Филхармонията в Лос Анжелис.

Роден и израснал в атмосфера на обич към музиката, Лютославски има предци, обучавани в реномираните университети на Рим, Париж, Цюрих, Берлин, Лондон, Варшава, Краков... В родословното му дърво ще срещнем философи, инженери, лекари, поети, редактори, общественици, депутати. Независимо от посоката на професионалното си развитие, всеки един от тях се отличава с голямата си любов към музиката. Това обкръжение развива от рано звуковото въображение на бъдещия композитор, който създава първите си произведения още в детството. Едва двацетгодишен Лютославски чува произведението си "Харун ал Рашид" в изпълнение на Варшавската Филхармония, а година по-късно получава признание и за сонатата си за пиано, която в следващите години сам често изпълнява пред публика.

Артистичното съзряване на композитора става във Варшава, в която се завърща след края на първата световна война от Москва. Пребиваването в Русия е белязано от трагичната гибел на баща му и чичо му, разстреляни от болшевиките заради патриотичната им дейност в подкрепа на национал-демократите. Този епизод от живота му вероятно е оставил дълбоки следи и за него композиторът говори твърде рядко.

Единственият учител на Лютославски по композиция е Витолд Малишевски. Възпитан в естетиката на руския късен романтизъм, Малишевски е изключително консервативен. Лютославски завършва неговия клас по композиция през 1937, а година по-рано става дипломиран пианист. Учителят със сигурност е стоял твърде далеч от утвърждаването на съвременните звукови решения на младия си възпитаник, но Лютославски му остава благодарен заради огромния педагогически труд и познания по отношение на музикалните форми. Именно лекциите на Малишевски за формите при Бетовен оказват огромно значение върху Лютославски по отношение на класично-романтичните традиции и възможностите за използването им в полето на новата музика. Стилистиката на ранния Лютославски притежава забележително съзидателни черти, съответстващи на тогавашния европейски неокласицизъм. За разлика от по-възрастните си колеги, като Гражина Бацевич и мнозина други, които задълбочават познанията си в Париж в прочутия клас на Надя Буланже, Лютославски не успява да следва стъпките им. Попречва му избухването на Втората световна война, която преобръща изцяло

житейските му планове. Мобилизиран като радиотелеграфист в щаба на Армията в Краков, Лютославски попада в немски плен, откъдето успява да избяга. По време на окупацията той, заедно с Анджей Пануфник, създават клавирно дуо, изявяващо се с огромен успех из варшавските кафенета. Парафразите на вариации по тема от Паганини, написани през 1941, стават постоянен репертоар на клавирните дуети и до днес. През 1978 композиторът ги преработва за пиано и оркестър.

Следвоенните години го заставят да пише произведения, с които издържа семейството си, а музиката, която го вълнува, създава в кратките мигове на почивка. По-късно Лютославски ще коментира това свое творчество така: *"...композирах малки произведения, които служиха за нещо. Правих това за удоволствие, считах го за нещо положително. То не е правено под никаква натиск. Искях да пиша за училищата, за децата, за камерни състави, с други думи тази музика не развиваше моята личност, но беше в служба на конкретни обществени нужди"*. Това са годините, в които композиторът работи и върху симфонията, скицирана още през 1941, с която се откъсва от неокласицизма. За Първа симфония Стефан Кишелевски казва: *"...за първи път Лютославски се представя, като автор на музика писана в дълбочина, с перфектно премислен като избор материал и способ на развитието му"*. Приетото с ентузиазъм първо изпълнение през 1947, му носи краткотраен успех. Конференцията в Лагув, последвала прочутата Пражка конференция от 1948, налагаща насоки за развитие на "соцреализъм" в културата на източния лагер, приема догмите му, като път за развитие на културата и в Полша. През есента на 1949 по време на тържествен концерт при откриването на Четвъртия Шопенов конкурс, руските членове от журито демонстративно напускат залата, обявявайки симфонията за формалистична. От този момент творбата влиза в черните списъци на забранените произведения и не се изпълнява от оркестрите близо десет години, а министърът на културата Влоджимйеж Сокорски изрича забележителната фраза: *"такива композитори би трябвало да се хвърлят под трамвая..."* (цитат от архивите на www.polskieradio.pl)

„Триптих Шльонски“ за сопран и оркестър е едно от произведенията на Витолд Лютославски, свързани с този период. През 1951 композиторът пише, своего рода, обработка на три силезийски народни песни, взети от сборника на фолклориста Ян Бистрон – антология, събрана във времето между двете све-

товни войни. Цикълът е с богата инструментация (fl., picc., cl., clb., cor., tp., tbn., perc., ar., cel., str.), но не запазва заглавията на фолклорните текстове, а има класически обозначени части: 1 - *Allegro non troppo*, 2 - *Andante quieto*, 3 - *Allegro vivace*. Текстът не използва силезийското наречие. В двете крайни части се отнася за чувствата на ревнивата мома към бъдещия мъж, а в средната рисува картина на селски извор. Благодарение на използването на автентични народни текстове и стилизиране на мелодията в народен дух, от една страна, което кореспондира с постулатите на „соцреализма“, и въпреки противоречащата им форма и език на оркестровата обработка, загатваща еволюцията на оркестровия почерк на композитора, произведението намира одобрение сред културните власти. Като израз на това одобрение можем да посочим отличаването на композицията с две държавни награди: веднага след първото изпълнение - 1-ва награда на Фестивала на Полската Музика във Варшава, а следващата година - Държавна награда Втора степен.

Политическата промяна през 1956 (след „полския октомври“ - опит за преодоляване на ограниченията на режима) отваря вратите на много тенденции, идващи от културата на Запада, а също така и на възможността за лични експерименти и търсения от страна на полските творци. Емблематичната „Траурна музика“, посветена на Бела Барток, е свидетелство за промяната в идеите и творческите прийоми на Лютославски. Представена от самия композитор през 1959 в София пред членовете на Съюза на българските композитори, тя „ентузиазира“, според спомените на акад. Димитър Христов, младите български творци. Произведението получава статут на визитка на полската модерна музика. Именно тук са реализирани новите търсения на композитора, опрени на оригиналната употреба на 12 тоновия материал, посредством изумителното използване на серия - построена върху два интервала: увеличена кварта и малка секунда, както в хоризонтално-мелодично провеждане, така и във вертикално-хармоничния строеж. Музикални скици, запазени в архива на Пол Захер в Базел, свидетелстват, че *„композиторът работи над тази техника в продължение на много години, без да може да я представи на публичен форум по разбираеми причини“*. (цитат от статия на Збигнев Сковрон) По повод „Траурна музика“ и „Пет песни“ по текст на Кажимйера Илакевичувна, които реализира паралелно, композиторът често споделя, че вече: *„...престанах да пиша както можех и започнах да пиша, както винаги съм ис-*

кал." Думите му ясно показват, че независимо от рамките, в които се движи, мисълта му винаги изпреварва времето, в стремеж да намери собствен, ярък стил. *"Това, което постигнах в това произведение, е сбор от прийоми, които ми разрешават смислено да се движа в рамките на дванадесетте тона, разбира се, в извънтоналната система и извън додекафонията. За мен това е началото на нов период и е вследствие на продължителни опити. Стараех се да създам съвкупност от средства, които да останат моя лична собственост. И това именно е първата дума изречена на този език, но не и последната"* (Цитат от интервю от 1958)

Петте песни по текст на Илакевичувна заемат специално място в творчеството на композитора. Това е цикъл, в който хармоничната система и характерът на поезията влизат в единство. Появата им се дължи на два юбилея. Първата песен Люtosлавски създава по молба на Доди Конрад за 89-годишнина на майка му, известната певица Мария Фройнд. Останалите четири посвещава на седемдесетия юбилей на знаменитата Надя Буланже, която изключително цени творчеството му. Върху произведението работи три години (1955-1958). Познато е с двете си версии - за глас и пиано и глас и камерен оркестър. От сборника "Детски рими" Люtosлавски избира "Море", "Вятър", "Зима", "Рицари" и "Църковни камбани" - стихове, рисуващи различни емоционални състояния.

В "Море" монотонният акомпанимент на пианото постепенно разширява обхвата си от малки секунди в средния регистър, до звуково пространство, обхващащо четири октави, което оставя усещането за ефект на развълнувана водна повърхност.

В "Църковните камбани" инструменталната партия не само подражава звъна на православните камбани, но се подчинява на ясно очертаната противоположност на двата вида експресия в стиха - напевност и гняв. Тази експресия получава музикален еквивалент в два вида интервалови конструкции в акордите. Богатството на тембрите на различните музикални инструменти се обединява с неповторимото и строго индивидуално звучене на човешкия глас.

Цикълът има специално значение за композитора и поради факта, че точно в него за първи път прилага индивидуалната си хармонична система: *"...взех детски текстове, за да може експериментът с дванадесетте тона да има елементарни, много опростени черти"*. Освен съществуващите външни паралели

между текст и музика, песните са пример за напасване на общия замисъл на композитора с поезията, по която твори. Размерът на стиховете кореспондира с простотата и ограничения звуков материал, като и в поезията, и в музиката привидната семплост се компенсират от деликатното отношение към детайлите. Заради трудностите, които Лютославски среща при превеждане и адаптиране на песните от полски на чужди езици, в по-късните си творби се обръща предимно към френска поезия.

60-те години на XX век са фаза на интензивно търсене от страна на композитора. Във всяка поредна творба той изненадва с иновации в техниката, които се приемат с изключителен интерес. В този период композира главно за фестивали: Биеналето във Венеция - "Венециански игри", Фестивалът за съвременна музика в Загреб - "Три поеми" по Анри Мишо, Нова музика в Стокхолм и др. Сензация предизвикват "Венециански игри". С използваната там техника *ad libitum*, наречена контролирана алеаторика, характерна за стила му за дълъг период от време и третирана като знак за разпознаване, композиторът намира бързо последователи.

Абсолютна новост представлява и хоровата партия в "Три поеми" по текст на Анри Мишо, френски и белгийски поет-сюрреалист, която е изцяло независима от оркестъра. Едновременното изпълнение, инструментално и вокално, нотирано традиционно, т.е. метрично, заедно с алеаторния музикален способ, изисква присъствието на сцената на двама диригенти - за хора и за инструменталния състав. Написани по поръчка на директора на хора на радио Загреб - Славко Златич, трите поеми за смесен хор и оркестър са изпълнени за първи път на Загребското музикално биенале на 9 май 1963. Композиторът дирижира оркестъра, а Златич - хора. В произведението е използван 23 членен оркестър без струнни, като за техен еквивалент можем да приемем партиите на двете пиана. Широко разгърната е групата на ударните инструменти. Хоровият състав е разчетен за четири партии по 5 изпълнители. Според ремарките в партитурата, при изпълнение на произведението, хорът трябва да е разположен отясно, а оркестърът от лявата страна на сцената, като, както вече отбелязахме, двата състава се дирижират от отделен диригент. Знаменателна е забележката в случай, че се налага увеличение на хоровия състав при по-големи зали. Удвояването и утрояването на състава не бива в никакъв случай да довежда до изпъл-

нението на отделните партии в унисон, а се изисква прилагане на алеаторна техника.

Използвайки три кратки стихотворения на Мишо, Лютославски за първи път се обръща към сюрреалистичната френска поезия. В едно свое интервю, композитора споделя: *„Стиховете на Мишо притежават, според мен, не само тясно конкретизирано значение, т.е. не са само и единствено скептична рефлексия за човешките мисли (Pensées), описание на борбата на двама човека (Le grand combat), или акт на отказване (Repos dans le malheur). Това е само външният образ на тези стихове, под който се крие богатството на смисъл, въображения, мисли и емоции, позволяващи субективното им изживяване и интерпретация. В тази си многозначителност някои видове поезия се приближават до музиката, която от своя страна е най-многозначителната от изкуствата, а по-точно казано, тя е изкуство, не притежаващо предопределени значения, което всъщност е едно и също.“*

В поемите Лютославски в максимална степен се обляга на техниката на контролираната алеаторика, жертвайки нееднократно отчетливостта на текста, губещ се в гълчавата от 20-те гласа, като по този начин постига максимално емоционална изразителност. Център на цикъла е втората част, в която използва човешкия глас по всички възможни начини: говор, шепот, крясък, рецитация, като дава само приблизителни указания, вместо точната височина на тоновете. Като се откъсва от семантичното значение на думите, авторът акцентира върху емоционалния израз на поезията.

Сюрреалистичните стихове на Жан-Франсоа Шабрюн, *Quatre tapisseries pour la chatelaine de Verg*, Лютославски открива в стихосбирката *Poésie*, излязла от печат през 1947 в Париж. Шабрюн препоръчва на композитора две заглавия, от които той избира за композицията си *Paroles tissées - Втъкани слова*. Произведението е създадено за тенор, камерен оркестър, арфа, пиано и ударни инструменти. Завършено е през 1965 и е изпълнено за първи път на 20 юни същата година от Питър Пиърс, за когото е създадено, и Лондонския състав Филомузика под диригентството на самия композитор. *“Това беше изключително вълнуващо сътрудничество за мен. Пиърс е артист от голям калибър. Срегнах го при участието му във Варшавска есен. Бритън акомпанираше на пианото. След концерта си Питър Пиърс се обърна към мен с въпрос, дали бих написал произведение*

за него. *Захванах се с ентузиазъм и удоволствие* ("Лютославски за себе си" - София Овинска)

Тъй както поемата на Шабрюн е четиричастно произведение, а не сбор от четири стихотворения, така и произведението на Лютославски не е цикъл от четири песни, а четиричастна поема, която рисува с музикални средства една нереална история. Композиторът си признава, че постъпва с оригинала "...коварно – написах музика към история, която не съществува в текста на Шабрюн".

Първата част авторът представя като безпристрастно предадена информация, издържана в алеаторната техника *ad libitum*. Втората част е приравнена до приспивна песен, при която оркестърът в контролирана техника *ad libitum*, съпровожда диалога на тенора с арфата, реализирайки партията си в общ постоянен пулс. Третата част е замислена като конфликт и катастрофа, като страстен драматичен вик. В нея вокалната партия има алеаторичен характер като на места, където прецени, композиторът вмъква дирижирани оркестрови откъси. Драматургична кулминация на произведението става продължителен, чисто инструментален фрагмент и теноровата фраза - "*хиляди петли изкрепяват моята тъга, хиляди петли, смъртно ранени*", с дълъг мелизъм на думата *тъга*. Широката лирична кантилена в четвъртата част успокоява конфликта. Всяка от четирите отделни части на цикъла има собствена физиономия, а вокалната линия се разполага от силабична рецитация върху един тон до мелизматична кантилена.

Коментирайки факта, че музиката му вероятно излиза далеч извън границите на „Втъкани слова“ на Шабрюн, Лютославски се позовава на известната сентенция на Дебюси (по Пол Валери), че "...музиката започва там, където свършват думите" и заявява, че не вярва в способността ѝ еднозначно да изразява каквото и да било извънмузикално съдържание.

Десет години след "*Paroles tissées*" Витолд Лютославски композира "*Les espaces du sommeil*" (*Пространствата на съня*), за баритон и симфоничен оркестър по стихотворението на Робер Деснос - френски сюрреалист, загинал трагично в концентрационен лагер по време на Втората световна война. Написана за Дитрих Фишер-Дискау, творбата е изпълнена за първи път през 1978 в Берлин от световно известния баритон и Берлинските филхармоници под диригентството на автора.

За разлика от "Paroles tissées", произведението "Les espaces du sommeil" е едночастно, но с ясно изразена триделна структура, макар и без точно установени цезури. Авторът отбелязва, че то не е песен, нито песни, а симфонична поема със солиращ глас. Лютославски третира сюрреалистичната творба на Шабрюн, като символичен разказ за любовта и смъртта.

Първият сегмент представлява встъпление и четири епизода, един вид *Allegro* със спокоен характер изпято почти шепнейки. Музиката, далеч от всякакъв вид илюстративност и програмност, пресъздава емоциите на разнородни сцени: визии от гората, женски образ, разхождащ се убиец, полицаи, непознати, измислени светове и Нея. Имаме и "вик на фокусник и пъдпъдък, фазан и коминочистач, мъртво дърво и хванато в капан животно". Текстът е изложен на фона на дванайсет тонови акорди, изсвирени в *pianissimo*. Анализирайки словата на Деснос, Лютославски пита: "Какво трябва да направи композиторът, ако срещне думите "песничка", "арийка на пианото", "звук от глас", "затръшване на врата", "часовник"? Със сигурност авторът не би тръгнал по пътя на елементарното илюстративно отражение. Изпятият текст всъщност е рецитация върху един тон, а отделните изречения са разделени чрез фермати. Солистът е съпроводен от лежащ фонов акорд. След рецитацията следва тишина.

Вторият дял е *Adagio*, а третият - отново *Allegro*, което съдържа кулминацията на произведението, разположена върху текста "...дробовете на милиони, милиони съществувания", като заключението идва с оптимистичното "...през нощта си ти и през деня също".

Лирически субект на произведението е и партията на оркестъра, обединяваща възхитителната темброва чувствителност на композитора и усета му към дванадесттоновата хармонична тъкан.

"Chantefleurs et chantefables" (*Песноцветя и песноприказки*) е цикъл от девет песни за сопран и оркестър, композиран през 1989-90 отново по поезията на Робер Деснос (1900-1945). Оркестърът е съставен от единични медни духови инструменти. Текстовете са избрани от сборник от осемдесет стиха със сюрреалистични сюжети за цветя, птици, насекоми и животни, публикувани в Париж през 1955, предназначени за деца. "Не бих могъл да кажа същото за написаната от мен музика - споделя композиторът - въпреки че „детското“ намира в нея своето отражение". Първата изпълнителка на произведението е норвежската певица Солвейг Кринглеботн. Премиерата се състои на 8 август

1991, по време на прочутите „ПРОМС“ концерти на симфоничния оркестър на ББС в Роял Албърт Хол в Лондон под диригентството на композитора, а на 19 септември е полската премиера на Варшавска есен. Цикълът принадлежи към последните творби в творчеството на Лютославски. Създаден е след Концерт за пиано, по времето на подготовката за последната му оркестрова творба – Четвърта симфония, завършена през 1992, две години преди смъртта му.

“Chantefleurs et chantefables” са поетични звукови картини, нарисувани с изключителен финес, очарователен сборник от музикални настроения, емоции и чувства, пресъздадени с майсторско умение. Деветте песни включват: *La Belle-de-nuit*, в която се разказва за тайнствено растение, разцъфтяващо след залез. *La Sauterelle* - скакалец, е хумористична музикална илюстрация на движението на скакалеца, наподобяваща детска броилка. *La Véronique* пресъздава изпълнената с взаимна възхита и удивление среща на бика с цветето великденче. *L'Eglantine, l'aubépine et la glycine* е песен - разказ за чуруликаща птица, прелитаща над три пъстри силно ухаещи растения: ружа, трънка и глициния. *La Tortue* е портрет на костенурка, възхищаваща се полугротескно, полулирично на себе си. *La Rose* рисува портрет на роза със сладък аромат. *L'Alligator* е хумористична сцена на срещата на малък алигатор с дребно негърче на брега на Мисисипи, след която алигаторът все така си остава без вечеря. *L'Angélique* обрисва възхищението на синигера от срещата му с билката ангелика. *Le Papillon* описва нашествието на рояк пеперуди, желаещи да кацнат в супата, която жителите на Châtillon са си приготвили за ядене.

Витолд Лютославски е композитор, който не може да бъде причислен към никоя школа, течение или група. Творчеството му е ярко индивидуално определено и носи неповторимия отпечатък на личността. Макар че не е авангардист, не бихме могли да го обявим за традиционалист. Върви по собствен път сред идейната безпътица на втората половина на XX век, воден от безпогрешен артистичен усет, дарба и талант, които самият той смята за задължение към обществото, а не за привилегия на избраните. Музиката му е идеал за творчески баланс между форма и съдържание, интелект и емоция и нейното забележително съвършенство му отрежда достойно място на класик в Пантеона на най-големите творци на XX век.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **D. Gwizdalanka, K. Meyer,** Lutosławski. Droga do dojrzałości, Kraków PWM 2003.
2. **D. Gwizdalanka, K. Meyer,** Lutosławski. Droga do mistrzostwa, Kraków PWM 2004.
3. Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego, студия под редакцията на З. Сковрон, Kraków Musica Iagellonica 2000
4. "PostSłowie. Przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego" Andrzej Chłopecki
5. **Irina Nikolska,** "Muzyka to nie tylko dźwięki". Разговори с Витолд Лютославски PWM, Kraków 2003.
6. **Bohdan Pociąg,** Lutosławski, a wartość muzyki, PWM, Kraków 1976.
7. **Andras Varga,** Lutoslawski Profile, Chester Music, Londyn 1976.
8. **Witold Lutosławski,** Записки, редактирал Zbigniew Skowron, Warszawa 2008.
9. **S.Owińska,** Witold Lutosławski o sobie, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Gdańsk 2010.
10. **W. Lutosławski,** О музыке. Писма и интервюта, под редакцията на Zbigniew Skowron, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Gdańsk 2011.
11. **Л. Ентелис,** Встречи с современной полской музыкой, Издательство музыка, 1978 г.
12. **Steven Stucky,** Lutosławski and his Music, Cambridge 1981.
13. www.lutoslawski.org.pl
14. Из архива на Полското Радио "Jadłem rybę z królową Elżbietą" www.polskieradio.pl/148

доц. д-р Цветанка Коловска

ОЦЕНЯВАНЕТО КАТО ФАКТОР ЗА ПОВИШАВАНЕ ЕФЕКТИВНОСТТА НА ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА В СРЕДНОТО УЧИЛИЩЕ

На модерната образователната система в България е поверена важна роля за успеха на страната ни да посрещне предизвикателствата на двадесет и първи век. Сред тези предизвикателства е гъвкавостта на системата, така че да стимулира индивидуалността и личностното развитие и същевременно да позволява на обществото да функционира спокойно. Образователните тенденции днес са насочени към приближаване на европейските образователни изисквания и стандарти. Идеята за общо образователно пространство е перспективна в много аспекти, включително касаещи гъвкавостта на образователната система. В този смисъл е възможност за задоволяване потребностите за обучение и реализация в съответствие с личните интереси, като се повишава достъпът и участието в процеса на учене през целия живот.

Два важни документа в европейското образователно пространство осигуряват единство по отношение на образователните очаквания – Европейската реферативна рамка на ключовите компетентности и Европейската квалификационна рамка за учене през целия живот. В рамките на Европейската реферативна рамка на ключовите компетентности за учене са определени девет компетентности, като впечатление прави съдържателното им припокриване в определена степен. Всяка от компетентностите е представена чрез знания, умения и отношения, разглеждането на които следва да се отчита като комбинация от същите.

1.	Компетентности в областта на българския език
2.	Умения за общуване на чужди езици
3.	Математическа компетентност и основни компетентности в областта на природните науки и технологиите
4.	Дигитална компетентност
5.	Умения за учене
6.	Социални и граждански компетентности
7.	Инициативност и предприемачество
8.	Културна осъзнатост и умения за изразяване чрез творчество
9.	Умения за подкрепа на устойчивото развитие и за здравословен начин на живот.

Европейската квалификационна рамка за учене през целия живот е ориентирана към изграждане на връзки между националните квалификационни системи. Като моделира обща референтна рамка, осигурява разбираемост на квалификациите в различните европейски страни, обединявайки ги около обща съпоставителна основа.

Привеждането на българското образование към изискванията на съвременното общество и икономика налагат извършващите се образователни промени. Когато се разглежда образованието като социална подструктура, прецизирането на образователните елементи се разгръща в няколко аспекта – изграждане на актуална система от обективни изисквания към знанията, уменията и отношенията на учащите, които да се разглеждат в контекста на общите изисквания към тяхната учебна и социална подготовка, същевременно и осъвременяване на системата за оценяване на техните постижения. В действителност в училищното образование се очертава един от сериозните проблеми – необходимост от актуализиране на образователните цели и свързаните с тях очаквани резултати и оценяване. Едностраничното разглеждане на проблема не би било полезно. Той е тясно свързан както с учебното съдържание по музика, така и с други важни въпроси като: как да се оценяват ученическите музикални постижения, така че да се превърнат в стимул за по-високи постижения; достатъчно подготвени ли са учителите за новостите в процеса на оценяване; как родителите да бъдат включени в този процес. В тази връзка е стартираният през месец август, 2013 година проект на МОМН „Квалификация на педагогическите специалисти“, в рамките на който почти 10 000 педагози от страната актуализират знанията, уменията и компетенциите си за оценяване на учениците.

Търсенето на отговори за оценяването в образователния процес е подпомогнато от редица изследвания, насочени към множество методи и форми, като изследователите фокусират вниманието си върху различни детерминанти. Промените стартират през 2002/2003 година, когато в сила влиза нов учебен план, утвърждават се ДООИ за учебно съдържание и учебна програма, както и критерии за вътрешно и външно оценяване на учениците. Определят се нови равнища на общообразователна подготовка, включително и по предмета „Музика“ от културно-образователна област „Изкуства“.

В съдържателно отношение музикалното образование се разкрива в три основни и взаимосвързани нормативни документа: учебен план, ДООИ (стандарт) за учебно съдържание и учебни програми, върху които се изработват новите учебници и учебни помагала по музика. В този учебно-методически комплекс структуроопределящо

място заема учебникът – израз на вижданията на съвременните авторски колективи както за отговорната и уникална роля на музикалното изкуство в процеса на формиране и развитие детската личност и нейната индивидуалност, така и за качество на образователния процес по музика.

Като цяло учебната програма по музика задава параметрите на процеса на обучение с ясно регламентирани цели, очаквани резултати, структура и обем на учебното съдържание за всеки клас и етап на образование. Управлението на образователния процес по музика в средното училище в значителна степен рефлектира върху качеството на измерване и оценяване постиженията на учениците. Важността на тези дейности относно подобряване качеството на процеса на обучение, а оттук и неговата ефективност изисква:

- Методика за оценяване качеството на обучението по музика – лесна за изпълнение, която ще подобри комуникацията на базата на съвременни методи (работа в екип, мозъчна атака);
- Определяне и анализ на набор от свързани задачи, насочени към постигане на целта;
- Официално призната система от критерии за оценяване, сравняване на изискванията на стандартите и определяне на областите, които се нуждаят от подобрение;
- Достигане на определена степен на усвоени знания, умения и отношения у оценяваните в съответствие с изискванията на стандартите.

При оценяване постиженията на учениците в музикалнообразователния процес, за да бъде оценката стимулираща, е важно тя да не се основава на стереотипи или предположения. Обективните процеси на оценяване изискват както ясни критерии, така и структура на оценката, като от съществено значение са също знанията, уменията и компетентностите на самите оценители.

За оценяване постиженията на учениците по музика за всеки клас са дадени насоки – традиционни и съвременни форми, като следва да се отчита спецификата на предмета. Най-общо сред посочените форми за оценяване са: устна индивидуална проверка, работа в група, звучащи и конвенционални тестове според съдържанието и обема на програмата за съответното образователно ниво; целенасочено наблюдение и индивидуално развитие на всеки ученик съобразно неговите музикални способности. Препоръчаните форми в референтен документ като Наредба №3 от 2003г. за системата на оценяване могат да се използват и вариативно, като учителят по музика разпо-

лага със свободата и отговорността в практиката си за нуждите на образователния процес и развитието на учениците да прилага и други форми.

Съобразявайки спецификата на предмета „Музика“, неговата роля и значение в общообразователния процес, следва да се отбележи, че сред важните моменти в процеса на оценяване постиженията на учениците са: планиране на диагностичната дейност; планиране и организация на система за оценяване на резултатите от учебно-възпитателния процес по музика; установяване на равнища (входове) на знания, умения и отношения в началото на учебна година (срок), раздел, тематично ядро, учебна единица – урок; осъществяване на целенасочена корекционна дейност. Регулярно всеки ученик и неговите родители се информират за индивидуалния напредък и резултати от обучението на ученика, като съвместно се търсят пътищата за по-нататъшно индивидуално художествено-музикално развитие.

Важни моменти, свързани с оценяването като фактор за ефективност в музикално-възпитателния процес, в наблюдаема и измерима форма, са добре формулираните от самия музикален педагог цели на обучението; критериите, по които може да се идентифицира овладяването на дадено равнище на знания, умения и отношения; изискванията, свързани с оценяването на резултатите от обучението.

Подобна комуникативност мотивира учениците, като им дава ясна и конкретна представа за целите, изискванията и очакванията в процеса на обучението, предоставя им средства за контрол и оценка на собственото им развитие в обучението по музика. Задачата да се изработи стремеж към самоусъвършенстване, „да създадеш самия себе си“, е особено важна и актуална в сегашните условия, когато пазарът на компетентности вече е друг и е необходимо усилие за успешното „вписване“ в новата реалност. Образованието и самообразованието са естествената среда, в която се формират младите хора като членове на обществото ни – живеят и се реализират в него.

В ролята на фактор за повишаване ефективността на музикално-образователния процес, използваните методи и форми за измерване и оценяване на резултатите по музика следва да са адекватни на характера на поставените цели; на набелязаните за усвояване ключови знания, умения и отношения; на възрастовите и психологическите особености на самите учащи. *В качеството на основни, дейностите, свързани с оценяване резултатността на учебния процес по музика, са насочени към усъвършенстване и постигане на по-добра ефективност на преподаването, обучението и процеса на учене.*

Планирането и организацията за процеса на оценяване постиженията на учениците са в центъра на учебните програми, съсредоточени в очакваните резултати (цели). Целите са и критерии за оценяване на постиженията на учениците в контекста на изискванията на Наредба № 3.

Основни елементи на очакваните резултати са:

- *знанията* като един от елементите на крайния резултат от ученето, фиксирани са в ДОО (стандарт) за учебно съдържание и учебни програми по музика;
- *умението* като елемент на очакваните резултати от обучението.

Необходимо е да се подчертае, че уменията в ДОО (стандарт) по музика се разглеждат в тясна връзка с придобитите от ученика знания. Същите се формират и функционират *в и чрез* музикалните дейности – изпълнение на музика, възприемане и анализ на музика, музикално творчество. Умението може да бъде определено като способност, важен ресурс, който осигурява ефективността на процеса на обучение и учене. В заниманията по музика обикновено уменията не се свързват пряко със специфичните дейности, но стоят в основата за изпълнението на всяка една от тях, съотнасяйки я към определен стандарт. Тази обща способност да се изпълнява дадена дейност се обозначава с термина „компетентност“ и включва в себе си описание на това *какво трябва да се прави в определен контекст*. Така се стига до критериите за изпълнение, които в ДОО (стандарт) определят минималното необходимо ниво на компетентност. Според Ю. Алкалай (1) използването на стандартите като инструмент за развитие изисква изграждане на структура на процеса на оценяване и система за нейното приложение. В ракурса на изложеното може да се проследят в технолого-педагогически аспект основни моменти в процеса на оценяване постиженията на учениците по музика в седми клас на входно равнище.

В началото на учебната година се провежда входно равнище, като срокът за неговото реализиране е регламентиран съобразно Наредба № 3 за оценяването. Целите най-общо се свеждат до изясняване на следните основни групи задачи: ниво на достигнато развитие на музикалните способности на учениците като необходима предпоставка за успешна работа в обучението по музика; степен на усвоени основни знания и умения по музика, защото показват активността на учениците в учебния процес; проучване интересите и отношението на учащите към различните аспекти на музикалното изкуство.

В тази връзка показателите са разпределени в групи: за определяне достигнато равнище на развитие на музикалните способности на обучаваните; за определяне степента на усвоени основни знания от учебната програма по музика за предходната година; за определяне отношението на обучаваните към музикалното изкуство в контекста на цялостното им културно израстване. Използват се следните методи: тестове – звучащ музикален тест, свързан с изясняване равнището на развитие на основните музикални способности – ладов усет, метроритмичен усет, музикално-слухови представи – основни критерии за наличие на музикален слух, респективно – музикалност. Същевременно разкрива и способността на учениците да възприемат и преживяват музиката като израз на конкретно емоционално съдържание, също важен аспект на музикалността. Комбиниран тест – разработва се на базата на конкретизирани в програмата основни знания и умения за осмисляне на явления и процеси в музикалното изкуство, съобразно възрастовите възможности. Други форми – анкета, дискусия, наблюдение.

След приключване на тестването резултатите на всеки ученик се описват, анализират и оценяват по шестобалната система. Резултатите на вход могат да се обобщят още по полов признак, за съответния клас, образователна степен. Диагностиката на музикалността на подрастващите откъм интереси, предпочитания и отношения следва да се разглежда като водещ фактор в планирането и реализирането на музикалнообразователния процес. Познаването и съобразяването с равнището на музикално-художествено развитие на учениците дава възможност за вариантност на учебното съдържание по музика, т.е. музикалният педагог може да преориентира дейността спрямо музикалните интереси, потребности, способности на всеки ученик. Констатациите от оценяването на учениците от входното равнище, т.е. обобщената оценка участва в необходимия общ брой оценки по предмета „Музика“ за съответния клас, но не е задължително да се отчита при оформяне на срочна/ годишната оценка на ученика. Резултатите обаче са важни, защото чертаят желаната посока на възходящо развитие като необходимо условие за по-голяма ефективност при заниманията в учебно-възпитателния процес по музика.

В процеса на музикалнопедагогическата работа в средното училище се използват определен набор от методи за оценяване. Избирането на един или друг метод трябва да се опира на разбирането за техните значения, недостатъци и ограничения. Например сред традиционните методи е *наблюдението* – ограничението на метода е субективизмът на наблюдателя. В действителност наблюдаващият

(музикалният педагог) може да внесе в ситуацията свои очаквания, чувства и др. Ето защо е важно да се определят конкретните единици, които ще са обект на наблюдението. Друг пример – *анкетните проучвания, тестове, групови дискусии*, всички те обхващат повече единици за кратък период от време. Надеждността и достоверността на отговорите до голяма степен зависят от правилното формулиране на задаваните въпроси. *Самооценка, използване на симулация, реферати, задаване на въпроси, работа по проекти и др.*, са сред съвременните методи, които се прилагат за оценяване на учениците по музика. Популярността на тези методи в практиката се обяснява с мотивирането на учащите за постигане на по-високи резултати в обучението, те са фактор, влияещ върху подобряване на качеството му, а оттук и на неговата ефикасност.

Други съвременни форми за оценяване, които намират място в средното училище, са *съставянето на по-подробни планове върху текста на урок в учебника, върху съдържанието на статии на музикална тематика от списания или вестници. Онагледяване* – прекодиране на информация в различни визуални форми – схеми, графики и др. Критериите за оценка в тези случаи са много разнообразни и зависят от възрастовите особености на учениците и представения материал за работа. Като по-общи критерии могат да се използват: аргументиране на избора за съставяне на точно такъв визуален материал; сравнение на резултатите между учениците и колективното обсъждане на резултатите. *Съставяне на собствени задачи от учениците* – това е метод, който изисква разбиране от страна на учащите на целта на работата, вникване в същността на съдържанието и ясно посочване на крайния резултат. Важен момент е изискването съставената от ученика (учениците) задача да се придружава от нейното решение. Тази дейност подпомага разбирането за собствените постижения по поставените цели. Критерий за оценяването на такава дейност може да бъде решението на новосъздадената задача от други ученици и съвместното обсъждане на нейната целесъобразност.

Разработване на електронна презентация – това е метод, който успешно се прилага в обучението по музика в прогимназиален и гимназиален етап през последните години. Темата за презентиране може да бъде по идея на ученик, група ученици (работа в екип) или се предлага от учителя. Тази дейност предполага откривателство, творчество, инициативност от страна на учениците. От тях се очаква сами да открият и систематизират допълнителна информация по зададената

тема, да я структурират. При тази форма на оценяване е необходимо за учениците да е ясен изисквания формат – текстов или презентационен софтуер (така учениците затвърждават и уменията си за работа със съответните компютърни приложения); форматът трябва да бъде познат, за да могат учениците свободно да се изявят. Компонент на тази форма са критериите за оценка. Те могат предварително да се обсъдят – напр. критерий за определяне на ясна цел на разработваната презентация и представяне на подробен плана за работа; критерии, отнасящи се до информацията по изследвания проблем – какво е известно по темата от учебното съдържание в учебника и представяне на новото, което учениците са открили, как е онагледена събраната информация др; критерии, свързани с представянето на информацията: оформление; шрифт; оцветяване; четивност; атрактивност; представяне пред класа.

Пред участниците в процеса на обучение по музика в средното училище – ученици, учители, родители, стои важният въпрос – какво искаме да постигнем? Отговорите са разнообразни – знания, умения, отношения към многообразните музикални явления, развитие на музикалните способности, музикална култура като иманентна част от духовния свят на личността на подрастващите. За тяхната резултатност огромна роля играе процесът на оценяването. Без съмнение превръщането му във фактор за ефективност е пряко свързано с качеството на обучение. При сегашните условия възможностите за развитие в тази насока трябва да се търсят и в нормативните уредби, където повишаването на качеството на преподаване и учене да бъде обезпечено с повишаване знанията, уменията и компетентностите на педагогическите кадри за оценяване на учениците.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

- Алкалай, Ю.** Нова визия за обучението и развитието на лидери и мениджъри www.bam.bg/nessebar 2005г.
- Андреев, М.** Оценяването в училище. София, 1995г.
- Десев, Л.** Речник по психология. София, 2006г.
- Мерджанова, Я.** Професионална педагогика – в традиция и в перспектива. София, 2004г., 39-40 стр.
- Министерство на образованието и науката. Държавни образователни изисквания за учебно съдържание. Приложение №6 към чл.4,т.6 от Наредба №2 от 2000г. Културно-образователна област: Изкуства.

Министерство на образованието и науката. Ключови компетентности. Европейска референтна рамка. София: Дирекция политика в средното образование, 2007г.

Минчев, Б. Ситуации и умения. София, 1991г., 66 стр.

Наредба № 3 от 15.04.2003 г. за системата за оценяване. МОМН, обн., ДВ, бр. 37 от 22.04.2003г., в сила от 22.04.2003г.

Национална програма за развитие на училищното образование и предучилищното възпитание и подготовка 2006-2015г. www.minedu.government.bg

Попова, М. Терминът – инструмент на знанието. – сп. „Български език и литература”, 2013г., №3

Славин, Р. Педагогическа психология. София, 2004г.

Трашлиев, Р. Задачата (психолого-педагогически проблеми). София, 1989г., 72 стр.

Перовский, Е. И. Проверка знания учащихся в средней школе, Москва, Наука, 1983 г.

Ames, C. Classrooms: Goals, structures, and student motivation, Journal of Educational Psychology, 1992, 84 (3)

Mok, Magdalena Mo Ching. (red.). Self-directed Learning Oriented Assessments in the Asia-Pacific. Springer, 2013

доц. Веселин Иванов Койчев

АКОРДИ И СКАЛИ В ИМПРОВИЗАЦИЯТА

I. СЪЩНОСТ НА ПОНЯТИЕТО „ИМПРОВИЗАЦИЯ“

Няма дума в джаз терминологията, която да е по-многозначна от думата „импровизация“. **„Making it up“** не успява да опише този сложен процес. Преводът на думата (от **италиански**: *improvvisazione*, от **латински**: *improvisus* - неочакван, непредвиден, внезапен) предполага извършване на действие (например създаване на музика) в момента, като израз на моментните усещания. В музикалната импровизация не съществува разделение на функцията на композитора, съчиняващ музика, и изпълнителя, който интерпретира създадената музика. Тук двете функции образуват органично единство и се изпълняват от музиканта импровизатор едновременно. В джаза (за разлика от академичното музикално изкуство) импровизацията играе основополагащо значение, без това да е обезателно така във всички случаи. Типовете и средствата на импровизационната техника са изключително многообразни, което е обусловено от особеностите на различните джазови стилове и индивидуалния изпълнителски маниер на музикантите. Широко разпространени са такива разновидности на импровизацията, като вокална и инструментална, солова и ансамблова, тонална и атонална, свободна и ограничена – (основаваща се на зададени схеми, модели и стандарти, съчетаващи елементи на композицията и аранжиранията). Импровизацията в музиката възниква в древния тип музициране, при който процесът на съчиняване на музика произхожда непосредствено във времето на нейното изпълнение. Когато джаз музикантите импровизират, те използват съществуващите мелодия, хармония и ритъм като трамплин. Някои по-смели изпълнители се опитват да изчистят съзнанието си и да импровизират начисто, но те не могат напълно да изтрият влиянието на джаза върху тях. Соло музикантите го правят самостоятелно, групите – колективно, а резултатите могат да бъдат няколко такта музика или цяла нова композиция. И защото е импровизация, една и съща поредица от звуци не може да бъде повторена. Ето за това джазът е толкова специален - всяка импровизация е уникално изпълнение.

I.I. КОМПОНЕНТИ, ПРЕДПОСТАВКИ.

Перфектното джазово соло притежава: 1% магия и 99% качества, придобити в процеса на работа. Изискванията към тези 99% са следните: Музикалната мисъл трябва да бъде построена логично; со-

лото трябва да дава възможност да бъде анализирано мелодически и хармонически; да притежава способност да бъде категоризирано; да бъде технически изпълнимо. Настоящата статия е насочена главно към тези 99%, представляващи свързване на теорията с практиката.

Опитният музикант не мисли за елементите от теорията на джаза ("II-V-I", "блуз лик", „диатонична скала", "AABA", "алтерована скала" и т. н.), когато слуша едно импровизационно изпълнение. Той е правил това в периода на своето обучение, изучавайки и усвоявайки правилата в теорията. Добрите импровизатори са приложили правилата в практиката, което им дава възможност да импровизират свободно без да мислят за тях. Великите музиканти, също както всички останали, са учили как изглеждат акордите и скалите и как стоят те на техния инструмент. В крайна сметка те са фокусирали съзнанието си главно върху музицирането и са излезли извън границите на теорията, сливайки се с музиката. Ако си поставим за цел това състояние на изящество, когато вече не се налага да мислим за правила, ние бихме могли да потърсим и по-лесно да намерим начин да навлезем в магическия 1 %. За да се достигне този връх на майсторството, е необходимо да се обърне изключително внимание на теорията, в съчетание с много практически упражнения. Това е 99%-ната част.

Има определени предпоставки за изграждането на добрия джаз музикант. Той трябва да притежава: талант (музикален слух, ритмично чувство); стилова насоченост (да е наясно с точната музика за него); образование (учители, наставници); амбиция или воля (желание и издръжливост за упражнения в практически занимания).

Почти всички велики джаз музиканти от съвременната епоха са научили по-голямата част от техните "ликове" (заучени фрази) и са придобили по-голямата част от техните теоретични познания чрез слушане, транскрибиране и анализиране на мелодии и соло изпълнения от записи. Затова начинаещите трябва да се учат как да транскрибират. Това може да изглежда трудно на пръв поглед, но колкото повече се прави, толкова по-лесно започва да става.

И сега нека се насочим към теорията.

II. СТАРИТЕ ЛАДОВЕ В ДЖАЗА

В музикалната практика по времето на Ренесанса се използват модални скали, известни под наименованието стари ладове. Имената на старите ладове са приети от древните гърци през 9 век. Времето от 1400 до 1600 г. се характеризира с повишен интерес към изучаването на тези ладове. Франкино Гаффурио 1451-1522 за първи път описва древногръцките ладове в своята „Музикална практика Милано“, 1496 г.

Йонийски



Дорийски



Фригийски



Лидийски



Миксолидийски



Еолийски



Локрийски



До мажорната скала има седем различни тона. Тя може да бъде изсвирена, започвайки от всеки един от седемте. Това означава, че има седем различни лада, започващи от различните степени на тази скала - един, който започва от C, един от D, един от E и така нататък до B. Всеки лад има гръцко име, показано от ляво на петолинието в примера по-горе. *То е едно и също за всяка мажорна тоналност.* Гръцките ладови наименования не са езотерични; Те са ежедневни термини, които джаз музикантите използват до днес.

III. АКОРДОВИ СИМВОЛИ (БУКВЕНО ЦИФРОВО ОЗНАЧАВАНЕ).

Джозефо Зарлино 1527-1590 за пръв път класифицира акордите като мажорни и минорни в своя труд „Le Institutioni Harmonice“ през 1558 г. През годините около 1600 г. тризвучието, построено чрез добавянето на две последователни терци, е било вече установено и е основен принцип за строежа на акордите. Този принцип се е запазил и до днес с използването на основните видове тризвучия **мажорно, минорно, увеличено и умалено.**



Характерно в джазовата музика е разширяването на тризвучията, чрез добавяне на тонове, разположени на терци над квинтовия. При добавянето на един тон се образува четиризвучие, наречено септакорд. При този акорд разстоянието между основния и най-високия тон е септима.

Буквените означения на акордите, възприети в практиката, са базирани на първите букви от латинската азбука, като броенето започва от тона ла.

- С главни букви се обозначава основният тон на акорда. Мажорните тризвучия се обозначават с големи букви (**C, D, E, F, G, A, B**);
- Алтерован основен тон се отбелязва като към главната буква се добавя диес или бемол с височината на буквата, напр. (**C#, Db, Eb, F#, Gb, Ab, Bb**);
- (m) Минорните тризвучия се обозначават с буквата **m** след главната буква (**Cm, Dm, Em, Fm, Gm, Am, Bm**). **m** се отнася за минорната трета степен т.е. малка терца над основния тон;
- (-) след главната буква означава малка терца и чиста квинта (това е друг начин за отбелязване на минорно тризвучие) (**C-, D-, E-, F-, и т.н.**);
- (+) след главната буква означава голяма терца и увеличена квинта (увеличено тризвучие) и се отбелязва още с **5+**, **aug** или **augment** (**C+, D+, E+, F+, и т.н.**);
- (o) означава малка терца и умалена квинта (умалено тризвучие) и се отбелязва още с **dim** или **diminish** (**C o, D o, E o, F o, и т.н.**);

Буквените означения на акордите, възприети в практиката, са следните: **А ла, В си, С до, D ре, Е ми, F фа, G сол**. В класическата музика тонът и акордът си се означават с буквата (**H**), а с буквата (**B**) се означава си бемол. В съвременната поп и джаз музика означението за си е (**B**), а алтерациите се означават със съответните знаци след буквата.

Конструкцията на съвременните акорди основно следва традиционалните интервалови връзки на терци. Тризвучието на акорда се построява върху 1-ва 3-та и 5-та степен на лада, а цифровите означения определят останалите степени на лада, върху който е построен акордът, т.е. 4-та, 6-та, 7-ма, 9-та, 11-та и 13-та. Това са употребяваните цифрови означения. А защо не се употребяват и останалите цифрови означения на степени от лада. Логически следва да погледнем и тях:

- 2^{ра} степен е рядко употребявана, тъй като тя представлява същия тон като 9-та степен, но октава по-ниско, а 9-та е логически по-често употребявана, защото е естествено продължение от разширяването на акорда по терци.

- 8^{ма} степен е октавово повторение на 1-ва , т.е. на основния тон на акорда.
- 10^{та} е октавово повторение на терцовия тон, а 12-та - на квинтовия.
- 6 означава голяма секста;
- 7 означава малка септима;
- 9 означава голяма нона (октава плюс голяма секунда);
- 11 означава чиста ундецима (октава плюс чиста кварта);
- 13 означава голяма терцдецима (октава плюс голяма секста);

IV. ПРИЛИКИ И РАЗЛИКИ МЕЖДУ ТРАДИЦИОННАТА И СЪВРЕМЕННАТА ХАРМОНИЯ.

Много елементи от традиционната хармония могат да бъдат открити и в джаза. Теоретичната основа и специално джълът на функционалната хармония е адаптиран и развит с течение на времето в подробна концепция на съвременната хармония и представя нов поглед към акордите, хармоничните прогресии и техните функционални връзки (в теорията на акордите и скалите).

В тоналната теория акордите са построени на терци. Понятието „Тонална хармония“ обикновено се отнася до музиката, композирана между 1650 г. и 1900 г. По времето, когато традиционната практика използва предимно тризвучия, съвременната хармония се обръща към септакордите. Трите функционални групи (T, S, D) са все още приложими и актуални. Въпреки това има основна разлика между теорията на акордите и скалите и традиционния хармоничен анализ. Теорията на акордите и скалите описва акордите и техните прогресии с всички техни потенциални тонални възможности така, че нов музикален материал може да бъде извлечен просто от хармоничния анализ на музикална пиеса и определяне на акордовите скали. Това би помогнало на класическите композитори да анализират традиционни пиеси с инструментите на акордови скали, което предлага нов подход за разбирането и писането на музика. Теорията на акордите и скалите обяснява връзката между тях. Така формираното функционално единство има две различни прояви, всяка от които, обясняваща качеството на другата.

Тонални Връзки: Традиционните дефиниции са приложими към свързаните и паралелни тонални връзки. Свързаните тоналности споделят една и съща диатоника; паралелните тоналности споделят един и същ тонален център.

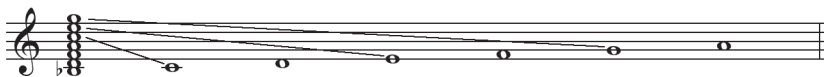
Скали: Мелодичната минорна скала е една и съща нагоре и надолу.

Гласоводене: В традиционната хармония паралелни октави и квинти не са разрешени. Те са използвани най-често в традиционна-

та музика през 1650-1900 г. Поради строгия си специфичен характер паралелните интервали засягат независимостта на индивидуалните мелодични линии на отделните гласове и баланса на композицията. В джаза те са чути по-скоро като функционални звуци, отколкото като резултат от независими мелодични линии. Затова тук паралелните интервали са типични. Актуалната позиция на височината на тоновете от акорда (voisings) зависи от изпълнителския или аранжорски вкус и умения. Слэш акордите (инверсии, хибридни и поли акорди) съдържат допълнителна информация за своя състав. Те са най-типични в съвременния джаз.

V. АКОРДИ И СКАЛИ. ВЕРТИКАЛЕН И ХОРИЗОНТАЛЕН АНАЛИЗ.

Акордите се описват като вертикална, терцово изградена структура от ноти, докато скалите се описват хоризонтално (в поетапен стъпков ред). Разширените акордови структури от терцдецимови акорди съдържат всички ноти на съответната скала. Ако тази вертикална структура се трансформира в хоризонтална линия, акордите кореспондират със скалата напълно.



Функцията на акорда, свързана с тоналния център, определя неговата структура, а същевременно и кореспондиращата скала. За идентификация на акордовите скали е използвана модална терминология. Тоналният материал от примера по-горе отговаря на арматурата на F мажор (един бемол) и стартира от четвъртата степен на скалата. Акордовият символ е Bbmaj7 (#11) и името на скалата е лидийска. С всеки нов акорд скалата се променя.

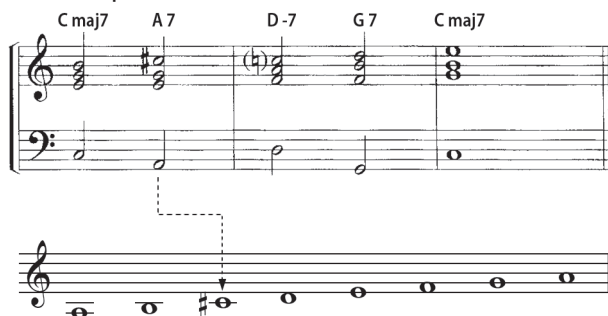
В примера долу е направен хоризонтален, а също и вертикален анализ поотделно по време на всеки акорд:



Хоризонтален: Всички акорди съдържат същия тонов материал на До мажорната скала. (Това се случва само в диатоничните прогресии).

Вертикален: Всеки акорд в зависимост от неговата функция има своя собствена скала. Напр. Cmaj7 = йонийска, Am7 = еолийска, Dm7 = дорийска, G7 = миксолидийска.

Ако акордът смени своето тоново съдържание с недиатонични тонове, вертикалният анализ е необходим. Вторият акорд от следващия пример показва че тонът С#, в прогресията, е в тоналност различна от С мажор. Тоналният материал за тази акордова скала е извлечен посредством алтероването на тона С в С#.



Акордовите скали имат три качества:

- Акордови тонове – основната акордова структура представляват септакордите.
- Разширения (Tensions) – добавени тонове, които създават специална звукова украска и напрежение в акордовата звучност.
- Избягвани тонове (Avoid notes) – такива, които звучат силно дисонантно и по тази причина са избягвани за употреба.

В описанието и анализирането на степените в хармоничните прогресии се използват римски числа и някои добавени символи. Те представляват инструменти на теорията на акордите и скалите. Чрез тях се създава език от символи, който позволява да се идентифицират акордовите функции и техните взаимовръзки с основната тоналност, както и взаимовръзките помежду им.

Категориите от акорди, използвани в теория на акордите и скалите са:

- Главни, първостепенни акорди (Диатонични акорди).
- Вторични, второстепенни акорди и свързаните II-V акорди.
- Секвентни доминанти (Sequential Dominants).
- Секвентни субститутни доминанти (Sequential Substitute Dominants).
- Модален интерчейндж акорди и минорни субдоминанти (Modal Interchange with Subdominant Minor Chords).
- Блус акорди (Blues Chords).
- Акорди със специални функции (Chords with Special Functions).
- Нефункционални акорди. (Non-functional Chords).

VI. ВРЪЗКА МЕЖДУ АКОРДИ И СКАЛИ.

Защо скали?

Революцията в джаза през 1950-те и 1960-те години е един почти толкова важен момент, колкото **bebop** революцията от началото на 1940-те години, но пропуснат от повечето историци. Джаз музикантите започват да мислят хоризонтално (по отношение на скали), както и вертикално (по отношение на акордите). Тук е мястото да се изясни защо става това: В първите години от развитието на джаза няма курсове по импровизация, джаз теория и джаз училища. Музикантите импровизират главно върху мелодията на песните и върху тоновете от акордите. Мисленето по отношение на използването на акордови тонове има следното приложение през 1930-те: „Върху D-7 акорд се използват тоновете D, F, A, C, основен, терцов, квинтов и септимов тон.“, а по-напредналите музиканти, като Дюк Елингтън, Колман Хоукинс, Арт Тейтъм или Лестър Янг, смятат, че: „може също да бъдат изсвирени E, G, B, нонови, ундецимиви и терцдецимиви тонове на акорда D-7.“ Джаз образованието е изминало дълъг път оттогава, но повечето музиканти все още свирят същите тонове при D-7 акорд. Това, което се е променило, е начинът, по който те мислят за тоновете. Вместо 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 те пренареждат тоновете така, че те да са последователни.

Ако поставим всички седем ноти във фигурата по-долу в една и съща октава, както е показано, ще получим всичките седем ноти от Bb лидийска скала. Много по-лесно е да бъде запомнена скалата, отколкото поредицата от терци, на които тя съответства.



Причината, поради която джаз музикантите мислят за скалите, или ладовете, когато импровизират е, че за тях това е по-лесно, отколкото да мислят от гледна точка на акордите.

Думата „скали“ предизвиква в съзнанието много хора усещане за скучна работа и безкрайни упражнения много часове всеки ден за тяхното заучаване. Скалите определено трябва да се упражняват така, че да могат да бъдат използвани при импровизация, но най-добрите джаз музиканти достигат момент, в който мислят тоновото съдържание на скалата, не като тонове с конкретни имена (до-ре-ми-фа-сол), а по-скоро като наличен източник на тонове за свирене в даден акорд.

В допълнение, повечето начинаещи джаз музиканти предполагат, че тъй като изглежда има безкрайно много акорди, трябва да има

безкрайно много скали. Това е грешно предположение! Почти всички акордови символи могат да бъдат интерпретирани, използвайки само тези четири скали:

- Мажорна скала
- Мелодична минорна скала
- Умалена скала
- Целотонна скала

VII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Настоящата статия има за цел да повиши интереса към импровизацията, като към една не толкова често използвана форма на музициране в съвременната класическа музика, но пък изключително важна за джаза. Тя ще бъде полезна на музиканти, които се интересуват от джазова музика, тъй като съдържа интересна и полезна информация за структурата, разновидностите и особеностите на джаз акордите и връзката им със скалите при импровизация. Познаването на акордите и съответстващите им скали ще помогне на разбирането на теорията на джаза и хармонията на 21-ви век.

Разбира се, статията само открехва пред читателя вратата към познанието на джаза. Така у него може да се породи желание да направи своите първи стъпки в този нов музикален свят.

И никога не трябва да се забравя факта, че теорията се използва, в крайна сметка, за да помогне при създаване на музика.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Levine, M. – „The Jazz Theory Book”
Sher Music Co., Petaluma, CA, USA, 1995;
- Nettles, B., Graf, R.– „The chord scale theory and jazz harmony”
Advance music – USA, 1997 г.;
- Gambale, Frank - „The Frank Gambale Technique Book I”
DCI Music Video – USA, 1988 г.;
- Gambale, Frank - „The Frank Gambale Technique Book I I”
Manhattan Music – USA, 1988 г.;
- Адамс, С. – „За джаза накратко”
„Рива”, София, 2010 г.
- Коллиер, Джеймс – „Становление джаза”
„Радуга” - Москва, 1984 г.;
- Бонев Жорж – Джазова Хармония
„Автооказион ООД”, София, 2008 г.

<http://bg.wikipedia.org>

доц. Стела Митева-Динкова

**История на създаване и представяне на
 “КОНЦЕРТ АРАНХУЕС”, „ФАНТАЗИЯ ЗА ЕДИН БЛАГОРОДНИК” И
 „КОНЦЕРТ ЗА ЕДИН ПРАЗНИК” ОТ ХОАКИН РОДРИГО**

В музикалната литература има творби, които са емблематични за даден композитор. Те му носят непреходна известност и признание. Често такива произведения претърпяват различни редакции, аранжimenti или се използват приложно – музика към филми, театрални постановки, салонна музика, т.е. стават репертоар от типа „евъргрийн”¹. Такъв пример е втората част на **„Концерт Аранхуес” (Concierto de Aranjuez)** за китара и оркестър от известния испански композитор Хоакин Родриго.

Поводът за създаването на „Концерт Аранхуес” е разказан в книгата “Ръка за ръка с Хоакин Родриго” от Виктория Камхи де Родриго: „В края на летните курсове в Сантандер, предприехме пътуване за завръщане в Париж. Спряхме в Сан Себастиан за една нощ, където имаме уговорена среща с китариста Рехино Сайнс де ла Маса² – стар приятел на Хоакин и интерпретатор на една от неговите първи творби “Далечна сарабанда”. На срещата бе също и Марке де Боларк (любител на музиката), който ни покани на обяд. По време на обяда, както обикновено широко се обсъждаше китарата. „Защо не напишете концерт за китара и оркестър?” – попита Боларке – „Рехино ще иска да го изпълни за Вас повече от един път”. – „Разбира се!” – каза ентузиазизирано Рехино, „Ще го представя в Мадрид и Хесус Арамбари ще дирижира оркестъра”. – „Готово, ще го напиша веднага, без проблем!” – потвърди Хоакин в еуфория – „Ще напиша концерта и ще го посветя на теб!”. /Kamhi,V.,с.105/ Този цитат опровергава твърдението на Волман, че произведението е „създадено по инициатива на Сеговия”./ Вольман,Б.,с.115/

Това намерение на Родриго е помрачено от трагичен личен факт. „Само два месеца оставаха до раждането на нашето дете и Хоакин и аз бяхме изпълнени с надежда, че всичко върви отлично. Една сутрин се събудих с остри болки, много слаба, за да стана от леглото. Хоакин

1 Подобен е случаят с произведения като „Аве Мария” от Бах, „Серанда” от Шуберт, „Rondo a la turca” от Моцарт, „Наздравица” от оп. Травиата на Верди и още много други.

2 Рехино Сайнс де ла Маса (1896-1981) е китарист, композитор, преподавател и издател. Учи при Даниел Фортеа, който е ученик на Тарега. Близък приятел е на де Файя, Лорка, Дали и други именити испански творци. През 1935 г. е назначен за професор по китара в Консерваторията в Мадрид.

разтревожен се обади на акушерката, която дойде много бързо. „Това е спонтанен аборт“ – каза тя. „Веднага трябва да я заведем в клиниката“. Няколко часа по-късно малкото момиченце се роди мъртво в седмия месец и аз се разболях тежко. Никога не разбрах причината за този инцидент, но много приятели предположиха, че може би е от разочарованията и стреса, а също и от неадекватната диета. Това нещастие ме остави съвсем слаба за няколко дни.... Докато бях в клиниката Амалиа³ се грижеше за Хоакин, опитвайки се да го утеши в неговото огромно разочарование. По-късно тя ми каза как той е прекарал дълги часове през нощта над старото пиано, неспособен да заспи и тя чувала от стаята си мелодия пълна с тъга и копнеж, която истински я „сковавала“? /Kamhi,V.,c.108-9/ Така композиторът написва мелодията от втора част (Adagio) на „Концерт Аранхуес“. Пепе Ромеро обяснява, че самият Родриго казва: „пулсът на тази част е моята връзка с живота, както и моята молитва към Бог за живота на моята съпруга“, Виктория Камхи твърди: „тази част е рефлексия на нашата огромна тъга от загубата на първото ни дете...най-тъжният момент в нашия живот“./www.youtube.com/

Така „Концерт Аранхуес“ е композиран през зимата и пролетта на 1939 г. По думите на Камхи де Родриго „концертът е чиста музика, без каквато и да е програма. Авторът, давайки тази локация, по-скоро индикира епохата - края на XVIII в. и началото на XIX в. - Испания под властта на Бурбоните (дворът на Карлос IV и Фернандо VII), високо стилизирана атмосфера на махите и тореросите, на испанския звук завърнал се от Америка.“ /Kamhi,V.,c.112/ Уайд изказва мнение: „музикалната връзка между Аранхуес и миналото е творчеството на Скарлати, който, със своя капацитет като музикален учител в двора на Мария Барбара (която е негов ученик от ранна възраст), пътува с кралската свита всяка пролет до двореца. Това ежегодно пътуване продължава 13 последователни години от 1733 до 1746 г.“ /Wade,G.,1995,c.46/

Наименованието на творбата е идентично с името на известния кралски дворец⁴, който се намира в провинция Аранхуес (на 50 км. от Мадрид).

3 Амалия Камхи е сестра на Виктория Камхи де Родриго.

4 Кралският дворец „Аранхуес“ (*Palacio Real de Aranjuez*) е официална резиденция на испанския крал. Дворецът е обявен за част от световното културно наследство на ЮНЕСКО и е отворен за посещения. Огромните градини на двореца са създадени, за да го предпазват от праха и горещините на испанските равнини чрез използване на водите на близките реки Тахо и Харама. Те са сред най-яроките образци на градинарското изкуство от времето на испанските Хабсбурги.

Премиерата е на 9.11.1940 г. (събота) в Барселона с „Оркестър Филармоника“ под диригентството на Цезар Мендоса Ласал (César Mendoza Lassalle) и солист Рехино Сайнс де ла Маса. В следващите дни произведението се изпълнява и в Билбао, след което триумфира в Мадрид. Де ла Маса предава „щафетата“ на Нарсиско Йепес, който го представя през май 1950 г. в Париж – Théâtre des Champs Elysées - с Национален оркестър на Испания под диригентството на Атаулфо Архента⁵. Хоакин Родриго присъства лично на концерта⁶.

„След премиерата в пресата се появява един редакторски материал, четири рецензии и една малка статия за важността на „Concierto de Aranjuez“ относно консолидирането на китарата като концертен инструмент“. /Артигас, с.13/ Както отбелязва Камхи де Родриго: „от деня на премиерата, популярността на тази творба нараства все повече. Почти няма страна, в която да не е слушана и китарист, който да не я е свирил.“ /Kamhi, V., с.114/ Питър Пефген твърди, че „огромната популярност на концерта“ се дължи на изпълнението на Майлс Дейвис, който включва аранжимент на втората част „Adagio“ в албума си „Sketches of Spain“ (1959-60, New York). С важно значение е и написаното в енциклопедия Гроув, че тази творба на Родриго е „най-изпълняваната през изминалия XX в.“ /Grove, т.17, с.790/

Концертът е **публикуван** в Испания от издателство „Joaquín Rodrigo“ (1957 г.) и разпространен по света от издателство „Schott“. Виктория Камхи ревизира и нанася печатните корекции при издаването на творбата.

Първото изпълнение **на запис** е на Рехино Сайнс де ла Маса с Национален оркестър на Еспака и диригент Атаулфо Архента (няма данни за годината). Плочата се пази в Музей „Метрополитън“. Интересен факт е, че Андрес Сеговия никога не изпълнява или записва „Concierto de Aranjuez“, което Уайд определя като „основна загуба към китарната история“. /Wide, G., 2001, с.23/

Концертът за китара и оркестър на Хоакин Родриго със заглавие **„Фантазия за един благородник“ (Fantasía para un gentilhombre)** е създаден през 1954 г. Очевидната времева дистанция между „Концерт Аранхуес“ и тази творба е 15 години.

5 Диригентът Атаулфо Архента (1913- 1958) е пианист, който се обучава в Белгия и Германия за капелмайстор.

6 По повод това представяне на творбата музикален критик пише: „В тази творба завършва цялата история на концертната китара, която започва с Тарега, преминава през де Файя „В памет на Дербюси“ и „Фандангилю“ на Турина и се освобождава в гениалното испанско произведение с универсален апел.“ /Kamhi, V., с.132/

Повод за написване на произведението е молбата на световноизвестния испански китарист Андрес Сеговия към Родриго - „да напише концерт за китара и камерен оркестър“. Същевременно самият композитор споделя: „в течение на няколко години мечтаех да създам творба за Сеговия“. /Волман,Б.,с.116, Donis,A.,с.75/ През лятото на 1951 г. те се срещат на вечеря, за да обменят идеи за новата творба.

Сеговия предлага на автора да напише концерт, в който да избегне установения и предпочитан тричастен цикъл и да се насочи към сюита от отделни кратки части. Виктория Камхи обяснява: „След триумфа на „Концерт Аранхуес“ в Париж, Хоакин нямаше особено голямо желание да композира друг концерт и отлагаше задачата. Един ден ми съобщи, че е мислил по този въпрос и ще напише „Сюита“ върху теми от Гаспар Санс⁷ (1640 – 1710) - известен китарист в двора на Филип IV.“ /Kamhi,V.,с.174/

Вероятно, връщайки се назад във времето към студентските си музиколожки търсения и корените на испанската култура, Родриго си спомня за творчеството на Гаспар Санс. Според автора, избор в тази насока е единственият достоен за Сеговия. Волман дава сведения, че Виктория, съпругата на композитора, „подбира няколко теми от книгите на Санс, от които той сформира вид сюита-фантазия“. /Волман,Б.,с.116/

Концертът е композиран между 1954 и 1958 г. В него се проектират и съчетават в един образите на двама благородни „рицари“ на китарата. Това в голяма степен е причина и обяснява **наименованието** „Фантазия за един благородник“.

От писмо на Андрес Сеговия до Хоакин Родриго, датирано - 7 ноември, 1954 г., се разбира мнението на изпълнителя поръчител. Той пише следното: „развълнуван съм от новините, които ми изпрати и изгарям от желание да погледна творбата. Заглавието е възхитително. Ще започна да работя по нея при първа възможност, дори ако трябва да го правя докато пътувам... ще ми бъде възможно да работя над „Фантазия“ поради две удоволствия – да я чуя, както ти предпочиташ, и да я изпълня според твоето усещане.... Не бих искал да кажа нищо лошо, но познавайки творбите на Гаспар Санс ми се струва, че капиталът, който е основа на започнатата творба, е твърде слаб. За щастие ти, като паяк, ще произведеш нишката, която е нужна да изтъчеш своето собствено произведение.... Завършвам като повтарям моето нетърпеливо желание да видя „Фантазия“ и... да я изпълня“ /Kamhi,V.,с.186-7/

⁷ Информация за живота и творчеството на Гаспар Санс е поместена в статията „За концерта „Фантазия за един благородник“ от Хоакин Родриго“, публикувана в „Пролетни научни четения 2012“ (АМТИИ, Пловдив).

Официалната **премиера** на творбата е на 6 март, 1958 г. в Сан Франсиско (САЩ) със Симфоничен оркестър „Сан Франсиско“ под диригентството на Енрике Хорда (Enrique Jordá)⁸ и солист Андрес Сеговия⁹.

Интересни сведения във връзка с първото изпълнение на този концерт четем в писмо от Сеговия до Родриго, от 10 юли, 1957 г.:

„Искам да те уведомя, че обещах да изсвирия Фантазия за Барбироли в Манчестър, също ще я изпълня в Лондон и по-късно в Северна Америка, Музикалната академия в Бруклин и със сигурност и на други места преди и след Сан Франсиско. Единственото разочарование в тези споразумения е, че ще лишим нашия приятел Хорда от честта да чуе творбата първи, вместо това ще отдадем тази чест на Барбироли.“ /Kamhi,V.,с.189/

Първият **запис** на концерта е реализиран през 1958 г. в изпълнение на Андрес Сеговия съвместно с Оркестър „The Air“ и диригент Е. Хорда. Този запис е част от албума „Колекцията на Сеговия“ (втора част), а също и от албума „Златен юбилей“, който е удостоен с награда „Грами“ за „най-добро класическо изпълнение - инструменталист“ (1958 г.).

Концертът е **публикуван** през 1962 г. и разпространяван до ден днешен от издателство Schott.

„**Концерт за един празник**“ (**Concierto para una Fiesta**) е написан в края на творческия път на композитора - 1982 г. Творбата е трета по ред (за соло китара и оркестър) и последна от произведенията, които представят този жанр в творчеството на Х. Родриго. По думите на Г. Уайд, тя е „първият концерт за соло китара след Аранхуес“. /Wade,G.,2001,с.59/

За тази творба не е налична обширна информация. Тя е едно от най-малко изследваните, представяни и изпълнявани произведения на маестро за китара и оркестър. Вероятно е така, защото е създадена близо до днешното време, но и поради факта, че няма яркостта и иновативността на по-горе упоменатите композиции.

Идеята за създаване на концерта възниква в Лос Анжелес през пролетта на 1982 г. Родриго е поканен от декана на Университета в Южна Калифорния, за да му бъде присъдена официално титла-

8 Енрике Хорда (1911-1996) е известен испански диригент. От 1954г. До 1963 г. е директор на Симфоничния оркестър в Сан Франсиско. Личен приятел на Хоаким Родриго, често дирижира неговите творби.

9 Програмата на концерта включва също произведения от Ж. Ф. Рамо и от Воган Уилямс както и няколко солови пиеси за китара в изпълнение на госта-артист (Й. С. Бах – „Гавот и мюзет“, Е. Вила-Лобос – „Прелюд“ и „Концертен етюд“ и И. Албенис – „Червената кула“).

та „Доктор хонорис кауза“. Същевременно композиторът присъства като гост на „майсторски клас“ на Пепе Ромеро¹⁰. Виктория Камхи пише следното: „На вечеря се запознахме с г-н Маккей - заможен управител на ранчо, който дойде от Форт Уърт, Тексас, за да се срещне с Хоакин. Изглеждаше млад, елегантен и атрактивен и се държеше много приятелски и прямо. Имаше две дъщери – Алден и Лаури, които трябваше скоро да осъществят своя абитуриентски бал. Струва ми се, че по това време те бяха на 17 и 19 години. Когато техните родители ги попитаха – какво биха искали като подарък за празненството, те единодушно избраха – „Концерт за китара и оркестър от Хоакин Родриго“. /Kamhi,V.,с.287/

С помощта на Пепе Ромеро, композиторът скоро създава поръчаната творба.

Названието „Концерт за един празник“ пояснява казаното за повода, по който е написано произведението.

Първото изпълнение е на 6 март¹¹, 1983 г. във Форт Уорт, Тексас. Солист е Пепе Ромеро в акомпанимент на Камерния оркестър на Форт Уорт, под диригентството на Джон Джиордано (John Giordano). Самият Родриго не присъства на тази премиера, поради здравословни проблеми.

Виктория Камхи де Родриго отбелязва с ентузиазъм „китаристи от целия свят показват интерес към тази композиция, която е с много специфично вдъхновение.“ /Kamhi,V.,с.287/

Пепе Ромеро осъществява първия **запис** на концерта през 1983 г. с оркестъра на “Академия св. Мартин в полето” и диригент Невил Маринър (Neville Marriner) за компанията “Philips”.

Концертът е **публикуван** през 1986 г. и разпространяван до ден днешен от издателство “Schott & Co. Ltd”.

Представените концерти имат „рождени дати“, представящи широка историческа рамка (1939-1982 г.). По този начин те се „простира“ в четири десетилетия, приблизително обхващащи средата на XX в. Тези три концерта за соло китара и оркестър от Родриго са съществена част от художествения концертен и педагогическия репертоар за китара.

Направеното изложение пояснява важни обстоятелства относно повода за тяхното създаване, название, премиерно представяне и публикуване, които са от полза за изпълнители и изследователи.

¹⁰ „Дългогодишен приятел и един от най-добрите изпълнители на творби от Родриго.“ /Kamhi, V., с.287/

¹¹ Грахам Уайд посочва 5 март./Wade, G.,2001, с.59/

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. **Артигас, Ж. М. М.** „Concierto de Aranjuez” - статия, сп. „Китара” 1/2000
2. **Волман, Б.** Гитара и гитаристи, Ленинград, 1968
3. **Donis, J. A.** The Musicologist Behind The Composer: The Impact Of Historical Studies Upon The Creative Life In Joaquin Rodrigo's Guitar Compositions, Thesis, Florida State Univerity, 2005
4. **Kamhi de Rodrigo, V.** Hand in hand with Joaquín Rodrigo: my life at the maestro's side, Translated by Ellen Wilkerson., Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1992
5. **Wade, G. A.** Joaquín Rodrigo – Concierto de Aranjuez, Mayflower Enterpriscs, 1985
6. **Wade, G. A.** Distant Sarabandes - The Solo Guitar Music of Joaquín Rodrigo, GBM Publications, 2001

д-р Мария Караиванова

НАТУРАЛЕН ЛИ Е ПИТАГОРОВИЯТ СТРОЙ?

Съвременното мислене в областта на музиката, възпитано в категориите на равномерната температура, сякаш е склонно да загърби като отживелица античните акустични системи, представящи еволюцията на понятието музикален строй. Същевременно инструментите с нефиксиран строй предлагат богатство от тонови височини, които не се вменят в равномерната температура, но дават възможност на музикантите творчески да изразяват ладотоналното си мислене. Организацията на това богатство е свързана с питагоровия музикален строй и неговото познаване не губи своята актуалност.

За изучаване на питагоровия строй обикновено се подхожда чрез връзката „тонова височина – честота на трепене“. Извършват се математически операции, за да се получават установените в древността отношения и те се интерпретират с честоти.

Но музикалните тонове не са познати с честотите си и представянето им по този начин не се свързва със слухови представи. Така математическите разсъждения добиват характера на умозрителност. Получената с тях конструкция на питагоров музикален строй остава изолирана от присъщите му ладотонални аспекти и поражда чувството за преднамереност и спекулативност.

При подобен подход се изграждат повърхностни представи и същността на питагоровия строй остава неразкрита. Вероятно по тази причина се появяват публикации (Янчовска В., 2013) с дълбоко погрешни изводи, които правят внушения от типа:

Обертоновият ред и натуралният строй (който е и питагоров) са в родство, което определя строя по-скоро като природна даденост, а не като интелектуален човешки продукт.

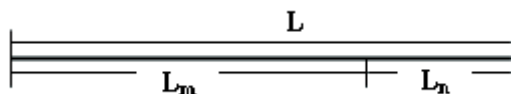
В действителност механичното пренасяне на обертоновия ред в тоново-височинната организация води до смесване на различни по смисъл явления. Обертоновият ред е неизменна конструкция, определяна от физически свойства на звучащо тяло, а ладовото мислене еволюира.

Идеята да се извеждат обективни музикални закономерности от подчинеността им на физичните свойства на звука е стара (VIII в.), но нейната несъстоятелност окончателно е доказана с опитите на К. Шлезингер, която безуспешно се стреми да покаже, че античната ладова система се основава на обертоновия ред (Schlezinger K., 1989).

Научните изследвания на античното музикално мислене показват, че Питагоровият строй не е природна даденост и утвърждават, че той е резултат от теоретично осмисляне на интервалните проявления в музикалната практика, а не на спекулативни умозаклучения (Герцман Е., 1986). Питагор въвежда с математически принципи канонизация в множеството на тоновете височини, която става база за развитие на музикалната теория, но не постига пълно съответствие с реалните интонационни явления. В търсене на такова съответствие се появяват следващите акустични конструкции, сред които е и натуралният строй.

Същността на двата строя – питагоров и натурален, дава възможност за изучаването им с математическо моделиране, което разкрива идеите, определили еволюцията на понятието музикален строй.

1. Моделиране на питагоров строй. Питагорейската традиция (Кашъмов А., Панчовски И., Терзийски С. 1994) се основава на еднозначно-обратимото съответствие между тонови височини и възпроизвеждащи ги дължини на звучаща струна или нейни части (фиг. 1). Цялата дължина L възпроизвежда *основен тон*, а частите L_m и L_n (m, n – индекси) – *производни тонови височини*.



Фиг. 1. Дължини от струна, възпроизвеждащи музикални тонове.

Изследвайки съзвучността на тоновете, Питагор въвежда *правило за благозвучие*: От две части на струната по-благозвучна с цялата струна е онази от частите, която се изразява с по-проста дроб.

Дължините на частите L_m и L_n въвеждат с тонове музикален интервал (*Быстрый И.М., 2001*). Като наредена двойка ($L_m; L_n$), те моделират последователност и възпроизвеждат интервала като възходящ ($L_n \leq L_m$) или низходящ ($L_n > L_m$). За определеност на разсъжденията може да се приеме един от вариантите – „възходящ“ интервал (фиг. 2). Отношението на дължините L_n / L_m се нарича *акустична стойност* и определя еднозначно интервала – всяка промяна в числата, променя тоновете на интервала.

$$(L_m; L_n) = L_n / L_m; L_n \leq L_m.$$

Фиг. 2. Математически модел на музикален интервал.

Акустичните стойности са обективен показател за сравняване и класификация на музикалните интервали в цялото им многообразие. От два интервала по-голям (по-широк) е този, който има по-малка акустична стойност. Интервали, образувани от различни двойки тонове, но с равни акустични стойности, се приемат за тъждествени, т. е. имат една и съща степен на консонантност (благозвучност).

Античните представи за консонантност са свързани предимно с отношения от типа $\frac{n}{n+1}$, като степента n е най-висока при $n = 1$. С нарастване на стойностите, които взема n , расте отношението $\frac{n}{n+1}$, а разликата между двете тонови височини и степента на тяхната съзвучност намалява.

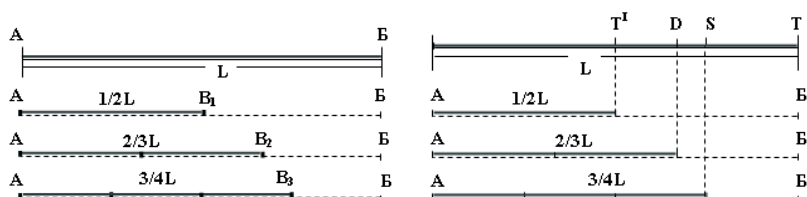
1.1. Питагорова диатоника. Акустичният „скелет“ на питагоровата диатоника се конструира от дължините, съответни на основния тон (L) и на най-съзвучните с него производни тонови височини, които се получават за $n = 1, 2$ и 3 (фиг. 3, а):

$n=1, \frac{n}{n+1} = 1/2; \quad AB_1 = 1/2L; \quad (L; 1/2L) = 1/2$ – абсолютно съзвучие (октава);

$n=2, \frac{n}{n+1} = 2/3; \quad AB_2 = 2/3L; \quad (L; 2/3L) = 2/3$ – хармонично съзвучие (квинта);

$n=3, \frac{n}{n+1} = 3/4; \quad AB_3 = 3/4L; \quad (L; 3/4L) = 3/4$ –

благозвучие (кварта).



- а) Дължини на частите; б) Точки, разделящи струната.

Фиг. 3. Оразмеряване на струна при $n = 1, 2$ и 3 .

Оразмеряването на струната при $n = 1, 2$ и 3 определя с точки върху нея позициите на тонове, известни днес като *тонику* ($T=L$), *субдоминанта* ($S=3/4L$), *доминанта* ($D=2/3L$) и *тонику през октава* ($T^1=1/2L$) (фиг. 3б). Те образуват с основния тон интонационно устойчиви интервали, които лесно се контролират по слух (Караиванова М., 2009).

Според питагорейците въпросните четири тона, наредени по височина, определят строя на митичната орфеева лира. Акустичните стойности, получени с интервалов анализ на този строй, да го наречем орфеев, доказват високата степен на съзвучност, която производните тонови височини проявяват, не само с основния тон, а и помежду си:

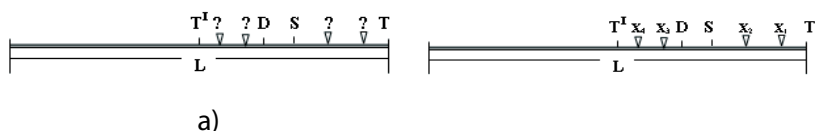
$$1/2 = (L ; 1/2 L) - \text{октава};$$

$$2/3 = (L; 2/3L) = (3/4L; 1/2L) - \text{квинта};$$

$$3/4 = (L ; 3/4 L) = (2/3L; 1/2L) - \text{кварта};$$

$$8/9 = (3/4L; 2/3L;) - \text{питагорова секунда}.$$

За да се конструира питагорова диатоника в рамките на орфеевата октава са нужни допълнителни производни тонове. Подходящо е те да се търсят в обхвата на големите интервали (фиг. 4, а) – кварта: $(L; 3/4L) = (T, S)$ и квинта: $(2/3L; 1/2L) = (D; T^1)$, като се използват числови отношения, гарантиращи съзвучността на тоновете.



Фиг. 4. Разположение на диатоничните степени в рамките на октава.

При моделиране на набор от музикални тонове, числовото отношение се използва като:

- оператор за умножение, възпроизвеждащ тонова височина от конкретна дължина на струна;
- акустична стойност на интервал с определена степен на консонантност.

Двете функции се сливат в решаването на една от основните задачи в музиката – *построяване на конкретен музикален интервал от даден тон*. Такъв е характерът на задачата за „влагане“ на допълнителни тонови височини (X_1 , X_2 , X_3 , и X_4 – фиг. 4,б) в границите на октавата от орфеевия строй.

Допълнителните тонове се въвеждат с последователно действие на оператора за умножение $\sigma = 8/9$ (питагорова секунда). Математическият смисъл на последователното действие предполага следното:

- Приложен към определена дължина (тон), операторът $\sigma = 8/9$ определя нова дължина (тон) и с нея – възходящ секундov ход;
- Същият оператор, приложен към новата дължина (тон), поражда следваща дължина (тон) – отново възходящ секундov ход.

Последователното действие на оператора за умножение $\sigma = 8/9$ спрямо дължината L (основен тон) определя дължините (тоновете височини) X_1 и X_2 , а спрямо частта $2/3L$ (производния тон) – дължините (височините) X_3 и X_4 :

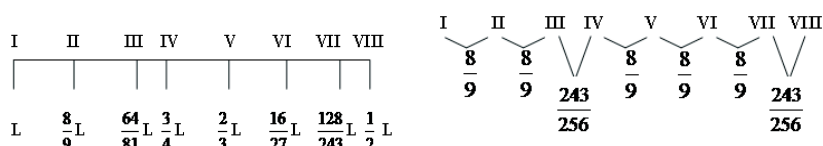
$$X_1 = \sigma (L) = 8/9L;$$

$$X_2 = \sigma (\sigma (L)) = 8/9 (8/9L) = 64/81 L;$$

$$X_3 = \sigma (2/3L) = 8/9 (2/3L) = 16/ 27 L;$$

$$X_4 = \sigma (\sigma (2/3L)) = 8/9 (16/27L) = 128/243 L.$$

С намерените числови отношения орфеевият строй се допълва до осем тона, представени с части от цялата дължина L . Наредените по големина части определят степените на питагоровата диатонична гама (фиг. 5, а).



а) Диатонични степени;

б) Интервали между съседни степени.

Фиг. 5. Питагорова диатонична гама.

Съседните диатонични степени образуват два вида секунди (фиг. 5, б). Условието $8/9 < 243/256$, определя питагоровите секунди като голяма ($\Gamma_n = 8/9$) и малка ($M_n = 243/256$) (Караиванова М., 2009).

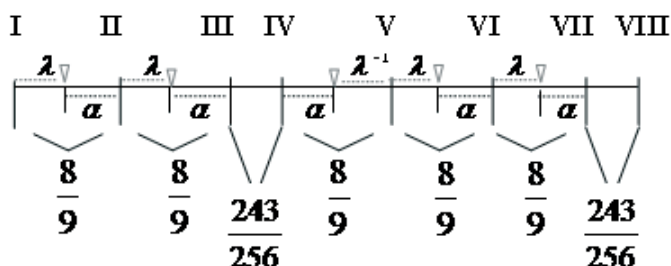
1.2. Питагорова хроматика. С акустичната стойност на малката секунда, взета като оператор за умножение: $\lambda = 243/256$, в големите секунди на диатониката „се влагат“ допълнителни тонове, т. е. хроматични степени (табл.1) (Быстрый И.М., 2001).

ПИТАГОРОВ СТРОЙ												
ОТНОШЕНИЯ, ПОРАЖДАЩИ СТЕПЕНИТЕ НА ХРОМАТИЧНАТА ГАМА ПРИ $L = 1$												
L_1	L_2	L_3	L_4	L_5	L_6	L_7	L_8	L_9	L_{10}	L_{11}	L_{12}	L_{13}
1	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{512}{729}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{81}{128}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$

Табл.1

Четири от хроматичните степени (L_2 , L_4 , L_9 и L_{11}) се получават с оператор λ (възходяща малка секунда), приложен към по-малката гранична степен, определяща голяма секунда (фиг. б):

$$L_2 = \lambda \text{ (I)}, L_4 = \lambda^2 \text{ (II)}, L_9 = \lambda^3 \text{ (V)} \text{ и } L_{11} = \lambda^4 \text{ (VI)}.$$



Фиг. 6. Моделиране на питагорова хроматична гама.

Според правилото за благозвучност на Питагор, една хроматична степен (L_7) се въвежда с оператор, обратен на λ , т. е. $\lambda^{-1} = 256/243$ (низходяща малка секунда), приложен върху V-та диатонична степен:

$$L_7 = \lambda^{-1}(V).$$

Генезисът на числовите отношения в питагоровата хроматична гама позволява те да се запишат със степени на числата 2 и 3 и да се облекчат изчисленията за интервалов анализ, който не е включен в настоящото изложение. Получените в резултат на анализа акустични стойности показват, че съседните хроматични степени образуват два типа малки секунди: $3^5/2^8$ и $2^{11}/3^7$. Различието им може да се прецени с музикален интервал, получен като отношение на техните акустични стойности: $(2^{11}/3^7) : (3^5/2^8) = 2^{19}/3^{12}$. Трите отношения: $3^5/2^8$, $2^{11}/3^7$ и $2^{19}/3^{12}$, приложени към L като оператори за умножение, определят тонови височини, които образуват с основния тон познатите от античността интервали: *лима*, *аптома* и *кома*.

$$\text{Аптома} - \alpha = 3^5 / 2^8 = 2048 / 2187 \approx 0,936442615;$$

$$\text{Лима} - \lambda = 2^{11} / 3^7 = 243 / 256 \approx 0,949218675;$$

$$\text{Кома} - \kappa = 2^{19} / 3^{12} = 524288 / 531441 = 0,986540368.$$

Според правилото за сравнение на интервали лимата ($3^5/2^8$) е по-малка от апотомата ($2^{11}/3^7$), т. е. две възходящи малки секунди, построени последователно, не покриват една голяма секунда и тя остава отворена с една кома. По тази причина питагоровият музикален строй се определя като отворен и проявява недостатъци, които музикантите се стремят да избягват.

2. Моделиране на натурален строй. Два века след Питагор последователите му (от Аристоксен до Дедим) продължават да търсят подходящи корекции на питагоровия строй (Кашъмов А., Панчовски И., Терзийски С. 1994). Те съумяват да избегнат неудобството на многоцифрените числа, подсилват съзвучността на диатоничните степени и създават *натурален музикален строй*.

Дедим (I в пр. н. е.) заменя числовото отношение, съответно на третата диатонична степен, с приблизително равно на него: $64/81 \rightarrow 64/80 = 4/5$ Ражда се нова терца: $(L ; 4/5 L) = 4/5$, с висока

степен на съзвучност $(4/5 = \frac{n}{n+1}, \text{ при } n = 4)$.

Неопитагорейците я наричат *натурална* и я приемат за основен, а не произведен интервал (Георгиев Е., 1975).

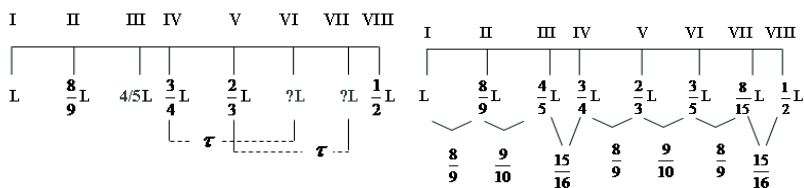
2.1. Натурална диатонична гама. Акустичната стойност на натуралната терца в качество на оператор за умножение $\tau = 4/5$ съответства на възходящ терцов ход. Приложен към интонационно най-устойчивите диатонични степени – I, IV и V, операторът τ определя с нови отношения степените: III, VI и VII (фиг. 7, а):

$$\text{III} = \tau (\text{I}) = 4/5 L;$$

$$\text{VI} = \tau (\text{IV}) = 4/5 (3/4 L) = 3/5 L;$$

$$\text{VII} = \tau (\text{V}) = 4/5 (2/3 L) = 8/15 L.$$

Интервалов анализ доказва (фиг. 7, б), че моделираната с τ (натурална терца) осемстепенна гама съдържа две различни големи секунди: питагорова ($\Gamma_n = 8/9$) и натурална ($\Gamma_n = 9/10$) (Быстрый И.М., 2001).



а) Принцип на моделиране; б) Степени и интервали между тях.

Фиг. 7. Натурална диатоника.

В получената акустична структура числовите отношения за диатоничните степени са опростени и акустичните стойности на всички съседни секунди са от типа $\frac{n}{n+1}$. На тази основа новата гама е наречена *натурална диатоника*.

2.2. Натуралната хроматична гама. Аналогично на питагоровата, натуралната хроматична гама се образува с „влагане“ на допълнителни тонове между елементите на диатониката (табл. 2).

НАТУРАЛЕН СТРОЙ ОТНОШЕНИЯ ПОРАЗДАЩИ СТЕПЕНИТЕ НА ХРОМАТИЧНАТА ГАМА ПРИ $L = 1$												
L_1	L_2	L_3	L_4	L_5	L_6	L_7	L_8	L_9	L_{10}	L_{11}	L_{12}	L_{13}
1	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{5}{9}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Табл.2.

Натуралната малка секунда, приложена като оператор за умножение $\delta = 15/16$ (възходяща), определя хроматичните степени:

$$L_2 = \delta (I), L_4 = \delta (II) \text{ и } L_9 = \delta (V).$$

Според правилото за благозвучие на Питагор останалите две хроматични степени се получават с операторите: $\delta^{-1} = 16/15$ (низходяща натурална малка секунда) и $\sigma = 8/9$ (възходяща голяма питагорова секунда):

$$L_7 = \delta^{-1}(V) \text{ и } L_{12} = \sigma (\delta (V)).$$

Приложени по описания начин, операторите δ , δ^{-1} и σ моделират редицата на хроматичните степени със отношения, които показват, че голяма част от съответните тонови височини присъстват в естествено възникващата редица на обертоновия ред (Ландсберг Г. С. 1971; Taylor С.А. 1976).

В тази връзка разработената система от тонови височини е названа *натурален музикален строй*.

Интервалов анализ в натуралната хроматична гама установява три типа малки секунди: 15/16, 24/25 и 128/135. Но никоя от малките секунди не се вмести точно в голяма секунда – питагорова или натурална. Строят продължава да бъде отворен, независимо от интерваловото си богатство.

3. Дидактични бележки. Представената тук методика оптимизира прилаганите в античността „сврѣхчастни“ и „многократни“ (Кашѣмов А., Панчовски И., Терзийски С. 1994) – „сврѣхчастните“ се използват по начин, който прави излишни „многократните“. В резултат на това гамите на съответния строй се моделират в границите на една октава. След измервания и изчисления отношенията се превръщат в реални тонови височини, които могат да се изсвирят със струнен инструмент. А разнообразието от струнни инструменти дава възможност да се изяви релативността на музикалния строй.

Моделирането на музикален строй се осъществява с обикновен калкулатор, който улеснява изчисленията и ги прави широко достъпни. С тяхна помощ се доказва, че конструирането на отворен музикален строй с последователно построяване на възходящи квинти (Караиванова М., И. Бистри, 1988) или кварта (Караиванова М., 1989) може да продължи безкрайно. Отношенията, получавани в този процес, дефинират множество тонови височини, които от определен момент нататък стават неразличими за човешкото ухо и прозвучават като „глисандо“ в границите на една октава. Представите, изградени по такъв път, помагат на музикантите за осъзнаят практически неограничените възможности за интонирание, заложили в доказаната от Гарбузов зонна природа на слуха (Георгиев Е., 1975) и предоставяни от инструментите с нефиксиран строй.

Моделирането на музикален строй с дължина на струна и нейни части предлага единен подход за изучаване на различни акустични системи (Караиванова М., Д. Димитрова, И. Быстрый., 1992). В продължение на десетилетие този подход се прилага

при обучението на студенти в АМТИИ Пловдив. Студентите, изучавали музикална акустика, задължително полагат изпит по проблемите на музикалния строй и показват резултати, които говорят за ефективността на представената тук методика.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Георгиев Е.**, Музикална акустика. Наука и изкуство, С. 1975.
2. **Димитрова Д. Ст. И. Бистри.** Елементи от математическата теория на музикалните строеве. Експериментален учебник по математика. МНП, С., 1990.
3. **Димитрова Д. Ст. И. Бистри.** Музикално-математически възрения на Питагор. Експериментално учебно пособие. МНП, С., 1990.
4. **Караиванова М., И. Бистри.** Анализ на питагоровия квинтов строй. Докл. на Юбилейна научна сесия, ВТУ „Кирил и Методий“, Велико Търново, 1988.
5. **Караиванова М.** Конструирание на квартова скала за питагоров музикален строй с помощта на микрокалкулатор. Сб. „Математика и математическо образование“. С., 1989.
6. **Караиванова М.** Математическото моделиране като средство за изучаване на музика. Юбилеен годишник на АМТИИ. Пловдив, 2009.
7. **Кашъмов А., Панчовски И., Терзийски С.** Питагор и питагорейците, ЛИК, С. 1994.
8. **Янчовска В.**, За натуралния музикален строй. Годишник на АМТИИ, 2013.
9. **Быстрый И.М.** Моделирование музыкальных строев с помощью графов. Сб. „Математика и математическое образование“. Варна, 1990.
10. **Быстрый И.М.** Школа духовно развитого человека. С., 2001.
11. **Герцман Е.** Античное музыкальное мышление. Музыка. Л. 1986.
12. **Караиванова М., Д. Димитрова, И. Быстрый.** Использование калькулятора при моделировании равномерной темперации. Сб. „Методология математического моделирования“. С., 1992.
13. **Ландсберг Г. С.** Элементарны учебник физики т.ІІІ. Наука. М. 1971.
14. **Schlezing K.** The Greek Aulos. L.1989.

гл. ас. Едуард Сарафян

ОСНОВНИ НАСОКИ В РАБОТАТА НА ЕЗИКА И ГЪРЛОТО ПРИ СВИРЕНЕТО НА КЛАРИНЕТО

1. УВОД

Основната цел на изложения материал е да обогати познанията на кларинетните педагози и изпълнители по отношение функцията на езика и гърлото като основни постановъчни елементи. Наблюденията върху работата на езика и гърлото са изключително сложни, поради това че дейността им остава невидима, което затруднява както контрола на педагозите, така и самоконтрола на свирещите. От друга страна, учебно-методичната литература по изложената тематика не разглежда достатъчно изчерпателно тази проблематика, като съсредоточава вниманието върху езика предимно като артикулатор. Освен артикулационната си роля позицията на езика отговаря за следните компоненти:

- изравнява звукореда и динамиката в различните регистри;
- редуцира тембровата острота в най-високия регистър;
- елиминира интонационните деформации на звука при по-тихите динамики;
- осигурява по-добро легато при изпълнението на низходящи интервали;

2. СЕКЦИИ И ФУНКЦИИ НА ЕЗИКА И ГЪРЛОТО

Езикът може да се раздели на три секции, отговорни за трите основни функции:

- **върхът на езика** - отговаря предимно за артикулацията (**важно е уточнението, че движението на езика при артикулационната му дейност е вертикално, а не хоризонтално!**);
- **средната част на езика** - отговаря за контролирането на яснотата и интонационната точност на тона;
- **задната част на езика** - движи се във възходяща и низходяща посока в съответствие с регистъра, в който се свири, като при ниския регистър задната част на езика се позиционира високо, а при високия регистър - ниско;

В повечето случаи позиционирането на езика се получава по естествен начин, който е подчинен на несъзнателен опит на изпълнителя за прецизиране на тоновете височини. Известният кларинетист и педагог **Хауърд Клул** описва в своята книга „**The Clarinet**

Doctor”, че са възможни и някои неестествени изкривявания на позицията на езика, които твърде често се явяват вследствие на препоръките на педагози за **„отваряне на гърлото“** по време на изпълнителския процес. Тези традиционни препоръки биха могли да предизвикат деформации на устната кухина с негативен ефект върху качеството на звука и прецизната артикулация дори и при напреднали кларинетисти.

Хауърд Клуг не препоръчва употребата на прекалено тежки платъци и отворени мундшцуци, защото могат да причинят издуване и разширяване на **гърлото** и устния апарат по време на свирене, които трябва да се разглеждат основно като канал за въздуха, който преминава от дихателната система, разположена в диафрагмата, до амбушюра (устния апарат) без отклонения и разширения по трасето.

*„Не правете нищо неестествено различно с устната кухина, когато свирите на кларинет. Повечето мускули, когато са отпуснати в нашето тяло провисват, но изглежда езикът се отпуска във възходяща позиция. Затова не предприемайте нищо различно и неестествено с устната кухина, когато свирите на кларинет. Отворете устата, разположете кларинета, позиционирайте амбушюра и насочете въздушния стълб. Полученият тон ще бъде перфектно центриран и точен, защото позицията на **езика** ще докосне „тавана“ (горната част) на устата“.* /Хауърд Клуг „The Clarinet Doctor“ стр. 62/

В определени случаи поемането на въздух също поражда проблем по отношение на позиционирането на езика. Мнозина педагози често препоръчват на своите ученици да отворят широко устата и да дишат дълбоко. Това води до ниско позициониране на езика в устната кухина.

3. ИДЕНТИФИЦИРАНЕ НА ПРОБЛЕМИТЕ.

Поради това, че устната кухина е закрыта и не се вижда, повечето идентификации на проблемите в тази област разчитат на слуховото, а не на визуалното възприятие. Изпълнителските проблеми, свързани с позиционирането на език се идентифицират със следната проблематика:

- тонове, които при възходящи интервалови връзки са акцентирани и звукоредът е нарушен. Това, от една страна, може да се дължи на неравномерното подаване на въздушна струя, но според Хауърд Клуг по-вероятно е възникването на проблема да се основава на нерационално ниската позиция на езика. *„Езикът е най-големият звуков хомогенизатор“*. В същата посока е и глед-

ната точка на друг кларинетен методист – **Лари Гай**. В своята книга „**Embouchure building for clarinetists**“, Гай дава следните препоръки: „Тенденцията да дърпате или пускате предната част на езика, която е често срещана, виртуално определя, че свирещият няма да може да изпълни надежден гладък преход от нисък към висок регистър (дори ако пръстите се движат правилно), защото когато пускате или дърпате езика назад, въздушният поток става по-широк и се забавя; когато една тръба е уголемена, то скоростта на водата, преминаваща през нея, намалява. Резултатът „клик“ или „клък“ през регистрите се дължи често на това, че въздухът се забавя точно в момента, когато трябва да се ускори!“

- непрецизно встъпление на тоновете в най-високия /алтисимо/ регистър на кларинета;
- неточна артикулация в средните тонове от втора октава;
- гърлени тонове. Те са неясни и мъгляви. Получават наименованието си от тембровата си специфика, като при отваряне на гърлото стават неясни, а при повдигане на езика се изясняват. Много кларинетисти се опитват да преодолеят този проблем чрез резонансно позициониране на пръстите върху кларинета. Резонансното позициониране представлява запушване на определен ринг или натискане на клапа, чрез което определен тон звучи по-отворено. Според **Хауърд Клуг** резонансното позициониране на пръстите влияе на около 5 % от процеса. Останалите 95 % зависят от правилния амбушюр и рационалното позициониране на **езика и гърлото**.
- Ясен и чист тон, който се деформира и изтънява при увеличаване на динамиката. При идентифицирането на този проблем мнозина педагози препоръчват на своите ученици да се снабдят с по-тежък платък, което Хауърд Глуг определя като грешен съвет, защото това само маскира проблема, а не го решава. Напротив, този съвет може дори да предизвика следните проблеми:

А) По-голямо въздушно напрежение в кларинета, от което езикът пада още по-ниско.

Б) Липса на точност, причинена от глухия тон.

В) Зачервяване на лицето, неспособност да се издържат фразите и липса на издръжливост.

4. ПОЗИЦИОНИРАНЕ НА ЕЗИКА.

4.1. ПОЗИЦИОНИРАНЕ НА ВЪРХА НА ЕЗИКА

„За възпроизвеждането на красив и естетичен звук върхът на езика трябва да се позиционира близо до платъка“.

Робърт Марчелус

Най-добрият начин за развиване на добра чувствителност по отношение позицията на езика е чрез упражнения.

„Започнете с произволна нота, звучаща в продължение на 4 удара. След четирите удара задръжте нотата и много бавно поведете езика към платъка. Езикът трябва да чувства вибрацията на платъка остро (ще ви гъделичка) и когато езикът докосне платъка, вие ще установите звук, наподобяващ пращане. Издухвайте силно, така че това пращане да продължи до момента, в който вибрациите на платъка се спрат от езика.

Сега поемете въздух, позиционирайте езика върху платъка, насочете въздушния стълб към инструмента и много бавно отдръпнете езика. Отново звукът ще пращи за момент и езикът ще ви гъделичка преди звукът да придобие брилянтно качество. Следете внимателно колко близо се намира езика до платъка в момента, в който звукът достига пълното си качество. Много свирещи са смянали от това колко близо е позициониран езикът спрямо платъка в сравнение с тяхната обичайна позиция преди това. Тази близка позиция е точно това, което трябва да се придобие като добър навик и да се използва при свиренето на всякакъв вид музика“. Лари Гай - „Embouchure building for clarinetists“

4.2. СРЕДНА ЧАСТ НА ЕЗИКА

„Съскай като котка“

**Том Мартин, първи кларинетист,
Бостънски симфоничен оркестър**

Средната част на езика влияе основно върху тоновете от средата на регистъра „кларин“ и обхваща целия „алтисимо“ регистър. Рационалната позиция на тази част от езика води до подобряване на легатото при интервалови съотношения и в двете посоки във всички регистри на кларинета. Накратко казано, средната част на езика трябва да се позиционира колкото се може по близо до горните кътни зъби, което, от една страна, позволява увеличаване на скоростта на въздушния поток, а от друга - осигурява висока степен на контрол

и гъвкавост върху нея. Според **Лари Гай** усвояването на тази позиция би следвало да е безпроблемно, защото езикът по естествен начин се отпуска във възходяща позиция.

4.3. ЗАДНА ЧАСТ НА ЕЗИКА

Вече беше споменато, че движението на задната част на езика е вертикално – във възходяща и низходяща посока, и неговото позициониране е подчинено на свиренето в различните регистри, като при ниския регистър задната част на езика се позиционира високо и обратно, при свирене във високия регистър позиционирането е ниско. Препоръчително е да се правят най-различни упражнения, най-вече интервалови преходи във възходяща и низходяща посока в щрих легато, като съзнанието се фокусира максимално върху позицията на езика в преходите между различните регистри. Не са за пренебрегване и упражненията без инструмент, например свирене с уста в различни височини, където най-ясно се усеща движението на езика.

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Обхватът на изложения материал се фокусира върху вътрешния амбушюр на кларинета (работата на езика) и взаимодействието му с гърлото. Всеки сегмент от рационалната постановка при свиренето на духови инструменти е изключително важен за цялостния изпълнителски процес. Отговорността на педагога е подчинена, от една страна, на нужните знания, а от друга - на правилния подход към учащите се във всичките етапи на обучението по кларинет. За изпълнението на тази цел изложената тема трябва да се развие като съставна част от по-голям материал с множество примери, които биха улеснили до максимална степен изпълнителско-педагогическата практика.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

- „The working clarinetist” - Peter Handcock
- „The Clarinet Doctor“ – Howard Klug
- „Embouchure building for clarinetists” – Larry Guy

*гл. ас. Светослав Карагенов***ПРАКТИЧЕСКИ, ТЕОРЕТИЧЕСКИ И ДИДАКТИЧЕСКИ АСПЕКТИ
НА ГЕНЕРАЛБАСА**

Понятието *генералбас* е обобщаващо. В хронологичен аспект с него се визира времевият интервал от втората половина на XVI в. до втората половина на XVIII в., известен в музикалната теория като “епоха на генералбаса”. С това понятие се окачествяват две неща – специфична инструментална изпълнителска практика и технологията за нейната композиционна реализация. Тя бележи края на полифоничната епоха на строгия стил (“*Stile Antico*”) и ознаменува появата на нов, хомофонно-хармоничен стил (“*Stile Moderno*”). Всъщност след 1680 г. и в непосредствена връзка с тази практика се установяват всички характеристики на модерната музика – съвременният тип оркестрация, усетът за хармония и принципът за свързване на вертикални структури – акорди, осъзнава се тематизмът и тематичната разработка, набелязва се нова организация на музикалното време.” [2,315] Още в началото на века обаче в концепцията за музиката вече се очертава разслояване на отделни нива, групиращи се съобразно три нови функции: съпровод – опора; запълване; кантилена. Пеенето е предоставено на високите гласове, докато партията *basso continuo*, която *a priori* изглежда необлагодетелствана, постепенно става опорна. Вътрешните гласове, често грижа на музикантите чираци, имат за задача да запълнят мястото между бас и кантилена. В действителност обаче това е жива тъкан, защото се комбинира на момента – музикантът трябва да импровизира върху цифрованата основа, предложена от автора. Това е пълноценна партия с правила, които с годините изпълват все по-голяма част от тогавашното обучение по музика. Паралелно с това в практиката на генералбаса се утвърждават и нови музикално-логични категории като *акорд* и *тоналност*, добавяйки към практика и дидактика един дългогодишен теоретичен интерес. Така се оформя един комплекс от напращения, които очертават оперативното поле на явлениято. При разглеждането им обаче се разкрива една важна особеност – изведените три напращения заявяват своите предмети в непрестанна обвързаност, имплицитно предполагайки се едно друго дотолкова, че практически се изразяват взаимно. За това са видни доказателства. Съгласно класификацията на Я. Адлунг от 1758 г. напри-

мер, трудовете по генералбас са в сферата на „клавирното изкуство“, което се състои от четири части: генералбас; способности за изпълнение на хорали; италианска табулатура; фантазиране. [5,26] Същевременно теорията на генералбасовия акомпанимент, отражена в трактати по проблема, документираща акта на професионализация на инструменталната музика. Grove например посочва трактата на Дьо Сен Ламбер като първия, който разглежда тънкости на клавесинния акомпанимент.[8] Цифрованият бас всъщност се оказва дълго издирваният код, онази "писменост", която, търсена още от времето на древните гърци, да съумее да легитимира присъствието на инструменти в музицирането. Нотирането на монодичните инструменти е като това на вокалните партии – то обслужва процесуалността и не толерира комплексно многогласното „ставане“. Първи пробив в това отношение са табулатурите (за лютня и орган), но те не дават лесна възможност за „следене на партньора“.[2] Буквите (в китарната табулатура, бел авт.) предават различни акорди в зависимост от броя на струните и техния строй. В специалните тогавашни трактати и ръководства са поместени същински „азбуки“ от акорди. Табулатурите за китара по-късно стават значително по-прости – съставени само от букви без други знаци. Произведения от края на XVII в. и началото на XVIII в., предназначени за пеене и китара, представляват обикновено литературен текст с обозначени букви тук – там върху него.“ Защо китарата има табулатура, а чембалото – генералбас? Отговорът на този въпрос има отношение към сферата на тясно специализираната прагматика и е с дидактични измерения. Хипотетично, на основата на опита от музицирането на лютневи инструменти може да се твърди, че именно изпълнението на клавишен инструмент осигурява онази представа за акорда, която съвместява в едно цифрово-количествената сигнификация (абстрактна) и зрително-двигателната му страна. Значението на цифрите в лютневата практика е с традиции, но в мелодически аспект, т. е. тук има утвърдени стереотипи в друг, макар и съпроводен аспект, отразяващи по-стари практики. Цифрата при китарата означава струна или позиция, но не и интервал, интервалите на китарата, респективно акордите, направени от тях, не се изпълняват така, че да имат материално присъствие, способно лесно и оперативно да се обозначи с помощта на цифри. Или с други думи кодирането, т. е. цифроването по отношение на лютнево-китарната практика, не носи идея за рационализиране. Установяването му за китара не би улеснило редуцирането на полифоничната многогласна фактура, а същевременно би се

сблъскало с установени и утвърдени шаблони. Обратно, органовите табулатури са с букви. Същевременно отделянето на бас от останалия многогласен комплекс при свиренето на орган/клаве-син всъщност представлява специализация на лявата спрямо дясната ръка, докато при лютнята това е усложняване на техниката за изпълнение на една и съща ръка. Изчисляването на интервал(и) от даден бас при лютневите инструменти няма зрително-сетивен шаблон и затова, защото много от тоновете на тези инструменти могат да се изпълняват на различни струни и в този смисъл роденият на китара акордов шаблон всъщност няма приложение в смисъла на редуция на многогласно полифонично писмо. Това е само заявена инструментална възможност чрез специфичен изпълнителски маниер. По всичко изглежда, че едва впоследствие тя е "припозната" като "акордов прототип". Посоченото би обяснило факта, че в състав на tutti лютневите изпълняват предимно basso continuo (теорба, китароне), или орнаментирани мелодически линии. С казаното се представя една хипотеза за устойчивото присъствие на табулатури за лютня/китара не само преди, но и по време на генералбасовия акомпанимент с неговата практика на цифрован бас, като същевременно се прави опит за разграничаване на естеството на генералбаса от естеството на стихийно възникналия акордов китарен съпровод. Двете практики постигат общ резултат - акордов акомпанимент, но по различни пътища и на основата на различни мисловни механизми. Едва цифроването осигурява средството за съсредоточаване „в едни ръце“ на създаването, контролирането и „мониторинга“ върху ставащото. То се превръща в кода на „човека оркестър“, своеобразен алгоритъм за оперативно формиране и реализиране на многогласие от един изпълнител. Най-често генералбасът се изпълнява от автора на произведението, който съвместява и функциите на диригент (кантор в църквата). Това е съвсем естествено – той единствен има поглед върху цялостния облик на произведението (като автор и диригент). Същевременно, макар и в стилизиран вид, (редуцирани са някои от мелодическите линии) стои и партитурата на произведението. Така генералбасът всъщност представлява нещо като клавирно извлечение на цялата партитура. От друга страна, отсъствието на конкретен и непоклатим нотен запис на неговата партия, с изключение на basso continuo, съхранява възможността за импровизиране. Това не може да се твърди за останалите партии, при които текстът е нотно регистриран. Всъщност цифровата кодировка под нотираното continuo играе роля повече на стилизация на често

изключително богатото полифонично развитие на многогласното изложение. Обрисуваната картина до голяма степен определя статута на акомпаниятора – той все още е неотделим като функция, разтворен в ролята на водач, организатор и поддръжник на цялото (обединяващо звено), но вече присъства като фигура в изпълнението (макар че в много жанрови сфери – трио – соната, духовен концерт, концерто гроссо) то може да мине и без него. Същевременно генералбасът е за инструменти. Ръководства по генералбас се пишат само за хармонични инструменти! Именно съдържащите се в тях дидактични инструкции относно разполагането на генералбасовия "пласт" под главната партия засвидетелстват и в теоретичен план представата за най-високата фактурна позиция като водеща. Те формират и един от фактурните шаблони за хомофонно изложение. Формирането на определени стереотипи е от решаваща важност за обучението, респективно за утвърждаването на конкретен мисловно-познавателен модел посредством този социален инструмент. Дидактиката, в която и да било област на познанието, се базира именно върху този механизъм и овладяването на конкретен комплекс от регламентирани компетентности до съвършенство гарантира фундамент за професионална дейтелност в тази и свързани с нея области. Сферата на полифонията налага свои стереотипи в отношението дисонанс-консонанс и в перманентната равнопоставеност на гласовете - партии, реализираща се в два основни аспекта:

- разноточна равнопоставеност - контрастна полифония;
- едноточна равнопоставеност - имитационна полифония.

На свой ред генералбасът изтъква на преден план различен вид шаблони. Самата практика на генералбасово акомпаниране целенасочено води към установяване на акордови интегрални. Разполагането на разчетените вертикали е регламентирано по контурен двуглас, т. е. – над баса и под главната партия, но не и като конкретно изложение. Така идеята за смислова унификация между съзвучия с еднакво наименувани тонове постепенно се налага по линия на структурното им обединяване.

Първоначална граница в разрастването на вертикалните структури се поставя от традиционния смисъл на отношението между дисонанси и консонанси. Ограниченото асоцииране на поредни терци формира първите „акордови шаблони“ като консонантни терцови съзвучия - бъдещи квинтакорди и сектакорди.

Паралелно практиката "basso continuo", върху която стъпва генералбасът, постепенно извежда на преден план идеята за функцио-

нална разноразност между партиите, превръщайки басовата партия във **фактурна функция**. Под въздействието на танцуваните жанрове тя бива натоварва и с метроритмичен смисъл – равномерно и регулярно фиксиране на метричните времена. Представата за генералбаса като вид акомпанимент и привличането му като съпровод на кантилена обосновава становището, че: "... генералбасът заражда, разгръща идеята за хомофонността, той именно структурира тази идея, извежда я чрез обиграни вече конструкции към правото и на живот!" [вс. цитирани] В конспективен вид коментиратата практика въвежда и утвърждава ("шаблонизира"):

- а) концепцията "пораждащ бас с многогласна "надстройка";
- б) структурата "акорд"
- в) идеята за неравнозначност на гласовете¹, фиксираща главен глас и (импровизиран) съпровод, впоследствие терминологично закрепена като акордово-хомофонно многогласие
- г) фактурните функции бас, главен глас, вътрешни, подчинени гласове, контурен двуглас;
- д) фактурните отношения бас, съпровождащ главния глас, акорди, съпровождащи баса, генералбас, съпровождащ (полифонично) изложение и фактурна визия "3+1"
- е) в метрично отношение - фиксиране на силния метричен момент.

При сравнение на представените по-горе положения могат да се направят важни изводи. Генералбасът дава:

- нов, "цифров код" за синхронно групиране на тонове от различни партии „във вертикална проекция“;
- нов, съизмерим времеви ориентир, организиран като регулярно редуващи се метрични времена (преобладаващото отношение между бас и акорди е пример за метрическа строгост, т. н. „многопланов метрум“ по думите на В. Холопова [10])
- функцията на баса – генерираща, подреждаща, опорна;
- начините на движение на синхронизираните по атака партии („с минимално преместване и задържане на общите тонове“ [9])

Съпоставянето на двата комплекса разкрива основна разлика "в мисловния модел" - координация на равноправни "полифонични" процеси срещу субординация в разноразностни синхронни, "акордови" компоненти. Постигането на първото предполага

1 Обучавалят се в свирене на партитури много добре знае какъв проблем представлява задачата да се изсвири на пиано полифонично оркестрово произведение.

само опознаването на закономерностите за осъществяването на обявената координация. За да се постигне второто обаче е нужно разпознаването, усвояването и практическото овладяване на визираните по-горе компоненти. Казано с други думи, дидактиката по контрапункт не предполага непременно инструментални практически умения и по същество представлява технология за вокално-хорово многогласие. За разлика от нея роденият от инструментална практика генералбасов акомпанимент иманентно предполага комплексни познания и сериозни, задълбочени умения за осъществяването им. За това говорят и двете, допълващи се едно друго, определения, които Дьо Сен Ламбер дава за акорд, „Няколко ноти, които се свирят едновременно с една ръка, се наричат, съгласно термина за клавиесин, Акорд. Има акорди от две, от три и от четири ноти...” [3,51] „...на тази основа няма нито една пиеса за клавиесин, която да не е с поне две партии, ... обаче това не се нарича акорд като термин при клавиесина и това наименование се дава само на тези, които се правят с една ръка, било дясната или лявата.”[3,76]. Всъщност това са едни от първите определения, които терминологично фиксират акорда – именно като явление, обосновано в практиката на хармоничен клавишен инструмент.

За вниманието, което генералбасовата практика получава от теоретичната мисъл говори трайният интерес, заявен в сериозен брой трактати и ръководства по генералбас, създавани в продължение на повече от два века от автори, чиито имена са в музикалния пантеон. Повече от 10 заглавия на трудове по генералбас, **почти само от XVII в.** посочва Я. Конов [4,195]: A. Agazzari, *Del sonare sopra il basso*, Siena, 1607, 2/1609; A. Banchieri: *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, 1608, ?4/1627; L.Sabbatini, *Regola facile e bene per sonare sopra il basso continuo nell'organo, manacordo, o altro simile stromento*, Venice, 1628, ?3/1669; L. Penna, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, Bologna, 1672, ?5/1696; M. Locke, *Melothesia or General Rules for Playing upon a Continued-bass*, London, 1673; Perrine, *Table pour apprendre a toucher le luth [...]* la basse continue, Paris, 1680; J. H. d'Anglebert, *Principes de l'accompagnement, Pieces de clavecin I*, Paris, c1689; A. Werckmeister, *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln wie der Bassus Continuuus oder Generalbass woll koenne tractiret werden*, Aschersleben, 1698; F. Couperin, *Regles pour l'accompagnement*, c.1698; J. Boyvin, *Traite abrege d'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin. Second livre d'orgue*, Paris, 1700; J. de Martinez Bravo Torres, *Reglas generales de acompanar, en organo, clavicordio y*

harpa, Madrid, 1702 (no [8]) J.-F. Rameau, *Dissertation sur les methodes de l'accompagnement*, 1732.

Автори и заглавия на трудове по генералбас **от първите 40 г. на XVIII в.** цитира Ливанова, като ги разпределя по държави: Англия: Келер (1704), Й. Ламме (1737). Франция: Сен – Ламбер (1707), Ж. Бовен – „Кратко ръководство по акомпанимент“ (1705), Ф. Купрен – „Изкуство да се свири на клавесин“ (1717), Ж. Ландрие – „Ръководство по акомпанимент (1719). Германия – трактати по генералбас: Ф. Нидт (1700), Ф. Беддекер (1701), Й. Трайбер (1704), Й. Хайнихен (1711), Й. Матезон (1712, 1731, 1735), Д. Келнер (1737), Ф. Майхелбек (1738), Л. Мицлер (1739).[5]

Към изредените като автори на трудове по генералбас в т. 4 на Музыкалната енциклопедия фигурират още: А. Веркмайстер (1698), К. Ф. Е. Бах (1752), Ф. В. Марпург (1755), И. Ф. Кирнбергер (1781), Д. Г. Тюрк (1791), А. Е. Корон (1801), Ф. Ж. Фетис (1824), З. Ден (1840), Е. Рихтер (1860), С. Ядасон (1883), Х. Риман (1889)... [6, 958-961]

По данни от Архива на Сорбоната [11] през периода 1605 – 1884 г. са депозираны над 245 различни труда от френски, немски, английски и италиански автори, съдържащи в заглавието си думите „генералбас“ или „акомпанимент“ или техни синоними. Още пет от трудовете не са датирани. Същевременно 43 трактата имат в заглавието си думите „практика“ и „хармония“. Съчетанието на думите „практика“ и „музика“ може да бъде видяно и в титули от по-ранно време, например: (1271) AMERUS, *Practica artis musice*; (1482) Bartolomeo RAMOS, *Musica practica*, Bologna; (1496) GAFFURIUS, Franchinus, *Practica musice*, Milano; *Les espèces d'intervalles et les modes de plain-chant sont discutés aux chapitres I:5-15. Il s'agit surtout de la psalmodie et des antiennes. Gaffurius revient aux modes au chapitre III:15, où il recommande au compositeur de choisir le mode en accord avec l'atmosphère du texte. Les modes sont classés en trois groupes partageant le même affect général.* (1538) RHAU, Georg, *Enchiridion utriusque musicae practicae*; (1556) FINCK, Hermann, *Practica musica*; (1563) LOSSIUS, L. *Erotemata musicae practicae*; (1563) WILPHLINGSEDER, A. *Erotemata musices practicae*; (1583) LE ROY, Adrian, *Traicté de musique contenant une théorie succincte pour méthodiquement pratiquer la composition*, Paris; (1597) MORLEY, Thomas, *A Plaine and Easye Introduction to Practicall Musicke*. London. Краткото съдържание на един от тях обаче (*Practica musice* на Гафуриус, между другото, предхождан от друг трактат на Гафуриус със заглавие *Theorica musice* от 1492 г.), все още не споменава нищо за интересуващия ни обект. Това дава основание изброени-

те девет заглавия да не бъдат включени в горепосоченото число. Динамиката на групиране на двата типа заглавия разкрива следните резултати:

1. Синоним на генералбас се среща за първи път в заглавие от 1611 г. (1611 BANCHIERI, Adriano. *Dialogo musicale del R. P. D. Adriano Banchieri Bolognese con un amico suo, che desidera suonare sicuramente sopra un basso continuo in tutte le maniere*. Venezia, Amadino за орган), а описателен еквивалент – в заглавие на трактат от 1607 г. (1607 AGAZZARI, Agostino. *Del suonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*. Sienna). Наред с това в редица случаи подробни сведения за практиката на генералбаса се откриват в издания със съвсем други заглавия (най-често третиращи спецификата на изпълнение на конкретен инструмент, например в *L'Organo suonarino* на Adriano BANCHIERI от 1605 г. Venezia). Следователно с голяма вероятност може да се предположи, че присъствието на думите “практика” и “хармония” в трактат от описания период указва присъствието на проблема “генералбасов съпровод” в такова издание.

2. Думата “акомпанимент” се среща най-рано в труда на Gaspar SANZ *Instruccion de musica sobre la guitarra española ... Con un breve tratado para acompañar con perfeccion...* Zaragoza от 1674 г., обновено издание – 1697 г. За първи път басо контино и акомпанимент се съотнасят недвусмислено в трактата на Гийом Нивер, „Изкуството на акомпанимента върху басо-континьо, за органа и клавесина“ Париж, 1689.

3. Последното издание по проблемите на генералбаса е от 1876 г. TIERSCH, Otto. *Kurze praktische Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehre oder vollständige Lehrgang für den homophonen Vokalsatz*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876

4. “Честота” на поява на трудове с такива названия в описания времеви интервал се забелязва както следва: през периода XVII в. - 26 трактата с кулминация 1680-1689 г.г (11); XVIII в. - 118, практически всяка година; през XIX в. - 100 само до 1850 г. и това е най-голямата “гъстота” на подобни трудове! След това до 1876 г. излизат още само пет.

5. След 1674г. (1689) D'ANGLEBERT, Jean-Henry. *Principes de l'accompagnement. Dans Pieces de clavecin*. Paris, и (1689) NIVERS, Guillaume-Gabriel. *L'art d'accompagner sur la basse continue*. Paris. все повече акцентират върху синонимното разбиране на термините акомпанимент и генералбас. 62 труда съдържат в заглавията си думата “акомпанимент”. Прави впечатление, че това са предимно

френски и значително по-рядко италиански трактати, докато немските и английските издания предпочитат термините генералбаса и *thorough-bass*. Само 6 френски трактата (датирани до 1689 г.) и един от XVIII в. съдържат съчетанието *basso continuo*, а в заглавието *L'art d'accompagner sur la basse continue* двете се обединяват за първи път! Съответно само един трактат на немски език - (1762) BACH, Carl Philip Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*. Berlin, в пълното си заглавие съдържа думата "акомпанимент". (1781) LÖHLEIN, Georg Simon. *Clavier-Schule, zweyter Band. Worinnen eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferte Bässe ...* Leipzig, за пръв път в заглавие се споменава немският еквивалент на "акомпанимент".

От представените данни е видно, че първата половина на XIX в. бележи връх в издания, посветени на проблемите на акомпанимента, но именно смисловото отъждествяване на генералбас с акомпанимент придава на една чисто практическа дейност дидактични и теоретични измерения. Това е така, защото **дидактичните наставления** относно усвояването на тази **практика** - генералбас - всъщност постигат комплексно ново качество - хомофония, разбираана като съчетание на главен глас с инструментален акомпанимент. Полученото ново качество, вече разглеждано като друг вид структура - двусъставно цяло - се нуждае от обяснение (как и какво се съвместява, как се строи, как се свързва, какво означава...) - **теория**, чиито заключения формират нова **дидактика** за нея. Двете заедно очертават съществени страни от новото учение за хармонията. Във връзка с неговото развитие се установяват иновативни методи за разбиране и обозначаване на акордите. Музикалната практика към средата на XVIII в. се отказва от приблизителното предаване на авторския замисъл в акомпанимента и ограничава до минимум ролята на импровизацията. Настъпващата „хомофония“ се формира по водораздела „акорди – мелодика“, фиксирайки акордовата редукция от генералбасовата практика като допълнителен, акомпаниращ пласт. Така се оформя двойката категории „мелодия – акомпанимент“ и степенуването им по важност, където на акомпанимента се отрежда допълваща, подчинена роля. Окончателно се диференцира и статутът на акомпаниятора – като изпълнител на тази роля. В този аспект той вече се доближава до съвременния си социално-културен облик. Това се случва най-вече в сферата на вокално-инструменталните жанрове. Именно тук генералбасовата практика постига еманципация на клавишните инструменти и по-

специално, на клавесина, а в областта на вокално-инструменталните жанрове заявява облика на жанра солова *песен с инструментален съпровод*. Обединяването на двете разнопосочни направления през Романтизма утвърждава жанра на *песента с клавирен акомпанимент*. Всъщност за акомпанимент се заговорва от времето на генералбаса, когато се формира технология за създаване на редуцирано двупланово многогласие. Отмирайки, практиката на генералбасовия акомпанимент оставя модел на първия вид акомпанимент – импровизиран, акордово-многогласен. Кодирани с цифри, той е от типа акомпанимент, който частично или изцяло се добавя към вече създадена мелодическа същност (едногласна или многогласна) в процеса на цялостна публична реализация. В класификацията на видовете акомпанимент - модулни (мобилни) и устойчиви (стабилни) елементи в бинарната формация „мелодия – акомпанимент“ генералбасът от XVI - XVIII в. изразява отношението *стабилни мелодия и бас, импровизиран акомпанимент*.

През 1738 г. Бах нарича генералбаса „съвършен фундамент на музиката, който се свири с две ръце, така че лявата ръка свири написаните ноти, а дясната улавя дисонансите и консонансите към тях, за да се получи благовучна хармония за възхвала на Бога и допустима душевна наслада.“[7] Според проф. Г. Кънев в Бетовеновите тетрадки съществува изказване „...генералбасът е алфата и омегата на всяка композиция.“ В друго свое изказване Бетовен в преносен смисъл обвързва рождената си дата с раждането на акомпанимент *obligato*². Така цитираните изказвания трасират апогея и отмирането на това явление. Преди епохата на генералбаса теорията в сферата на музиката се отнася основно до философско-етични, догматични или математически спекулации, а дидактиката обслужва предимно практиката на църковното пееие. В този контекст връзките между тях съвсем не са лесно доловими. Дори теорията на контрапункта, намерила свой връх в средата на XVI в. при Царлино твърде опосредствено и индиректно осъществява релации между посочените аспекти.[4] Нещо повече, между теорията, от една страна, и двойката практика-дидактика от друга, определено се откроява празнина. За първи път в западно-европейската история явлението "генералбас" обединява в едно практика, дидактика и теория в името на една обща цел - акомпанимент. За първи път дидактиката кооперира две области - тази на музикалното изпълнителство и тази на музикалното авторство. Същевременно за първи път музикалната теория започва да се за-

2 „Аз се появих на този свят с облигато – акомпанимента.“

нимава с чисто музикални проблеми, факт, който е знаменателен за нейната специализация и като отново за първи път измества акцента от сакрално-спекулативната към практико-приложната ѝ страна. При все това, основното призвание на теорията - да се стреми да обясни процеси и явления от действителността - продължава да бъде валидно и в новоизведените условия. В случая обаче то все повече поема курс към обяснение на действителни същности. Това обяснява интегралния характер и полифункционалната приложимост на трактатите и ръководствата по генералбас. При тях поставената на инструментални основи дидактика едновременно "обслужва" както принципите на изготвяне, така и похватите за изпълнение на генералбасовия акомпанимент. Същевременно номинирането на последния като основен фактор за утвърждаването на новия за епохата хомофонно-хармоничен стил "отваря врати" за широко теоретизиране по проблема.

От казаното дотук се налагат следните изводи:

В контекста на обявената в заглавието проблематика генералбасът се оказва един от примерите за скокообразно движение в музикалното развитие, подобен на раждането на многогласието или на отказа от класическия тонален модел. В диалектически аспект генералбасът, започнал съществуването си по принуда - като практика на поддържането и заместването, е качествено нов резултат от вековни натрупвания, пораждайки нова дидактика и теория. По този начин той поставя началото и на хармонията, но вече в съвсем новото качество на "учение за акордите", а трактатите по генералбасова техника стават начална инструктивна литература по тази дисциплина. През генералбасовата епоха се формира моделът на акомпанимента като клавирен и хармоничен (т. е. акордов). Именно тази негова форма се превръща в прототип на явлениято *аккомпанимент*, разглеждано като осъзнат и технологично постижим обект. Впоследствие коментираното понятие се превръща в нарицателно за определен специфичен вид съпроводна практика – *генералбасов акомпанимент*. Теорията на генералбаса е първата, при която самото понятие *аккомпанимент* се обвързва с терминологичен смисъл, отнасящ се до конкретен обект, сферите на неговото приложение, формите на разпространение и реализиране и технологичния инструментариум за сътворяването му. Създадена в интерес на генералбасовата практика, тя всъщност се явява теория на рационализиране на многогласието на инструментална основа и става изначална нормативна база на инструменталната композиция като цяло.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. **Арабов П.** Лекционен курс по Хармония с аранжиране за хор, 1988-1999
2. **Белтрандо-Патие М.- К.** История на музиката, ч. 1, С., М., 1997
3. **Конов Я.** Принципите на клавесина (1702) и Нов трактат за акомпанимента (1707) на Дьо Сен Ламбер, 1998
4. **Конов Я.** Джозефо Царлино и „Изкуството на контрапункта“, 2004
5. **Музыкальная риторика и фортепианное искусство**, Сборник статьи., М., 1989
6. **Музыкальная энциклопедия**, т. 4, стр. 958-961.
7. **Михелс У.** Атлас „Музика“, т. 1.
8. **New Grove**
9. **Рамо Ж. Ф.** Трактат за хармонията, сп. Музикални хоризонти, кн. 17-18, 1989
10. **Холопова В.** Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., М., 1971
11. **www.chm.paris4.sorbonne.fr**.

ас. Борислав Ясенов

ИМПРОВИЗАЦИЯТА ОТ БАРОКА КЪМ ДЖАЗА

В историческото развитие на музиката има епохи, в които съществува тенденция, обусловена от съществените преобразувания, които настъпват в системата на музикалния език. Това са периоди на установяване на ново музикално мислене и се характеризират с преосмисляне на всички елементи на културата и стила, в това число и знаковата система за фиксация на текста на музикалното произведение. В епохата на Барока текстът на някои от произведенията в камерно-инструменталните жанрове се отбелязва само отчасти. Това е една от причините, водеща до нарастване на ролята на импровизацията. Така последната се превръща в неотменна част от композицията, дава свобода и провокира изпълнителя да търси нови средства за музикална изразност.

Още от най-древни времена импровизацията е значим фактор в музикалната практика. Тя е заемала важно място в примитивните култури и в развитите цивилизации на Ориента. В някои от тях се използват определени мелодични и ритмични схеми, които служат за основа при изграждането на богатите орнаментални импровизации. Тези ранни импровизации са твърде примитивни и по-скоро представляват вариации, получили по-широко развитие в инструменталната музика.

Основен момент в развитието на музиката е съществуващата по време на Барока импровизационна практика. Тя включва цяла система от орнаментални средства, майсторското изпълнение на които доста дълго време се смята за еталон на импровизаторско умение. Към подобни образци се отнася диминуционната техника /ритмично сбиване на тема, умаление на нотните стойности в мензуралната нотация, украшения/ от XVI век, която води до соловите виртуозни сонати, партитите, сюитите и въобще към концертно-инструменталния стил от епохата на Барока. От началото на XVII век инструменталната музика бележи голямо развитие, а заедно с нея и вариационната техника. Стават модерни инструменталните разработки, тип **парафраза**, на вокални творби от времето на Палестрина. Значителна част от танците на бароковата сюита /павана, сарабанда, пасамецо/, ранните сонатни форми /канцон да сонар и така наречената вариационна соната/, хоралните интродукции, фантазии и парафрази са също вариации. Принципът, който стои в основата на

музикалното изграждане, е мелодико-фигуралното вариране, водещо до украсяване на мелодията.

Едновременно с прогреса на инструменталната музика се появяват и развиват различни видове контрапунктични вариации /basso ostinato, soprano ostinato и орнаментални вариации/. **Basso ostinato** се оформя в старинните танци *пасакалия* и *шакона*, характеризирани се с кратка лаконична тема, изложена едногласно в началото на произведението. Тя се провежда в баса и непрекъснато се повтаря, обикновено в различна обстановка, т. е. с промяна в останалите гласове. Над остинатния мотив се допуска както композирана контрапартия, така и импровизирана фигурална вариация. Формата на остинатото определя вида на контрапунктичната вариация. Случва се самата тема **остинато**, или хармоничното последование, впоследствие да варира. Бароквата импровизация се базира на описаната дотук вариационна техника. В инструменталната литература все по-често явление стават свободните вариации и импровизации-фантазия върху басо остинато. В по-широк смисъл същият принцип играе значителна роля в многочастните циклични произведения, построени върху една тема, и в такива, чиито различни теми предполагат органично единство.

Бароквата импровизация е вариационна, тя допълва, украсява, без да изменя съществено основната мелодия, ритъма и хармонията. На вариационния принцип се натъкваме както в изградените от еднородна музикална материя части на сюитата, така и в преходите на произведения във формата на фуга или сонатна форма, в тяхната разработка, а често дори и в репризата.

Музикалното произведение от всяка епоха, бъдещ художествен феномен, е в идеален вид единствено в представата на композитора, но при реално прозвучаване /изпълнение/, то се превръща в материален вариант на оригинала. Текстът фактически придобива инвариантна структура, а по-нататък функционирането на произведението в изпълнителската практика е изключително вариативно. За разлика от музикалното наследство на следващите епохи, бароковите произведения, още в структурата си на инвариант, дават възможност за импровизационност, т.е. степента на неговата вариативност значително се повишава. Оттук произтича следният парадокс - колкото по-вариативно е изпълняваното произведение, толкова по-големи трудности изпитва изпълнителят при обръщането си към него. Но именно музиката на разглеждания период /Барок/, изисква от изпълнителя да притежава не само знания, разбиране и индивидуална трактовка на авторския текст-инвариант, но и способност за непосредствена импровизация.

В бароковите произведения вариационна импровизация може да се използва във формите и частите, при които има повторение на дяловете. При първото изсвирване интерпретаторът изпълнява стриктно написаното от композитора, а при повторението импровизационно украсява основната мелодия с трилери, фигурации, пасажи и други вариационни похвати. Това се случва най-вече при повторени или потретени фрази, секвентни построения, в търсене на разнообразие и красота, изразени чрез виртуозно изпълнение, което допълва или украсява даден мотив, без да променя основния музикален тематизъм. От голямо значение е дозирането, което е свързано с познаването на стила на епохата и композитора, както и с естетическия усет на интерпретатора.

Произходът на импровизационната по характер вариационност при джаза се крие в интуитивно-колективните вариационни традиции на фолклора. По пътя на развитие обаче, в джазовата импровизация попадат все повече елементи от „сериозната“ музика. Във връзка с това, обръщайки се назад във времето, забелязваме близостта на импровизацията с народно-изпълнителската практика. Несъзнателната същност на импровизацията е заложена в устната традиция, която не е достатъчна, за да бъдат точно запазени мелодичните ходове, украшения, извивки и особено появяващите се при рубатото ритмични трудности. Естествено, джазът не е фолклор, но що се касае до импровизацията, варирането и изпълнителска практика, той твърде много се доближава до народната музика. Освен това импровизационната вариационност в джаза, която в началото е интуитивна, в епохата на суинга придобива съзнателен характер.

Всъщност в музиката могат да се разграничат три основни форми на импровизация:

1. *Добавяне на вариационни елементи /диминуция, пасаджо и др./ към вече създадена творба.*
2. *По време на интерпретация изпълнителят добавя към творбата своя импровизирана част:*
 - *каденци, импровизирани в концертната практика;*
 - *импровизациите в джаза.*
3. *Служи като основно средство за създаването на нова и напълно самостоятелна творба – фрийджаз, авангард.*

В съвременната музикална култура импровизацията има най-съществена роля в джаза. Тя винаги е била част от музикалното изкуство, но благодарение на джаза става фактор в музикалната практика на XX век. Импровизацията в джазовата музика обединява стремежа на изпълнителя, като търсене и реализация, и подкрепата на ансам-

бъла - оказващи решаващо значение за постигането на качествен резултат. Вариацията, обхващаща цялата хармонична основа на темата, се нарича **хорус**. Този термин е утвърден в джазовата практика като мерна единица за продължителността на импровизацията. Импровизацията е израз на личните интелектуални и емоционални състояния на своя създател, но основно се предопределя от инвенцията и техническите му умения на изпълнител. Импровизацията е творчество, обединяващо в едно дейността на композитора и изпълнителя.

Можем да различим два вида вариране. Първият е интуитивният начин и той възниква случайно, а вторият е съзнателният начин – целенасочен процес на обмисляне на вариацията. Трябва да отбележим, че интуитивната колективна вариация се ражда в култури с общ музикален език. Интуитивната склонност към вариране е причина за поява на родствени мелодии в джаза. Може да се открие известно сходство между вариационната импровизация в джаза и различните видове редакции и интерпретации на барокови произведения, които са дело на много изпълнители. С развитието на инструменталната музика се появяват и по-съзнателни форми на вариране. Инструменталистът умишлено търси варианти, украсяващи мелодията, но инструменталното украсяване означава вече по-висока степен на развитие на музикалното мислене. В историята на развитие на джазовата импровизация можем да обобщим три големи периода:

1. Класическата джазова импровизация не е съзнателна вариация, а многократно изменено повторение на темата, получено на случаен принцип, интуитивно. Разбира се, това идва от африканския фолклор – *вариационна хетерофония*, при която многократното повторение на темата е в различни варианти. Тя е колективна импровизация, при която музикантите реализират темата по различен начин - не един след друг, а паралелно /вариационна хетерофония/, запазвайки основните ѝ параметри. Доминираща е линейната музикална мисъл, създаваща случайни вертикални хармонии.

2. В епохата на суинга вариационната хетерофония е на изчезване. Същност на импровизацията става съзнателната вариация, която придобива фигурален характер. Мисленето на импровизиращия музикант се променя основно. Под влияние на западноевропейската музика импровизацията започва да се изгражда на базата на вертикалното разположение на акордите /хармонията/, т. е. следва и се съобразява с хармоничната схема.

3. При модерния джаз импровизацията вече не е зависима от темата. Целта е създаване на съвсем нова и самостоятелна музи-

кална мисъл, обусловена от свободната интерпетаторска инвенция. Отправната точка на импровизацията е определената от темата хармонична база, а не мелодичната ѝ рамка. При най-новите тенденции музикантите се стремят към разлагане на вертикалните многочленни акорди на скали, обобщаването им в хармонични, модални или тонални групи. Забелязва се тенденция за връщане към хоризонтално-линеарния начин на мислене, в който присъства нова музикална изразност.

Мелодичното развитие в джаза има два основни елемента. От една страна, той е във връзка с определен лад /мажорен или минорен/, проявен посредством характерен интервал /в някои случаи два интервала/, и от друга – метро-ритмичната организация, която установява йерархия между тоновете, във връзка с възникналата пулсация, като удължава или акцентува едни повече от други. Така се формира темата, приета обикновено за основна единица в музикалната реч. В музикалната практиката са се наложили понятия като **тема** и **вариация**. Ритмичното равновесие между двете не е еднакво. Темата е по-изчистена, по-ясна и е по-малко украсена в сравнение с вариацията. Последната, от своя страна, се подразделя на два основни типа: *парафраза* и *хорус*. Парафразата запазва определено мелодично средство с темата, от която произхожда, докато хорусът е вид свободна импровизация. Ако парафразата може да бъде дело и на аранжор, то хорусът е импровизация, изпълнявана единствено от солиста. Той е най-оригиналният изразител на мелодията в джаза, но дава своя принос и за обогатяването на ритъма и саунда. По отношение на създаването му хорусът е освободен от всякакви мелодични и структурни задължения. Не използва никакъв зададен рисунък, не признава повторения. Той е следствие единствено на една предварително начертана хармонична схема. Тъкмо тази свобода го прави предпочитан пред останалите мелодични експресии. Тук именно се намесва геният на джазмена, който със смели действия успява да извлече от често тривиални хармонии една мелодична квинтесенция с изумително качество. Съществуват и по-кратки теми, това са темите-рифове, при които липсва ярък мелодичен релеф, за да е възможна парафразата. В този случай хорусът /солова импровизация/ е единственият възможен вариант за развитие.

Зависимостта **мелодия – хармония** е един от най-важните аспекти на проблема за импровизацията в джаза. Разбира се, импровизаторът, изправен пред една хармонична прогресия, реагира според собствените си музикални вкусове и в зависимост от творческите си способности. Добрият импровизатор умее да дозира и да подчини

техническите си умения, като ги използва за постигане на по-изразителна и въздействаща инвенция. Не по-малко важна е връзката на **мелодията с ритъма**, чиято организираща роля е безспорен факт. Ритъмът е организираното редуване на тонови трайности, но в мелодията не съществуват тонове с едно и също значение. Дори и да са еднакви по трайност, те никога не са равностойни поради различната метрична функция, която изпълняват. За постигане на богат ритмичен релеф на солевата импровизация е необходимо в ритмиката ѝ да присъстват разнообразни комбинации от различни тонови трайности. Важен момент тук е конструктивното използване на паузите. Гъвкавата интерпретация, модифицирането на строгата рамка и интелигентното редуване на различни по дължина фрази води до създаването на качествена и впечатляваща импровизация.

Жизнеността на джазовото изпълнение се дължи до голяма степен и на неговата спонтанност.

При всички случаи импровизаторът трябва да владее до съвършенство инструмента си. Вслушването и взаимодействието между музикантите води до добро изпълнение, както и чувствеността на всеки музикант към изискванията на музикалната ситуация.

Значимостта на импровизацията в музикалната практика при Барока и джаза е неоспорим факт. В процеса на развитие на музикалното изкуство, от примитивния фолклор до авангарда, тя присъства неотменно, носейки музикалната изразност, стил, традициите на съответната култура и епоха.

Но какво е една импровизация без творческата инвенция и непрестанните търсения на изпълнителя?!

Импровизацията е онази най-висша форма на професионално музициране, която превръща интерпретатора в творец.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Азриел, 1982:** А. Азриел. Джаз – анализи и аспекти. София, Издателство Музика, 1982;
- Везнев, 1994:** А. Везнев /Ачо/. Начини за импровизиране в съвременната музика. София, Издателство Петрум и Ко, 1994;
- Гонда, 1975:** Я. Гонда. Джазът – история и практика. София, Издателство Музика, 1975;
- Николов, 1989:** В. Николов. My favorite things / Моите любими неща. София, Издателство Музика, 1989;
- Одер, 1983:** А. Одер. Джазът – еволюция и същност. София, Музикални хоризонти 11/1983, Съюз на музикалните дейци в България

ас. Милена Богданова

ЗА „БИОГРАФИЯТА” НА ЕДНО ПОНЯТИЕ

Животът на понятията е „пъстър” по смисъл. Във всяко историческо време те отразяват различни дадености в съответствие с еволюцията на явленията. Понякога се назовават с една, еднаква (за много езици), а в други случаи – с други, различни (за отделни езици) думи. В дадени случаи думите остават „базисни”, а в други – търпят коренна промяна. Такъв може да бъде примерът с понятието и думата за съпровод – акомпанимент, инструментал, синбек. С казаното въвеждам следващото изложение.

Думата *съпровод* е с произход от славянски езици. В българския език със синонимно значение се използва думата *аккомпанимент*¹, която е с латински корен. От нея е „заемката” в повечето европейски езици. Например – *accompagnement* – френски, *accompagnamento* – италиански. За понятието съпровод/аккомпанимент има еквивалентно значение в други езици: *begleitung* – немски, *Συνοδεία* (синодия) – гръцки и др.

По начало музиката (изразена само чрез ритъм или чрез тонововисочинна проекция) се заражда като съпровождащ, т.е. съпътстващ елемент. Сведения за това са датирани от дълбока древност. „... интонацията и метроритъмът, разкрити в най-простите и извечни жизнени процеси, се явяват основа на музиката ...”² В първобитната човешка практика музикален съпровод е съпътствал различни човешки дейности. Старогръцката литература е съхранила образци на такива древни песни.³ Музикалният съпровод е важна съставка при осъществяване на различни битови ритуали – сватби, погребения, ловни, военни шествия, както и на древните религиозни действия.

Търсейки „изворите” за понятието *съпровод* намираме и този, който е органично създаден в самото музикално изкуство (пеене със съпровод, свирене със съпровод). „Понятието съпровод се свързва с художествената сфера още от „зародиша” на музикалното изкуство”⁴.

Музикалният съпровод е съществувал „... във възможно най-ранната епоха на музикалното изкуство с произход толкова древен както

1 (бел. моя). *Ассомпане* от френски означава съпровождам.

2 Люблински А., „Теория и практика аккомпанимента”, Л., М., 1972, стр. 4

3 (бел. моя), В „Одисея” на Омир е описано как Кирка съпровожда тъкането с песен, как Навзикая с дружките си на брега на реката съпровождат с песен прането на дрехи.

4 Арабов Пл., из лекционен курс по „Технология на хармоничния клавирен съпровод”.

и самите примитивни звукови явления, звукови сигнали на първобитния човек.”⁵ Някои от най-древните разбираеми изображения достигнали до нас (от Египет и Гърция, отпреди 3000 г. пр. н. е.) показват, че „... най-ранното акомпаниране на танцуващите най-вероятно е било пляскането с ръце, последвано от инструменти, като свирка, китара, дайре, кастанети, цимбала, тамбура, барабан.”⁶ Една от най-прочутите поетеси на древността – Сафо (живяла около VII-VI век пр. Хр.) е писала лирическа поезия, изпълнявана в съпровод на лира, с музика, която сама е създавала.⁷

В най-примитивни форми *съпроводът* е темброво-ритмичен⁸, реализиран от стари фолклорни инструменти, които и до днес са живата традиция на различни национални култури (дайре, кастанети, маракаси, там-тами, лъжици, кречетало и др.). Тембровата палитра на съвременните перкусии (особено, включвайки възможностите на синтезатора) е практически неограничена. Темброво-ритмичен съпровод се извлича и от много други инструменти, например: на китара (чукане с нокти на различни места по корпуса на инструмента), на тамбура (захлупване, подплъзване и др. инструментални способности). Ритмо-тембровият съпровод в своята „дива” форма и днес битова във фолклорните жанрове, латино музиката, рапа и др.

В процеса на човешката еволюция от говорната възниква музикалната интонация, която подсилва смислово емоционално-интелектуалното съдържание на първата и внася ново художествено и познавателно значение. Изначално музикалната интонация се реализира чрез песенно произнасяне на различни текстове. „Речта със своята конкретност става изразител предимно на мисловните процеси, а музиката със своята обобщеност става носител на всички нюанси на психическия мир на човека, до който достъпът на словото е твърде ограничен. Тук се ражда песента. Бидейки в невъзможност да се изкаже само с думи, човекът запява просто и спонтанно.”⁹ Песента е най-древната музикална проява на човека и най-непосредстве-

5 Люблински А., „Теория и практика аккомпанимента”, Л., М., 1972, стр. 21

6 The Dance (by An Antiquary). Historic Illustrations of Dancing from 3300 B. C. to 1911 A. D., <http://www.Gutenberg.org>

7 Електронно списание LiterNet – liternet.bg/publish24/Sappho/index.html

8 Понятието „темброво-ритмичен” е въведено от Карагенов Св. в дисертационния му труд „Категорията „съпровод” в музикалната теория, история и практика”. С това авторът заменя битувашото „ударно-шумов”, което се явява индиферентно към основното функционално предназначение на древния съпровод – „да озвучи” (подсили по различен начин) и „да подреди” (ритмизира) съпровожданото.

9 Щабеков П., „За музикалното изкуство”, изд, ателие А6, 2004, стр. 85

ният продукт на творческата му фантазия. Като фолклорно явление тя има своя многовековен спътник – *съпровод* в огромното разнообразие на неговите прояви. Един от най-характерните белези на Старогръцката лирика (VII, VI, V век пр. н. е.) е изпълнението ѝ под музикален съпровод на лира или флейта. Дори в периода на възвеличаване на *vox sola* (единичен, т.е. „сам“ глас – лат.) в края на IX век, когато музикално изпълнение с инструмент не се вписва в църковните догми, когато „... устата и сърцето, които песента нормално трябва да свързва са единствените допустими инструменти“¹⁰, „има сведения „... че Туотило, монах от Санкт Гален е пеел, акомпанирайки си на рота“¹¹ ...“¹² *Съпроводът* от това време е елементарен – унисон в прима или в октава към дадена мелодия, т.е. *съпроводът* е вид мелодия към мелодията. Такъв *съпровод* илюстрират и е запазен днес в различни хетерофонни образци (съпровод на кавал в унисон на песен, свирене в унисон от инструменти на фолклорен оркестър). Примитивни форми на мелодичен *съпровод* се наблюдават при свирене на инструменти с възможности за бурдонни гласове. Вокални изпълнения от този вид се откриват в църковните песнопения в православната литургия (пеене с исо), в западната сакрална музика, в която на тази база се оформят отделни жанрове (органум¹³, гимел¹⁴, фобурдон¹⁵). Казаното се потвърждава в определението за *акомпанимент*¹⁶, дадено в Енциклопедия Британика – „В светската средновековна музика и

10 Белтрандо-Патие М. К., „Западноевропейската музика от Средновековието до днес“, I ч., М., Сф., 1997, стр. 41

11 Рота (крота – рус.; crowd – англ.) – струнен инструмент, произхождащ от гръцката лира, „родоначалник“ на цигулката. Виж. Музыкальная Энциклопедия, изд. Сов. композитор, Т. 3, М., 1973, стр. 63

12 Белтрандо-Патие М. К., „Западноевропейската музика от Средновековието до днес“, I ч., М., Сф., 1997, стр. 42

13 Органум – полифонична композиция, представляваща паралелно движение в ч. 4 и ч. 5. Като за главен глас е използван фрагмент от грегорианския хорал. Виж Белтрандо-Патие М. К., „Западноевропейската музика от Средновековието до днес“, I ч., М., Сф., 1997, стр. 94

14 Гимел – ранна средновековна форма на многогласие. Представлява двуглас, започващ и завършващ в унисон, а в основната си част протича в паралелни терци, сексти или децими. Виж Музыкальная Энциклопедия, изд. Сов. композитор, Т. 1, М., 1973, стр. 982

15 Фобурдон – полифоничен жанр, произхождащ от гимела. Представлява тригласно акордово последование, в което е нотиран само тенорът, който представлява хорална мелодия. Възниква движение в паралелни сектакорди (според съвременната терминология), в които тенорът е ниският глас. Виж Музыкальная Энциклопедия, изд. Сов. композитор, Т. 5, М., 1973, стр. 856

16 Релацията „съпровод/акомпанимент“ е проблематизирана за първи път в исторически и теоретичен аспект в дисертационния труд на Карагенов Св. – „Категорията „съпровод“ в музикалната теория, история и практика“.

в много фолклорни и неевропейски музикални образци инструменталният акомпанимент на певец се състои от унисон или октавово удвоение на мелодията (понякога с малки разлики, които създават хетерофония), може да се състои от ритмически фигури или бурдон, изпълняван на духов или струнен инструмент.”¹⁷

Всичко казано дотук представя многогласа в най-ранните му форми. В музикалната тъкан има мелодия. Понякога тя е съпровод на себе си (при унисонни изпълнения). Ако е вярно „... предположението на Закс, че още у древните египтяни е съществувало пеене с инструментален съпровод – не в унисон”¹⁸, то той би бил пример за съпровод, свързан с интонационното мислене на онази отдалечена епоха (мелодийност, свързана с натурални ладове), т.е. за съпровод чужд на принципите, върху които възниква и се формира след повече от четири хилядолетия хомофонният стил. Когато участват повече от една мелодии остава открит въпросът за тяхната равноправност и взаимна обособеност – могат ли да се окачествят като равностойни, независими мелодии или имаме пример за една мелодия със съпровод на друга? „Исото и други бурдонни явления служат за създаване на тембров фон на главната мелодия, разширяват обема на общото звучене, вероятно поясняват музикалния строй, служат за ладов стабилизатор, всячески подпомагат и допринасят за смисъла на тази мелодия, създавайки ладотонална и пр. яснота.”¹⁹ Според казаното исото и други подобни явления не създават полифонична тъкан от равностойни, независими мелодии. Тези най-ранни форми на многоглас представят по-скоро една мелодия със съпровод на друга. „Следователно трябва да разбираме съпровода като вид функция, която изключва идеята за федерация.”²⁰ Според записаното в речника за музика „Ню Гроув” под *съпровод* трябва да се разбира в най-общ смисъл - „подчинените партии на коя да е музикална тъкан, изградена от нишки с различна важност.”²¹ Означава ли това, че контрапунктът на Бахова fuga „съпровожда” темата, след като по принцип всички гласове са равноправни и контрапунктът често може да бъде по-ярък от темата?!

Да се коментира понятието *съпровод* във всичките му разклонения би било все едно да се напише история на музиката. Това би въвлякло

17 Encyclopedia Britannica, www.britannica.com

18 Стоянов Ст., „Интонация и музикален образ”, БАН, С., 1973, стр. 89

19 Арабов Пл., из лекционен курс по „Технология на хармоничния клавирен съпровод”

20 Пак там

21 The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, London, 1980, T. 1, стр. 77

изследователя в безсилно детайлизиране на всеки „завой“. Свеждам разсъжденията до конкретен въпрос – кои явления можем да считаме за „прадеди“ на *инструменталния съпровод*? Отговорът се намира частично в руската музикална енциклопедия: „Родствени явления на съпровода са унисонното или октавово удвоение на вокална мелодия в един или няколко инструменти, срещащо се в античната и средновековна музика, а през XV – XVI век в инструменталния съпровод към вокално полифоничните произведения ...”²² Въвеждането на мелодични инструменти, които да дублират или заместват партии от вокалния ансамбъл, е вероятно най-простият метод за *съпровод*. Инструментална музика съществува (в т.ч. и инструментален съпровод) през Средновековието и дори през ранното Възраждане, но за наличие на такава практика свидетелстват най-вече многобройни иконографски източници и съвсем малко запазени ръкописни партитури. Това създава затруднения в изследването на праисторията на *инструменталния съпровод*. И все пак има образци, чрез които може обзорно да се проследи въвеждането на музикалните инструменти в качеството им на съпровождащи. В своята поема „Le Veoir Dit” (1364) Гийом Машо (1300-1377) пише за разнообразието на вокалните и инструментални съчетания, които се илюстрират в жанровете балада, песен, мотет, както и рондо-ребус. Те се изпълняват „... с органи, с корнемуси или с други инструменти”²³ В обширното творчество на Франческо Ландини (1325-1397) „... се срещат пиеси, в които текстът е в горния глас (...) с инструментален акомпанимент...”²⁴ В композициите на Йоахнес Окегем (1410-1497) се наблюдава „... сливането на вокалния цвят и хомогенния тембър на инструментите от едно семейство (лютни, виоли, крумхорни, блокфлейти, корнети и сакбути) ...”²⁵ От XV и XVI век са запазени многобройни паметници на вокална музика с инструментален акомпанимент, записани с табулатури.

Музикалните историци наричат времето на XV и XVI - векове „златно“ за вокалната полифония, завършващо с постепенното отпадане на формите върху *cantus firmus* и с навлизането на нови съотношения между текст и музика. Изследванията на песните от Дюфай, през Окегем до Жоскен показват „стремежа за отхвърляне на излишествата от полифонични комбинации, за да се стигне – чрез олекотяване на композиционните техники и на нотацията – до първенство

22 Музыкална Енциклопедия, изд. Сов. композитор, Т. 1, М., 1973, стр. 80

23 Белтрандо-Патие М. К., „Западноевропейската музика от Средновековието до днес”, I ч., М., Сф., 1997, стр. 124

24 Пак там, стр. 128

25 Пак там, стр. 152

на изразността.²⁶ Към средата на XVI век създаваната музика е насочена към словото и мисълта, което води след себе си монодичен изказ и благоприятства развитието на хомофонния хармоничен език. Взаимовръзките между вокалната полифония и *инструменталния съпровод* по онова време могат да се видят в творчеството на Андреа Габриели (1515-1586), който изоставя имитацията и прибавя към хоровата композиция инструментален ансамбъл. Неговият племенник Джовани Габриели (1557-1612), който е автор предимно на църковна музика „... е един от първите музиканти, проявили интерес към инструменталните тембри. (...) може да се види неговата привързаност към противопоставянето на (...) солиращи гласове с инструментален съпровод ...”²⁷

В тясна връзка с развитието на хомофонния строеж се формира съпроводът/акомпаниментът в съвременния му смисъл – всичко в музикалното произведение, което служи за хармонична опора на мелодията.

В началото на XVI век в Италия се появява жанрът фротолата.²⁸ За разлика от имитационно контрапунктичните творби фротолата има „отчетлив словесен изказ”.²⁹ Композиторите, творили този жанр, използват полифоничната техника по нов начин – имитационния контрапункт е заменен от мелодическо развитие с отчетлива ритмика, произтичаща от поетичния текст. Така фактурата е предимно хомофонна и предоставя мелодическо превъзходство на горния глас, от което се ражда нова концепция за ниските гласове, отразяващи вече много ясно усет за хармония. Още по ясно този усет за хармония се проявява в транскрипциите за лютня и глас. Сборниците с фротолзи за глас и лютня от Франческо Босиненсис (1485-1535) са едни от първите образци за пеене с *инструментален съпровод* – такъв, какъвто го дефинираме и днес.

Важен етап в „израстването” на *съпровода* в посочения му смисъл е втората половина на XVI век, когато във Франция твори поетът Пиер дьо Ронсар (1524-1585). Според него изкуството на Орфей трябва да

26 Пак там, стр. 152

27 Белтрандо-Патие М. К., „Западноевропейската музика от Средновековието до днес”, I ч., М., Сф., 1997, стр. 179

28 Жанрът фротолата е с фолклорен произход, „обличайки” го в полифонична фактура музикантите го превръщат в оригинален жанр с основно значение за италианската музика през XVI век.

29 Белтрандо-Патие М. К., „Западноевропейската музика от Средновековието до днес”, I ч., М., Сф., 1997, стр. 203

бъде образец за всички музиканти. Ронсар намира преоткриването на орфеевото изкуство в съвместното въздействие на човешкия глас и музикалния инструмент. Съкровеното желание на Ронсар да научи музикантите да изоставят музикалния контрапункт и да поверят съпровода на солиращия глас на лютнята се сбъдва години след смъртта му, когато полифоничната песен е изместена от придворната ария. В придворната ария ниските гласове се изпълняват от лютня, а горният глас е единствената партия, която се пее. Именно придворната ария може да се посочи за начало в развитието на инструментално акомпанираната мелодия във Франция.

В лекциите „Пътят към новата музика“ композиторът Антон Веберн (1883-1945) представя възникването на явлениято *съпровод* като „рожда“ на еволюцията в овладяването на все по-широки тонови пространства за излагане на музикалната мисъл. Той пише още: „...В епохата на все по-голям разцвет на полифонията ние виждаме да изплува още един метод на изложение (...) Въз основа на идеята, че мисълта може да бъде изложена полифонично, се развиват битовите видове на танцовите форми и се появява понятието „съпровод“. (...) става въпрос за степенуване на нещо главно и нещо второстепенно, различно от истинската полифония. Но и там мисълта не е изчерпана единствено в мелодията (...) В тази епоха, която ни връща към Бах и Хендел, (...) вероятно са определящи онези неща, които целят изложение, в което единият глас доминира. Това е епохата, в която изключителното разширяване на тоновия обхват става чрез подчертаване на хармоничното начало. Това е епохата, в която се заражда хомофонният стил, епохата на Монтеверди, епохата на развитието на операта, която се ограничава до това да създаде красиви мелодии за вокални партии и ограничено до най-необходимото допълнение на мелодията в съпровода.“³⁰

Изложението дотук представи различни съдържателни аспекти, отнасящи се до понятието *съпровод*. Представени са факти, свързани със *зараждането на музикалния инструментален съпровод*, за което са видни обективни причини:

- В музикалната практика – изменения във музикалните форми, свързани с хуманистичните търсения на музиканти и поети – отговорността за подчертаване изразността на поетическия текст да се предоставя единствено и изцяло на мелодията;
- В теорията на многогласието – зараждане на хомофонно-хармоничния тип многогласие;

30 Веберн А., „Пътят към новата музика“, ИИК „Везни“, С., 2005, стр. 25

- В историко-социален план – подобряване и стабилизиране социалното положение на професията музикант; усъвършенстване устройството на много музикални инструменти; създаване и установяване на специален тип музикална писменост – таблатура, предназначена за еманципираното инструментално изкуство, благодарение на която се проследяват промените по „пътя“ от модалността към зараждащите се тонални отношения; изобретяване на нотопечатането – гениално изобретение с фундаментално значение за разпространяването на новия стил и музикален изказ, свързани с хуманистичните идеали.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. **Арабов Пл.** – „Технология на хармоничния клавирен съпровод“, лекционен курс, (ръкопис).
2. **Белтрандо-Патие М. К.**, „Западноевропейската музика от Средновековието до днес“, М., Сф., 1997
3. **Веберн А.**, „Пътят към новата музика“, ИИК „Везни“, С., 2005
4. **Карагенов Св.** – „Категорията „съпровод“ в музикалната теория, история и практика“, (ръкопис)
5. **Люблински А.**, „Теория и практика аккомпанимента“, Л., М., 1972
6. **Щабеков П.**, „За музикалното изкуство“, изд. ателие А⁶, 2004

ас. Зоя Микова

„ПРАЗНИКЪТ НА ПРАЗНИЦИТЕ” ПЕСНОПЕНИЯ ОТ ПЛОВДИВСКАТА СИНАГОГА „ЦИОН”

Всеки петък в синагогата звучат тържествени песнопения. Те са лесни за запаметяване и с изпълнението им могат да се справят всички присъстващи. Първото ми участие в службата провокира множество въпроси: **Какъв е празникът?** Трябва ли, когато подлагаме на анализ музикалния материал, който го съпровожда, да изхождаме от знанията си за фолклорните образци и да търсим в него белези на устна култура? Удачно ли е за тези песнопения да използваме критериите, които прилагаме при работа с български народни песни?

Настоящият материал е част от по-голяма разработка, поради тази причина тук представям реда на службата и нотния текст на песнопенията, които я съпровождат.

За евреите най-почитаният ден е Съботата. След като Сътворил Света за шест дни, на седмия Господ-Бог си взел почивка. Денят, определен за това, се посреща тържествено и празнично от вярващите.¹

Наричат го Шабат – Празникът на Празниците. „Та нали, ако Господ-Бог не бе сътворил Земята и всичко на нея, нямаше да има и други празници.”

За посрещането му евреите подготвят още в предишния ден храна и избират чисти дрехи. Съобразно лунния календар настъпването на съботния ден Шабат се случва привечер в петък, когато на небето се покаже първата звезда.² Службите се провеждат всяка седмица в Пловдивската синагога „Цион”³, в която се изпълняват тържествени и

1 В миналото за начало на седмицата се приемала неделята, затова съботният ден се явявал седми – последен.

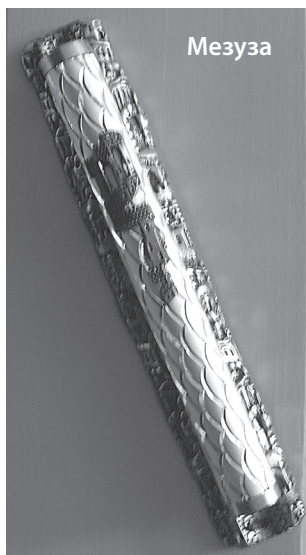
2 Часът за началото на службата е променлив. Евреите се ориентират от специални календари. В тях са посочени българският еквивалент с месец и дата и съответно еврейският месец, дата и точният час, в който започва празникът и службата в синагогата. Времето се отброява от залез до изгрев слънце.

3 Първата сграда, която сефардските евреи използват при пристигането си от Испания е построена в началото на XVI век. Тя се помещавала в двора на настоящата синагога и е носела името „Шевет Ахим”. Срещу нея била ситуирана и постройка „Йешурун”, която наподобявала българското килийно училище. Българските евреи използвали и двете институции до 1948-1949 г., когато се случва и изселването им в Израел. Сградите са съборени през 60-те години на XX век, а на тяхно място са построени жилищни постройки, които се обитават преди всичко от представители на общността. Днес действащата синагогата носи името „Цион” и е построена през 1886-1887 г. Вследствие на земетресението от 1928 г. е извършен ремонт, а години по-късно, с помощта на дарители, през периода 1998-2003 г. е извършена външна и вътрешна реставрация на храма, възстановени са първоначалните детайли и сградата е „преосветена”. Съобразно юдейските традиции, в синагога-

величальни химни, прочита се по една глава от Свещената Тора, отправят се молитви и се благославя виното.⁴

Прието е при влизане в еврейския храм всеки да докосне символа **МЕЗУЗА**⁵, който стои на входната врата. Мъжете поставят на главите си малки шапчици, наречени **КИПА**⁶, в знак на това, че над тях се намира само и единствено Господ – Бог. За жените е препоръчително да покрият главата си с шал.

В общото помещение **хазанът**⁷ е издигнат на **бима**⁸ от няколко стъпала. От двете страни са разделени седящите места – в дясно за мъжете и в ляво за жените.⁹ Ръководещият службата е с гръб към вярващите и с лице към **Арон Акодеш**¹⁰.



та няма никакви икони или други идоли, а сградата задължително има два входа. В двора има още няколко пристройки, които се използват за нуждите на общността. (С.Б., на 92 г., бел.З.М)

4 В днешно време в синагогата се събира малка част от еврейското представителство в града. Сред тях присъстват и християни, които свободно участват в службата. В един от разговорите ми с присъстващите не-евреи за това кое ги мотивира да бъдат в петък вечер на Шабат, получих най-популярния и очакван отговор: „... Господ е един – няма значение къде се свързваш с него, дали в църквата, синагогата или джамията...“ (К. П., бел. З.М.)

5 В дясно, върху рамката на вратата на всеки еврейски дом и храм, има закована цилиндрична кутийка, която съдържа свещен откъс (молитва). Мезузата напомня за изхода от Египет и за жертвения Телец, с чиято кръв били отбелязани еврейските домове, за да не пострадат при изпратените наказания на гръцкия народ, заради непослушанието на Божиите заповеди от фараона. При всяко влизане и излизане докоснатите пръсти до нея се отправят към устните. Съществува и друг разказ, в който вратите са намазани с кръвта на петел.

6 Кипата е символ на това, че всеки който се намира под нея, съзнателно или не – съгрешава. Единствено Господ-Бог, стоящ над нея, е безгрешен. На големите религиозни празници мъжете покриват раменете си с бял шал, с ресни в краищата, които напомнят за изпълнението на Божиите заповеди.

7 Религиозната дейност на евреите се ръководи от Духовен Съвет. Поради малобройната численост на общността в Пловдив няма Равин. Длъжността Хазан (втори след Равина) се изпълнява от най-възрастния член на Духовния съвет, който има свой помощник.

8 Бима – олтар или амвон, възвишение, подиум. Ситуиран е в западна посока.

9 В синагогата седящите места са номерирани. По разкази на най-възрастните, всеки е знаел мястото си и не го е променял. Мъжете са били в общото помещение, а жените са заемали местата на балкона. Днес мъжете стоят в дясната половина, а жените в лявата. Тук също може да се открие символика. Разделянето и противопоставянето на „Дясното“ – мъжкото и „Лявото“ – женското.

10 Арон Акодеш е шкаф, който се намира на амвона. Покрит е със специална завеса (парохет-иврит) и в него се съхранява Петокнижието на Моисей.

В подножието на амвона, от двете страни, върху празнични свещници и покривки са разположени Шабатните свещи ¹¹.

В началото на службата хазанът приканва по избор една от жените да запали двете свещи. Тя покрива главата си с бял шал, запалва свещите и произнася следната молитва:

*Барух ата адонай елоену мелех аолам,
Ашер кидишану бемицвотав вецивану,
Леадлик нер шел Шабат.*

*Благословен да си ти Боже наш, Цар
на Вселената, който ни Благославяш
със своите заповеди и ни повеляваш,
да запалим свещите в памет на Шабат.*

Службата е открита и хазанът задава встъпителния тон и темпото на химна „Мизмор ле Давид“ (Давидовите псалми).¹² Това песнопение се изпълнява и на други празници, като се явява по различно време - в началото или в края.

Пр. №1

6 Миз - мор ле Да - вид а - ву ла - до - най, а - ву ла - до - най бней е - лим е - лим,
10 а - ву ла - до - най ке - вод ва - оз а - ву ла - до - най ке - вод ше - мо
иш - та - ха - ву ла - до - най бе - ад - рат ко - деш.
12 за край
а - до - най ие - ва - рех ет а - мо ве - ша - лом.
rit. . .

*„.....Отдайте на Господ вие синове на силните,
отдайте на Господ слава и могъщество...“*

След няколко встъпителни молитви, почти без пауза, службата продължава с „възхвала за Шабат“. Символично **„СЪБОТА“**-та е в ролята на многоочаквана пременена булка, а песнопението олицетворява тържественото ѝ посрещане. С поглед обърнат към входната врата, всички присъстващи я призовават: „Ела булке, ела булке, Шабатна царица...“, „Заповядай булке, заповядай да посрещнем празника!“.

11 Шабатните свещи символизират две правила - първото представлява Заповедта от книгата Изход „Помни съботния ден“. Втората свещ напомня Заповедта от книгата Второ сказание „Спазвай съботния ден“. Те участват във всички ритуали на евреите и винаги се запалват от жени.

12 За първи път чух тази песен, когато присъствах на Рош Ашана, като при посрещането на Еврейската Нова година песнопението се изпълнява в края на службата; Микова, З. – Празниците на еврейската общност в Пловдив през месец Тишри (Тишрей), В: Годишник на АМТИИ 2012 г., стр.111

Песента започва с рефрен, а в куплета ритмиката на стиха често нарушава ритъма на мелодията.

Пр. №2

Господ ни е заповядал, да си спомняме и спазваме съботния ден...”

Тържественото настроение за „посрещането на булката” се запазва и в следващия пример.

Пр.3

6 Веа - ю лим-ши-са шо - са - их ве - ра-ха-ку кол ме-ва ла - их я - сис а - ла - их

а Тетро

е - ло - а - их ким-сос ха-тан ал_ ка-ла, я - мин ус-мол тиф-ро - ци

гii.

След песнопението хазанът изпълнява кадиш¹³. За целта на службата задължително трябва да присъстват 10 възрастни евреи.¹⁴ Често в синагогата не могат са се съберат необходимият брой мъже. В такива случаи този ритуал не се изпълнява. Хазанът продължава полугласното четене от молитвеника на иврит – религиозният език на евреите.¹⁵ Молитвите му са прекъснати от няколко тактово музикално построение. „Кой е като тебе Господи, който правиш чудеса?”¹⁶

13 По време на шабатната молитва има текст, който се повтаря няколкократно - това е възхвала към Всевишния.

14 За възрастен се смята всеки евреин навършил религиозно пълнолетие – 13 годишна възраст. Условието да присъстват десет души мъже е израз на „Молитвения кворум”.

15 В молитвеника текстът е записан на иврит в дясната страна и на кирилица в лявата. Думите, които трябва да се изпълнят по-силно или с акцент, са подчертани или удебелени. Водещият на службата трябва добре да познава езика, за да спазва интонацията. От присъстващите малцина могат да четат и разбират написания текст.

16 Този възглас прозвучава в службата за Рош Ашана (Еврейската Нова година) и Йом Кипур (Денят на Великата прошка)

Пр.4

Ми ха-мо - ха баелим а - до-най ми ка-мо - ха нее - дар ба -
ко - деш но - ра теи - лот о - се фе - ле,
rit.

Следващото песнопение се състои от няколко построения, които се явяват варианти на първия шесттактов пример. Моделите внасят ритмични, мелодични и структурни промени върху първоначалното построение. Наблюдава се известна стабилност по отношение на мелодика и ритмика във встъпителните и завършващите тактове, което спомага първоначалният модел да остане разпознаваем.¹⁷ Изложението на стиха не може да бъде направено в стихотворна форма. Всеки стих е изграден от различен брой срички, което налага и промени в мелодията и в големината на построенията. Моделът „а“ се състои от шест такта, а неговите варианти са: а1 – 6т.; а2 – 8т.; а3 – 7т.; а4 – 6т.; а5 – 5 т. В този пример е налице един от най-съществените белези на устно предаваната музика - **изменчивост, вариантност.**

Пр.5

Аш-ки-ве - ну а - ви-ну ле-ша-лом, ве - а-ми-де - ну мал - ке - ну
ле-ха-им то- вим у - ле - ша - лом, у - фрос а - ле - ну су-кат ше-ло-ме-ха

Двутаكتови модели, които използват за край.

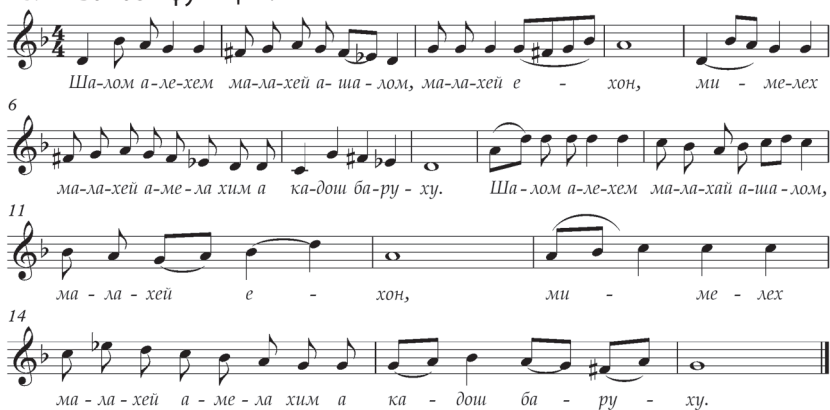
1. модел 2. модел
ле-ха-им то- вим у - ле - ша - лом, фрос а - ле - ну су - кат ра-ха-ним ве - ша - лом,

Мелодиите се редуват с молитви от четящия хазан. В пр.6 се наблюдава повторение на последните срички на всеки стих, които стават първи за следващия. Подобна организация на стихосложението можем да открием и в някои примери от българския фолклор.

¹⁷ В настоящия текст не е посочен пълният музикален материал, за да може да се направи сравнение между отделните варианти на първоначалното построение на пр.№5.



В края на службата всички изпълняват популярната сред евреите „Шалом алейхем“. Песнопението веднага прави впечатление с ладовата си организация и с наличието на увеличена секунда. Налице е и буквално повторение на текст и мелодия, което музикалният анализ определя като „рефрен“. В настоящия пример повторението не изпълнява тази функция.



След това ръководещият службата благославя виното и поздравява богомолците с думите „ШАБАТ ШАЛОМ“. Прието е всеки да се поздравява с присъстващите, като това става с ръкостискане и поздрав.

В заключение като общи черти за всички песни се открояват:

1. По време на празника песнопенията се изпълняват от всички присъстващи – мъже и жени, в унисон.¹⁸
2. В мелодиите преобладава изохронният ритъм.
3. Песнопенията се изпълняват в щрих *non legato*. Срещат се ритмични модели, изпълнени в *legato*, които могат да бъдат разглеждани като друг тип (вторичен) ритмообразуване.

¹⁸ В Талмуда женският глас е характеризирен 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“.

<http://www.jewinthecity.com/2010/07/why-do-orthodox-jews-consider-a-womans-singing-voice-immodest/>

4. Ритъмът на стиха променя ритмиката на мелодията и едновременно с това понякога налага някои структурни промени върху формата на построението.
5. Песнопенията имат широк тонов обем – от интервал м.б, ч.8 или ч.8+3
6. В излагането на мелодичната линия преобладава постепенно-то движение. (виж - пр.5.) Срещат се и тактови модели, които се пренасят възходящо или низходящо. (виж - пр.1)
7. Мелодичните скоковете са с големина от интервал терца, кварта, квинта и по-рядко секста (виж - пр.2).
8. Песнопенията носят тържествено настроение.

По мое мнение някои от мелодиите носят белези на устната култура (устен начин на предаване, вариантност, изменчивост, анонимност на автора).¹⁹ Допускам, че е възможно те да са изградени върху фолклорни образци и в тях да бъдат открити първообрази от безписмената музика. Мисля, че подхождането към тях със знанията за българската народна музика би ни затруднило. Един по-сериозен анализ на музикалния материал би разкрил отговорите на въпросите - **какъв празник е Шабат** – религиозен, свързан ли е с фолклорната традиция, възможно ли е в ритуала да се открият различни пластове на културата на обществото?

Според мен посрещането на Шабат спокойно може да бъде класифицирано като традиционна практика на евреите. Макар и част от религиозния живот, действията в този ден са се превърнали не просто в навик, а в задължение на юдеите. Събирането на богомолците петък вечер в пловдивската синагога и отбелязването на Шабат е повод не само за сплотяване на общността и за съхранение на общата етническа памет, но и за пореден път да бъде показана връзката между Господ-Бог и избора на него народ.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Бокова, Ирена; Валентина Ганева-Райчева** – Културното разнообразие на Българи Етноси, 2012 г.
2. **Врагова, Цветина** – Календар на спомените – Спомени на българските евреи от началото и средата на XX век, Пловдив, 2005 г.
3. **Соломон, Норман** – Юдаизъм – С. 2003 г.

¹⁹ Респондентите споделят, че заучаването на песните е било част от обучението им в Еврейското училище. Няма спомен за това кой е автор на песнопенията. Повечето от тях не са нотни грамотни. В миналото в службите е участвал хор. Изпълнителите били хористи от „Еврейско певческо дружество“ и дейци от „Музикално дружество Давид“ гр. Пловдив

Борис Мирчев

НИКОЛАЙ КАРЛОВИЧ МЕТНЕР (1880-1951)

КЛАВИРНИТЕ МИНИАТЮРИ
ПРИКАЗКИ

Н.К.Метнер живее и създава творбите си в нелесно, търсещо себе си време, време, в което светът на изкуството като цяло преследва нови идеали, преследва нови идеи, открива нови форми за реализацията им и може да се каже, че преживява един от най-интересните, сложни и противоречиви етапи в развитието си.

Първата половина на 20-ти век става свидетел на най-причудливите и авангардни форми на музициране-композирание. Присъства на появата и развитието на най-разнообразни музикални форми и стилове. Едновременно съществуват взаимноизключващи се музикални явления, което е неизбежен феномен в изкуството на различните етапи от неговото съществуване. В изкуството, науката, а и в живота, процесите както е известно не протичат праволинейно. И докато някои „вектори“ в изкуството сочат нови посоки, нови стремежи и открития и логично по пътя си се стремят да разрушават старите стереотипи (и да създават нови такива), то творците с умерени възгледи се стремят да внесат равновесие между традиция и минало, от една страна, и модернизъм и бъдеще, от друга. Паралелното съжителство на различни стилове и художествени школи, някои от които подобно на центроостремителни сили се стремят напред, а други, водени от центробежни сили, по-скоро се отдръпват към утвърдените вече схеми и модели, прави възможно и логично едновременното съществуване и развитие на противоположни творчески индивидуалности, като Прокофиев и Стравински, Шьонберг и Гершуин, Берг и Метнер, Веберн и Рахманинов.

Автор с подчертана творческа самобитност, развил личен музикален стил, Метнер върви по пътя на изкуството в самостоятелно русло, което определено лежи встрани от главните пътни артерии на съвременното му. И независимо че като гражданин и човек той се вълнува от събитията около него, все пак се стреми да ги постави в центъра на вниманието на собствения си музикален свят, творчество. Самият Метнер е долавял известна „ретроградност“ в художествените си разбирания. В едно писмо до А.Ф.Гедике той направо пита: „Не ти ли е идвало наум, че аз малко съм закъснял да се родя, че това, което пиша

не е с времето си?...Ти може и да ме укориш за отношението ми към собствените ми творби...Но....колкото и малко да е моето съдържание, то е единственото, което имам, т.е. освен музиката и онова, което правя с нея, аз съм свършено нищо. Странното е, че онова, за което ти пиша сега аз, от което се оплаквам, оценявам едновременно и като мой колосален недостатък, и като най-голямо мое достойнство...."

На бурния водовъртеж на съвременността Метнер противопоставя собствената си визия за света - свят на композитора идеалист, чиито творчески правила се формират и избистрят сравнително рано и остават непоклатими в течение на целия живот на твореца. Обаче създаването на собствен свят, макар и не напълно синхронизиран, съзвучен с породилата го епоха, както се наблюдава при Скрябин и Прокофиев например, е по силите само на наистина голям художник, с ярко изявено лично разбиране на света, който го заобикаля и смело вървящ в изкуството по свой път.

Метнер е поет романтик, със светло и жизнелюбиво възприемане на света. На него са му почти чужди остро-драматичните конфликти и трагическите, песимистични концепции. В съчиненията му не можем да открием образи на зло, насилие или смърт. Просто Метнер нарочно отбягва грозните, уродливите явления от обкръжаващата го действителност, те съществуват някъде зад границите на създадения от него музикално-естетичен свят. На Метнер са му чужди и иронията, сарказмът и изобличителният смях, свойствени на много музикални творби на 20-ти век. Композиторът по-скоро е привлечен от мекия, незлобен хумор и добротата, които прозират в съчиненията му. Романтичeskата насоченост на Метнер се стреми към класицизма.

Според музиковедите, в жанра приказки са съсредоточени и се разкриват най-добрите, най-специфичните черти на творчеството на Метнер. Според Б. В. Асафиев в миниатюрната форма на поетичните приказки Метнер засяга същите дълбоки страни на човешкия живот, на които са посветени сто мащабни произведения. "Моментите на остро напрежение се срещат най-често в емоционално-украсеното съдържание на неговите приказки. Това не са изобразителни приказки, не са приказки, илюстриращи нечий приключения. Това са приказки за собствените преживявания, за конфликтите на вътрешния живот на човека". (1, с.280)

Приказките са написани в различни периоди от творчеството на композитора. Понякога отразяват страници от неговия живот. Но не само за себе си говори в тях Метнер. В съдържанието им откриваме и моминска печал, и поетични легенди от миналото, и радостното дишане на пролетта, и неудържимата стихия на танца. Всичко това

е представено просто и мъдро, понякога с усмивка, понякога с едва прикрита тъга. Тези миниатюри опровергават една доста разпространена представа за Метнер като за учен (разбирай академично-консервативен) и суховат композитор. В действителност приказките разкриват мислите и чувствата на Метнер със същата сила, с която това правят мазурките и прелюдиите на Шопен, интермеците и новелетите на Брамс, прелюдиите и етюдите-картини на Рахманинов, поемите на Скрябин. В приказките Метнер се разкрива особено широко и сърдечно. По жанр приказките могат да бъдат сродени с групата пиеси малка форма, като прелюдия, музикален момент, новелета и импромптю. Някои белези ги приближават до жанра на инструменталната и вокална балада.

В приказките на Метнер, както и при баладите (плод на народно или професионално творчество), на първо място излиза антагонизмът на въплътения образ - реален и приказно-фантастичен, който се разкрива, разгръща на фона на спокойно епическо повествование. От друга страна, между приказките и баладите съществува различие. В баладите често се открива конкретна сюжетност. При вокалните образци тя е свързана с значителната роля на текста и с принципа на последователното разкриване на основното съдържание. Приказките обаче, за разлика от баладите, не винаги имат сюжет. Те притежават по-скоро обобщена програмност. Всъщност само по себе си понятието приказка, което като обособен жанр намира най-ярка изява при Метнер, подчертава и индивидуалността на трактовката на композитора на миниатюрата, и обобщения подход към нея. В приказките е пресъздадена една от най-характерните черти на романтизма - тясната връзка на литературата и народната поезия с музикалното изкуство. Програмните произведения, чието начало поставят разказите и повествованията, към момента на разцвет на романтизма представляват значително направление. Някои по-значими примери в това направление са „Новелетите“ на Шуман, „Баладите“ на Брамс, Шопен и Григ, „Легендите“ на Лист, „Поемите“ на Шосон. Сред руските композитори се забелязват Лядов - „За старината“, „Приказка“ на Римски-Корсаков, както и „Приказка“ от цигулковата сюита на Танеев. Интерес към жанра приказка проявяват и Прокофиев, Голденвайзер и Благой.

Този вид пиеси, писани под различни заглавия, имат три страни, които се съчетават: епос, лирика и драма. За образно-емоционалния строй на музиката на Метнер водеща роля придобива епично-повествователното начало. Поради това и приказката, като съсредоточие на епично-повествователното, става един от любимите жанрове за Метнер. Тук авторът най-пълно разкрива слабостта си към старин-

ните загадъчни образи, запечатани в народния епос, в легендите, сказанията и преданията.

Жанрът „приказка“ не е единственият, за когото Метнер черпи вдъхновение от литературата. Същото се отнася до циклите „Дитирамби“, „Откъси от трагедии“, „Новели“, „Забравени мелодии“ и др. Даже имената на тези работи навяват връзка с литературен първоизточник. В руската музикална култура от 19-ти век жанрът на клавирната миниатюра получава широко развитие. За пример можем да вземем А. Рубинщайн, М. Балакирев, А. Ляпунов и др. В творчеството на някои композитори миниатюрите, по правило обединени в цикли, стават образци-шедьоври за жанра. Такива са например „Годишните времена“ на Чайковски, „Картини от една изложба“ на Мусоргски, „Малка сюита“ на Бородин.

Композитори като Аренски и най-вече Лядов бележат значителен етап в обогатяването на клавирната миниатюра в Русия. Музиката за пиано е водеща област в творчеството им, а за Лядов главен жанр е именно миниатюрата. Пиесите на двамата творци по различен начин развиват двете главни направления на жанра: програмност и непрограмност. Все пак водещите представители на жанра са Рахманинов, Скрябин и Метнер. Последните трима въвеждат нови стандарти и разновидности при миниатюрите. Скрябин създава клавирната поема, Рахманинов – етюда-картина, Метнер е родоначалник на „Приказките“ и „Дитирамбите“. Може спокойно да се каже, че клавирните миниатюри са своеобразен тест-център, лаборатория към творчеството на тримата изобщо. Например Прелюдиите на Скрябин – особено ярки и самобитни опуси за него – се появяват в качеството си на своеобразни етюди към неговите сонати. По подобен начин стоят нещата и при Рахманинов. Автор и на крупни симфонични творби, Рахманинов се отнася сериозно към малките клавирни форми. Не ги тълкува като „технологичен“ преход към големите форми. Някои прелюдии все пак имат образна паралелност с клавирните му концерти. Например прелюдиите-пейзажи оп.23 и втората част на Втория концерт или ла минорната прелюдия оп.32 и финала на Третия концерт. Освен това се наблюдава връзка между клавирните произведения в малка форма и вокалните съчинения на автора. Такива са, да речем, близките в образно-емоционален план прелюдия оп.23 номер 6 и романсът „Островче“, „Музикален момент“ оп.32 номер 6 и романсът „Пролетни води“.

Клавирните миниатюри, и преди всичко приказките, решително влияят на изграждането на по-големите по форма съчинения на Метнер. Ако вземем за пример първата и втората клавирни импро-

визации, разработката на Първия клавирен концерт, използващи вариационна форма, откриваме все същите приказки, но обединени в рамките на крупно произведение.

Приказките на Метнер могат да се тълкуват като програмни в широкия смисъл на думата, независимо от липсата на публикувана програма. На повечето от тях Метнер дава програмни заглавия (например "Бедният рицар" из оп.34 номер 4, "Лир в степта" из оп.35 номер 4), които след това не публикува, но задължително си ги отбелязва в авторския екземпляр. Сред малочислените заглавия, които авторът публикува са тези, носещи по-скоро образно-жанров, а не конкретно-програмен характер ("Tanzmarchen" и "Elfenmarchen" оп.48, "Русская сказка" оп.42, "Русская хороводная" за две пиана оп.58).

Тематиката на приказките е разнообразна. Тук откриваме народни образи - „Золушка и Иван глупака“ оп.51, народни легенди - „Руска приказка“ оп.42, героични мотиви - „Рицарско шествие“ оп.14 номер 2, "Бедният рицар" оп.34 номер 4. Срещаме и имена на герои от световната литература - „Песента на Офелия“ оп.14 номер 1, "Лир в степта" оп.35 номер 4.

Някои приказки са съпътствани от по-разширено авторово пояснение. Например приказка оп.20 номер 2 Метнер назовава „Заплашителните камбани“ като по-късно добавя: "песен или приказка на камбаната, но не за камбаната". Приказката има многопланова образно-жанрова основа. Песенното начало с широка кантиленна мелодия, претворена от Метнер в лирико-елегичните приказки, се родее с неговите възхитителни романси и канцони. За пример можем да вземем си минорната приказка оп.20 номер 1 или фа минорната оп.26 номер 3, чиято образна сфера се родее с романа от Втория клавирен концерт или поредицата канцони от цикъла „Забравени мотиви“. Лиричните приказки-канцони се превръщат в интимната изповед на композитора.

Приказките-скерцо следва да се отнесат към друга образна група. В тях се отразява пребогатият свят на приказната фантастика. Остроритмични, със своеобразна „полетна“ фактура на „общите форми на движение“, тези приказки веднага завличат слушателя в завладяващия свят на фантастично-причудливите герои. Пример: приказки оп.34 номер 2 и оп.35 номер 3.

Приказките „Лир в степта“ - програмна, или оп.26. номер 4 – непрограмна, спадат към друга група приказки с картинно-драматичен характер, понякога вързани с образа на определен герой.

Разделянето на приказките на групи е съвсем условно. Размереността на разказа често отстъпва място на танцувалното на-

чало, повествователно-речитативният характер се сменя с песенност, често свързана с фолклора.

Метнер винаги обединява приказките в цикли. Изключение прави приказка оп.31 номер 3, обаче, и тя се явява съставна част на цикъла от три пиеси оп.31 - Импровизация, Траурен марш, Приказка. Общо Метнер написва десет цикъла приказки. Те по правило са неголеми и включват от две до шест пиеси.

По-голямата и известна част от приказките Метнер композира до напускането на родината си (седем цикъла). В чужбина се появяват последните три.

Типичен за Метнер е двучастният цикъл оп.14, който включва две приказки - "Песента на Офелия" и „Рицарско шествие". Заглавията ясно показват интереса на автора към романтичните образи от далечното минало. Приказките се оказват онзи жанр, в който Метнер получава най-широко поле за изява на мелодическия си талант. В лирическите миниатюри, конкретно свързани с руската образност, руската тематика, Метнер въвежда мелодията с широко дихание, водеща началото си от руското народно песенно творчество.

Сред миниатюрите на Метнер: канцони, ноктюрни, химни, приказките по право заемат водеща роля. За Метнер, непоправим творец романтик и композитор философ, приказката и нейната многоплатова образност стават силно привлекателен жанр. Сред другите творби, приказките на Метнер най-малко са подложени на еволюция. Обаче и при тяхното развитие могат да се разграничат свойствени черти на пиесите от различните опуси.

Приказките от ранния период (лирически, епически, лирико-драматични) са преди всичко субективни и интимни по настроение. Това по принцип са монообразни пиеси, без конкретна жанровост.

В приказките оп.20, 26, 25,31, 34 и 35 се разширява тематичният кръг. Паралелно с лирическите приказки, които продължават да са в центъра на вниманието на Метнер, започват да се появяват приказки-картини: фантастични (оп.34 номер 1), трагедийни (оп.20 номер 2, оп.35 номер 4), изобразителни (оп.35 номер 4). Отбелязва се порастване на формата в посока по-крупна концертна пиеса (оп.20 номер 2, оп.35 номер 4). Извършва се и „баладизиране" на жанра: избистря се типичният кръг от образи, противопоставящи действителност на мечта, свят идеален на свят реален.

Късните приказки (оп.42, 48 и 51) се характеризират със сближаване на тематизма им с фолклорните източници, с опора на песенните и танцувални форми. Тук спадат и концертните пиеси и лирическите миниатюри оп.51 и „Романтични ескизи за юношеството". В този сми-

съл се наблюдава затваряне на клавирните цикли с романтически опуси, възраждащи традицията на ранните пиеси.

Списък на клавирните миниатюри "ПРИКАЗКИ" на Николай Метнер:

Две приказки оп.8 (1904-1905)
Три приказки оп.9 (1904-1905)
Две приказки оп.14 (1905-1907)
Две приказки оп.20 (1909)
Четири приказки оп.26 (1910-1912)
Четири приказки оп.34 (1916-1917)
Четири приказки оп.35 (1916-1917)
Три приказки оп.42 (1921-1924)
Две приказки оп.48 (1925)
Шест приказки оп.51 (1928)

ЛИТЕРАТУРА:

Асафиев, Б. Руската музика от началото на 19-ти век, стр.280

Метнер Н. К. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства.- Paris: YMCA-Press, 1935; репринт - Paris, 1978.

Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы /Под ред. З. А. Апетян.- М. Музыка, 1981.

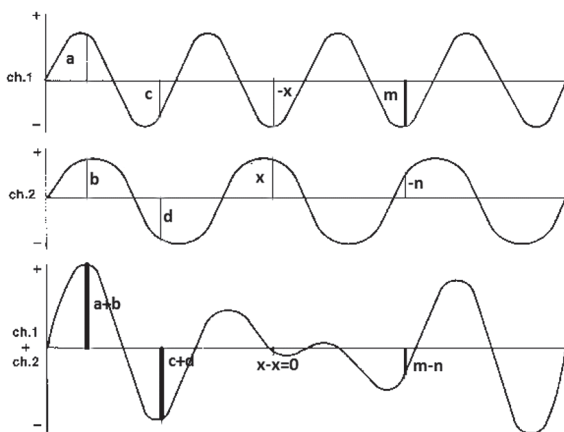
Долинская Е. Б. Николай Метнер: монографический очерк

Валя Янчовска

ЗА “ФОРМАТА” НА ТОНА

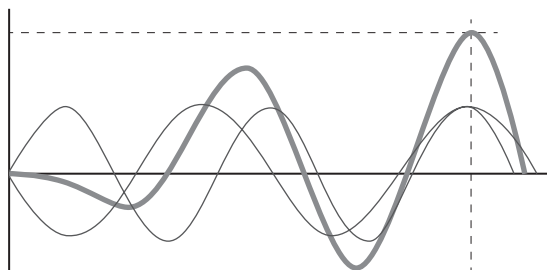
Това, което ще наречем „форма“ на тона е условна характеристика, с която ще направим опит да опишем сложния състав на музикалните тонове. Формата на тона е в пряка зависимост от параметъра тембър. Тя е графическо изображение, нагледно представящо тоновия състав.

Като начало ще изясним какво означава състав на тона. В една и съща среда по едно и също време може да действа повече от един източник на трептене. Всяка частица обаче, в определен момент от времето, може да трепти само по един единствен начин. Тя не може да изпълнява две различни движения едновременно. Следователно нейното движение ще бъде резултат от въздействието на всички източници. Движението на такава частица се определя от физичния принцип на суперпозицията, който гласи: **Когато в една среда се разпространяват няколко вълни, отклонението на всяка точка от средата е сума от отклоненията, които точката би имала, при положение че вълните се разпространяват не едновременно, а поотделно.** Вълна, която се явява сума от няколко прости вълни, действащи по едно и също време в една и съща среда, се нарича резултантна.



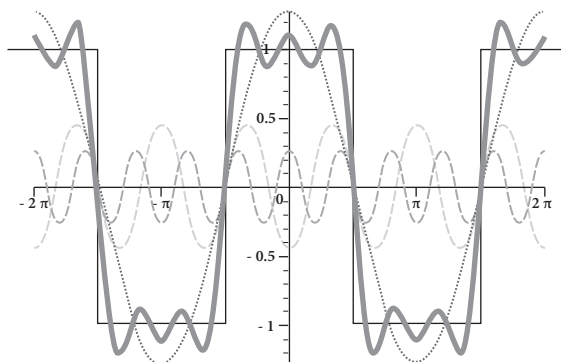
Фиг. 1. Сума на две вълни.

На фигура 1. е показано как се сумират две вълни. Във всеки момент от времето се засичат големините на амплитудите, които имат двете вълни и се събират – получава се амплитудата на резултантната вълна. Следва да се обърне внимание, че е необходимо да отчетем не само големината на амплитудата (тоест, нейната абсолютна стойност), а и посоката на отклонението от равновесното положение. При това положение, ако в даден момент всяка вълна поотделно би произвела трептене с отклонение в една посока, то резултантната вълна ще има по-голямо отклонение в същата посока, тоест вълните взаимно се усилват. Ако събираме две отклонения в различни посоки, тогава имаме „гасене“, с други думи, амплитудата намалява и остава в посоката на по-голямата от двете изходни. Ако сумираме две трептения с еднакви по големина, но с противоположни по посока амплитуди, то резултантното трептене за съответната точка ще бъде нула (тоест, в тази точка няма да има трептене, тя ще бъде в покой). Ето още един пример за сумиране на вълни с еднаква амплитуда, но с различни дължини:



Фиг. 2. Резултантна вълна.

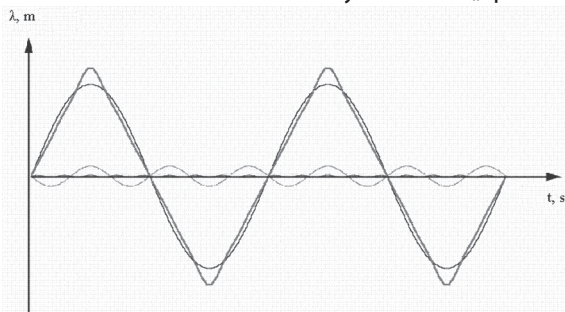
Аналогично можем да сумираме произволен брой вълни с произволни дължини и амплитуди. От гореказаното можем да направим извода, че колкото по-голяма е амплитудата на една от вълните, които сумираме, толкова по-голямо влияние ще окаже тя на резултантната вълна и обратното – вълни със сравнително малка амплитуда почти не променят сумарната. Следователно, ако имаме вълна с определена дължина и амплитуда и добавим към нея още една или няколко, които имат достатъчно малки амплитуди, ще получим в резултат повече или по-малко видоизменен вариант на първоначалната вълна. Това означава, че ще изменим нейната форма. Тя вече няма да изглежда като синусоида, както като прав тон, а ще има друга форма. Чрез подходящо подобрени събираеми можем да получим много разнообразни форми.



Фиг. 3. Получаване на „квадратна“ вълна.

На фигура 3. е показано как се получава така наречената „квадратна“ вълна. С точки е обозначена изходната вълна. Както се вижда от графиката, тя има дължина 2π и амплитуда 1,3 мерни единици. В пунктири са показани двете вълни, които ще използваме, за да променим формата на изходната. Може да се види, че те имат значително по-малка амплитуда, в сравнение с червената вълна – по-малка от половината от амплитудата ѝ. Сумираме трите вълни по начина, описан по-горе – за всяка точка по вертикал измерваме амплитудите на вълните и ги събираме, като отчитаме посоката им. На фигурата резултантната вълна е означена със плътна сива удебелена линия цвят. Заостреният връх на синусоида е „притъпен“, защото в тези точки влияние са оказали разнопосочните спрямо основната амплитуди на едната или и двете допълнителни вълни. Ако добавим още няколко правилно подбрани допълнителни вълни, можем да продължим да видоизменяме формата на изходната. На фигура 3. с черен цвят е отбелязана квадратната форма, към която се стремим с това преобразуване. Колкото повече модифициращи вълни добавяме към първоначалната, толкова повече ще се доближаваме до исканата форма.

На фигура 4. е показан начинът за получаване на „триъгълна“ вълна:



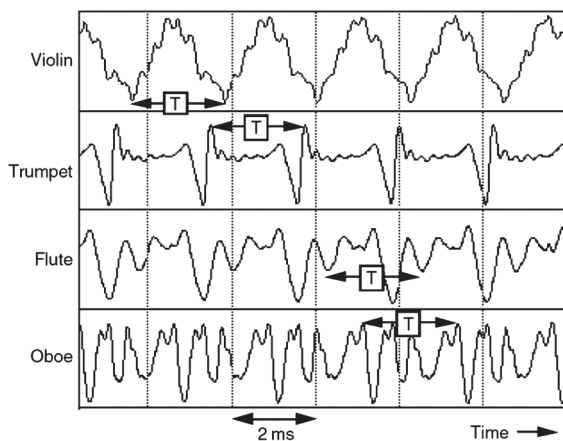
Фиг. 4. Получаване на „триъгълна“ вълна.

Тук са използвани четири допълнителни вълни, което дава доста по-прецизна форма на модифицираната вълна.

Как това се свързва с тембъра? Тембърът е параметър на тона, който определя неговия състав. Всеки тон има сложен състав и представлява сума от много на брой прости трептения. Съставът на всеки тон се определя от това кои собствени честоти на трептене на звукоизточника резонират и се усилват от собствените честоти на трептене на корпуса на инструмента. Човешкото ухо възприема основния тон и резониращите хармоници като едно цяло. Това какви прости трептения (отделни честоти) участват в състава на един тон определя качеството, което музикалните теоретици наричат цвят, багра, окраска. Тембърът зависи както от материала, формата и конструкцията на музикалния инструмент, така и от начина, по който се произвежда звука. Тембърът е сумата на всички хармонични честоти, които издава даден източник. Може да се каже, че **формата на звуковата вълна е графическо изражение на тембъра на тона, който звучи.**

Предложихме начин за нагледно представяне на тембър. Разбира се, тези правилни форми, които наблюдавахме на горните графики, се получават по изкуствен път. Тембрите на реално звучащите музикални инструменти са по-сложни.

Ето графика на тембрите на четири музикални инструмента, изпълняващи един и същ тон – ла от първа октава.



Фиг. 5. Графика на тембрите на цигулка, тромпет, флейта и обой, изпълняващи „ла“ от първа октава.

Всички вълни на фигурата имат една и съща честота. Това означава, че периодът от време, за който се повтарят едни и същи извивки при четирите графики, е еднакъв, независимо от това какви форми се съдържат вътре в този отрязък за всяка една от тях.

Оттук следва, че формата на вълната е различна за всеки отделен инструмент (в по-общ смисъл и за всеки източник на звук). Когато тази форма се вмести в определен интервал от време, се получава звук с точно определена височина. Точно тази форма е физическото изражение на параметъра тембър. С други думи, това е начинът, по който изглежда тембърът, ако трябва да го представим нагледно.

Описаните явления се използват практически от специалистите, работещи с озвучителна техника, електронни инструменти и програми за спектрален анализ на звук. Тяхната работа е тясно свързана с анализа и манипулирането на графики, наподобяващи приложените в статията изображения. На практика всяка обработка на звук представлява модифициране на тембъра. Това е параметърът, който дава най-големи възможности за манипулиране, защото има най-сложен състав.

Представихме опит за нагледно изобразяване на тембъра. Поради значително по-голямата сложност на явлениято, в сравнение с останалите параметри на тона, считаме нагледно-образния метод за най-ефективен при изложението на проблема. Изображенията позволяват да си представим случващото се, те гарантират достъпност и изчерпателност. Това е един лесен и ясен начин да се представи наглед трудно за обяснение, но в същото време изключително широко застъпено в музикалната практика явление.

Галина Димова-Георгиева

КЛАВИРНА СОНАТА „ОРТОДОКСИЯ” НА НИКОЛАС ЕКОНОМУ

Творчеството на кипърския композитор Николас Економу (1953-1993) е интересен конгломерат от стилове и жанрове, през които преминава докато търси собствения си почерк и изразност. Рано развил се талант, едно своеобразно дете-чудо, което получава музикалното си образование в Русия, той е дълбоко повлиян както от руските класически традиции, така и от съвременните техники на XX век.

Въпреки че прекарва по-голямата част от краткия си 40-годишен живот в странство (композиторът умира при автомобилна катастрофа през 1993 година), Николас Економу запазва силната си връзка с родния Кипър и неговата култура, утвърждавайки се като най-ярък представител на кипърската клавирна музика от втората половина на 20-ти век.

Клавирното творчество на Николас Економу може да бъде разгледано в три основни периода като първият от тях е тясно свързан с обучението на композитора в Москва от 1963 до средата на 1972 година, след което той се заселва в Германия. Това е много интензивен период на търсене и изследване на творбите на множество значими композитори, години, в които Економу търси своя „глас” посредством имитиране на различни стилове и експериментиране със сонорно-алеаторни похвати.

Сред клавирните творби от първия период в творчеството на Николас Економу, които създава като ученик, а после и като студент в Московската консерватория, е Соната за пиано **„Ортодоксия”** (**“Orthodoxia”**), в превод „Православие”, създадена през 1970 година. Произведението поразява със зрелостта и новаторството си. То носи много от бележите на кипърската фолклорна музика, но същевременно бележи нов етап в едно по-съременно третиране на фолклора като средство за изказ, не само символ на етническа принадлежност и идентичност. 60-те години са преломна епоха, в която модернизмът става част от търсенията на творците в изобразителното изкуство и музиката на Кипър.

Клавирна соната **„Ортодоксия”** е мащабно, експериментално произведение. Творбата е създадена в период на изострени етнически съткновения, които съпътстват историята на все още прощаващата, неукрепнала държава Кипър (основана през 1960 година), свидетел на които е младият композитор.

Сонатата е посветена на архиепископ Макариос III, първият президент на младата Република Кипър, който е очевиден кумир на Економу. Цитатът в ръкописа е вероятно от реч на Макариос:

„Както това сърце ще бие, така и ударите му ще бъдат борба за народа на Кипър, гърци и турци.“ *Посвещава се на големия родолюбец Архиепископ Макариос, предводител на кипърците.“*

Произведението е наречено соната, но въпреки наличието на няколко части с контрастен характер, съществено се различава от установената сонатна форма и има по-скоро епизодична структура. Сонатата за пиано на Николас Економу се изпълнява почти без прекъсвания и е трудно да се раздели на фрагменти, които да бъдат изсвирени концертно като самостоятелни части.

„Ортодоксия“ е значително по-трудна от всички останали пиеси, написани от композитора през първия период от творчеството му, не само технически, но и интерпретационно. В нея за първи път Економу експериментира с алеаторни похвати, създавайки епизоди със забележителен сонорен ефект. Като редува части, написани в конвенционална музикална нотация с алеаторна, композиторът създава произведение с богата изразна палитра. Откривайки връзката между кипърския фолклор и алеаторния начин на изразяване, той базира тези части на свободна безмензурност, условно обозначени ритмични трайности и импровизационност, давайки възможност на изпълнителя да внесе нещо от себе си и изрази собствения си глас. Изпълнявана е от самия автор, както и от кипърската пианистка Урания Менелау през 2008 година в Прага.

Първата част съдържа няколко епизода. Радостното, фанфарно звучене на интродукцията (*Moderato poco a poco magnifico*) е постигнато посредством възходящата тема в до мажорна тоналност и употребата на акорди с една и съща ритмична трайност и в двете ръце. Приповдигнатото настроение, с което композиторът ни въвежда в творбата, напомня „Картини от една изложба“ на Мусоргски. Фанфарният мотив е изходната позиция, от която започва развитието на формата и към която композиторът отново се връща във финалната част на сонатата.

Пример № 1 **Соната „Ортодоксия“, Първа част-начало**

Moderato poco a poco magnifico

Musical score for the beginning of the first movement of Sonata "Orthodoxy". The score is for Piano and is in 3/4 time. It starts with a piano (*p*) dynamic and gradually increases to mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*). The tempo is marked "Moderato poco a poco magnifico". The score shows the first 8 measures, with a repeat sign at the end of the first system.

Многобройните повторения на темата и временното преминаване на метрума от 3/4 на 4/4 са част от развитието на този епизод. Следва Marcando, което играе ролята на преход към новия епизод. Интензивността на този момент прераства във възходяща гама, съставена от октави и терци и crescendo от такт 54 до 59, достигайки кулминация в такт 58.

Следващият дял (Serio Recitativo secco) дава началото на сонорно експериментиране от такт 60 до 77. Съзнателното търсене на дисонантно звучене е постигнато чрез употребата на акорди, съдържащи малки нони и септими. За цялостната апокалиптична атмосфера на епизода допринасят внезапните промени в динамиката и в регистъра на пианото. Композиторът все още се придържа към стриктна метричност, макар и да променя размерите от 3/4 на 4/4. Употребата на форшлази към акордите, особено когато са поделени между партиите на двете ръце, придава допълнителен сонорен ефект, а когато се прибави педал, той закрепва акордите един към друг.

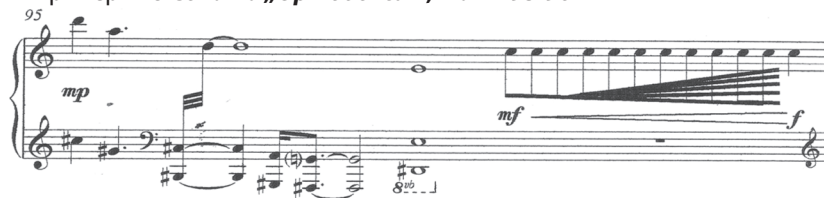
Пример № 2 **Соната „Ортодоксия“, такт 60-65**

Musical score for measures 60-65 of the first movement of Sonata "Orthodoxy". The score is for Piano and is in 3/4 time. It is marked "Serio Recitativo secco". The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*sfz*) and mezzo-piano (*mp*). The score shows the first 6 measures of this section, with a repeat sign at the end of the first system.

От такт 78 до такт 93 следва епизод с доста свободни хармонични съчетания. Свързващото звено е идентичния ритъм на акордите, съчетания от четвъртини и половини ноти в размер 3/4. Този дял

подготвя слушателя към още един recitativo епизод, този път безмензурен, който дава по-голяма свобода на изпълнителя в интерпретирането на нотните стойности и повторените ноти. Специфичен е начинът на записване на повторени ноти с crescendo, при които творецът използва няколко диагонални линии, съчетавайки ноти с кратка стойност, изпълнени с постепенно засилване или утихване.

Пример № 3 **Соната „Ортодоксия“, такт 95-98**



Следва редуване на речитативни и акордови дялове като първата част завършва с до мажорен акорд.

Втората част на Соната за пиано „Ортодоксия“, наречена Prestissimo gagliardo, индикира много бързо и енергично темпо. Строежът на музикалната тъкан е полифоничен и съдържа токатни елементи. Началото е белязано с интензивност, а първата тема и нейните варианти се превръщат в основни интонационни импулси за цялата част.

Пример № 4 **Соната „Ортодоксия“ – втора част, първа тема**



Втората тема има два основни елемента, първият е с акорди, изпълнени в glissando, а вторият е отново с токатни елементи и низходящо секвенционно движение. Те се появяват първоначално в такт 19 и 29, а след такт 63 композиторът ги обединява и представя непосредствено един след друг.



Втората част има структура и следва развитие силно наподобяващо на сонатна форма. Експозиционният дял е в ла минор, натурален или еолийски лад, и съдържа две основни теми, а разработката (такт 78 до 124) е в ре минор натурален, по-скоро дорийски лад. Разработъчният дял е в значително по-бавно темпо и предлага на слушателя кратък отдых, оформяйки се като епизод на вглъбеност. От *Prestissimo marcando* (такт 125) започва едно рекапитулационно връщане към двете основни теми с кулминация в такт 159.

От фактурата на първата тема са заражда и клавирият тъкан на третата част *Recitativo improvvisazione, ad libitum*, в който свободната алеаторичност се опира на фолклора. Вибриращата сонорност, богатството на регистрите и характерните интервали правят този дял силно открояващ се. Лириката и съзерцателността тотално заменят устрема и моториката, които са водещите елементи до този момент във втората част. Стриктната метрична организация отстъпва място на свободната безмензурност, липсата на определеност при повторенията и тяхното времетраене предлагат възможност на изпълнителя да се изяви творчески.

Графиката на изписването действа визуално с линейното развитие на гласовете, при което пластовете са много добре отделени фактурно. При повторение на една и съща нота, както и при трилери, композиторият използва вълнообразни линии, за да покаже движението, но оставяйки дължината на фразите да бъде решена от изпълнителя. Доминиращите интервали, като секунди, квинти и октави, са градивен елемент във фактурата и създават усещане за връзка между модернизма на творбата и автентичния кипърски фолклор. Економу отново използва многобройни диагонални линии, за да изрази ускоряването на повторените ноти в съчетание с динамично усилване и затихване. Отделно са изписани знаците за *crescendo* и *diminuendo*.



Пример № 6 **Соната „Ортодоксия“ – Recitativo improvvisazione, ad libitum, такт 160-162**

Богата мелизматика допринася за импровизационния характер на този дял. Интервалите от малки секунди се преплитат с акомпанимента от чисти квинти. Ръцете се редуват последователно, сменяйки ролята на мелодия и акомпанимент в една безмензурна песенна фактура. Мелодията започва монофонно, с включването на акомпанимента-отглас фактурата продължава диафонно; среден глас, отстоящ на септима, се появява в такт 164 (тактовото деление е условно), а характерна малка секунда в средните гласове в такт 166 превръща фактурата в четириглас.

Пример № 7 **Соната „Ортодоксия“ – такт 164**



Силно мелизматични, почти Шопенови като дължина украшения се появяват в такт 173, акомпанирани от повтарящо се „ре“, отново редувайки се и в двете ръце.

Пример № 8 Соната „Ортодоксия“ – украшения в такт 173



Редуването на метрично организирани и свободно-алеаторни дялове довежда до *Meditamente*, което бележи началото на четвъртата част. Липсата на ясно разграничение при прехода от трета в четвърта част се решава посредством изпълнение без прекъсване между частите.

Постепенното съгъстяване на звучността води до *Piu mosso* в такт 256. Този дял е сходен с *Tempo Primo* от такт 78 на първата част, с могъщото богатство на акордите и ритмичната им организация. Радостната, фанфарна тема от интродукцията увенчава края на пиесата, рамкирайки тематично и концептуално творбата. Кодата започва от такт 323, силно наподобявайки камбанния звън на православните църкви. Дясната ръка изпълнява поредица от малки нони, засилвайки камбанния ефект, а лявата ръка провежда встъпителната тема. Краят звучи като апотеоз на православията, считано за един от най-силните фактори за оцеляването на националната и етническа идентичност на кипърците.

В ранното си творчество Економу се позовава често на фолклора като източник на непресъхващо вдъхновение по отношение на ритмични и метрични формули. „Хамелеонската“ натура на композитора търси и намира идеи чрез имитиране на редица творби, стилове и жанрове. Влиянията са многобройни, започвайки от кипърската народна музика, събрала много от гръцката и турската култура, руската традиция (православна и академична), както и от естетически идеи, битували в страните от Близкия Изток, с който Кипър граничи.

Сонатата „Ортодоксия“ е първата сериозна творческа заявка на рано развилия се талант на Николас Економу.

ЛИТЕРАТУРА:

- Економу, Хариклия – Интервю с майката на композитора от 12/04/2011
- Фондация „Николас Економу“ – биография и дискография на композитора, публикувани в официалния интернет сайт: www.nicolaseconomou.com

СТРУКТУРА И ФОРМА НА ХОРОВОДНИТЕ НАРОДНИ ПЕСНИ ОТ СРЕДНА СЕВЕРНА БЪЛГАРИЯ

Сложността при изследване на формообразуването и структурата на българските народни песни, и в частност хороводните, е обусловена от съвместното съжителство между музикално и поетично начало. При хороводните песни към музикалното и словесно двуединство се присъединява и танцът.

Най-широко разпространение сред хороводните песни в този регион е получила двуредната стихомелодична строфа, която се среща в близо 67% от примерите. Това е съвсем очаквано, тъй като тя е определяна като най-стабилната и най-разпространена сред останалите стихомелодични строфи. След нея се нареждат триредните и четириредни песни, по-малко на брой са разгърнати върху пет, шест и осем реда. Прави впечатление, че се срещат и едноредни примери с развити стихове - най-вече десетосричници с вметка, какъвто е пример № 189:



Като цяло в областта се наблюдава голямо метроритмично разнообразие. Въпреки това, убедително преобладава двувременния метрум 2/4, следван от неравноделните 7/16, 5/8, 5/16, 9/16, комбинирани метрични групи и хетерометрични редици. Срещат се, макар и малко на брой, примери в 13/16, 3/8, 3/4, 12/16, 11/16, 14/16 и 8/8.

Най-разпространен и в този район е „най-българският“ осем-сричен стих с разпределение на сричките /5+3/ или /3+5/, като след него се нарежда осмосричникът /4+4/. Срещат се също десетосричници,

дванадесетосричници, шестосричници, хетерометрични стихове, седмосричници и комбинирани стихове.

Сред двуредните осмосричници /5+3/ или /3+5/ съществуват примери, чийто втори стих е рефрен. Най-често той е с размера на основния стих и същото разпределение на сричките. По-малко са осмосричниците от тази разновидност, чийто основен стих е разширен от вметка. В повечето случаи тя е двусрична и е ситуирана в края на стиха.

Противоположна е картината при двуредните осем-срични стихове с разпределение /4+4/. При тях се срещат повече примери, разширени от вметка, докато тези с рефрен са по-малко на брой. При вметката не се наблюдават съществени различия относно размера и местоположението ѝ. Интересното тук е наличието на примери, в които при основен стих /4+4/, рефренът е с разпределение на сричките /5+3/. Пример за това е песен № 1510 /НПССБ/:



В по-голямата си част три- и четириредните песни с осем-срични стихове /4+4/ са с вметка или рефрен, а по-малко са чисти осмосричници. При тази разновидност местоположението на вметката варира, а рефрените са дори по-развити от основния стих:

№ 2470 /НПССБ/



По отношение на метроритмичния строеж, при повече от половината песни се наблюдава пълна хетерохрония, т.е. наличие на две или повече повече различни нотни стойности от основната такава. В някои случаи хетерохрония се е получила от разширението на стиха с вметка, при други заради изменение в основния стих, при трети заради хемиолно удължение. В песен № 2524 /НПССБ/ пълна хетерохрония се е получила поради наличието на вметка:



С малка разлика в броя, след тях се нареждат песните с частично изохронен строеж или хетерохрония първа степен, т.е. само с една различна нотна стойност от основната. В пример № 1088 хетерохрония от първа степен се е получила от нарушение на основния осмо-сричен стих /4+4/:



Едва около 5% от песните са с изцяло изохронен строеж.

При двуредните песни преобладават примерите, изградени чрез произведен контраст, при които втората мелодична редица често съдържа интонационни или ритмически елементи от първата. Така е в пример № 1986:



Сравнително често се срещат и песни, изградени чрез видоизменено повторение, като то най-често се изразява във видоизменен финал, както е във песен № 177:



При песните с триредна стихомелодична строфа най-често срещани са примерите, при които третата мелодична редица представлява видоизменено повторение на втората:

№ 1090 /НПССБ/



Повечето от четириредните песни са изградени чрез буквално повторение на първата мелодична редица и видоизменено повторение на втората. Така е в пример № 1160 /НПССБ/:

♩ = 152

Ю - вляз - ла Ян - ка в гра - ди - на,

ро-сно си цве-те на - бра-ла на - бра-ла

С минимална разлика в броя, след тях са песните, изградени чрез видоизменено повторение на първата и втората мелодична редица, № 1813 /НПССБ/:

♩ = 152

Те - ме - ну - го, те - ме - нуш - ке, мь - ри ке,

ко-го лю-биш, ко-го ль - жеш, мь-ри, жеш.

Анализът на структурата на песните показва, че при двуредните песни най-голямо приложение намира пълното мащабно равновесие на формата на песента и то от най-висша степен – квадратната структура:

№ 169 /НПССБ/

♩ = 140

Цар ца - ру - ва фЦа-ри - гра - да, Бя-ла Ра - да вБу-дин - гра-да

Песента е с двуредна стихомелодична строфа, а текстът ѝ е осмосричник /4+4/. Всяка от двете мелодични редици заема четири такта и може да се раздели на две тонсричкови групи от по два такта - /2+2/+2+2/.

Освен осмосричниците от вида /4+4/, за които симетрията на квадратното построение е най-удобна, много от осмосричниците /5+3/, както и някои десетосричници и дванадесетосричници, също са с квадратни структури. Всички седмосричници, колкото и малко да са те на брой, са също квадратни построения:

№ 263 /НПССБ/

♩ = 152

Ру - си - це ле, Ру - са - но, що си ра - но ра - ни - ла

По-малко на брой са песните, чиито структури се характеризират с частично мащабно равновесие. При този тип мащабно равновесие има наличие на равенство или само между стихомелодичните редици, или само между тонсричковите групи в песента. В Средна Северна България най-често срещаните примери са с равенство между стихомелодичните редици. В пример № 1696 /НПССБ/ всяка мелодична редица се състои от пет такта, които са разделени на тонсричкови групи от по два и три такта, групирани по следния начин /3+2+/3+2/:

№ 1696 /НПССБ/
♩ = 152

От - до - лу и - дат, ма - мо бе, три - де - сет мла - ди ю - на - ка

Сред песните с триредна стихомелодична строфа най-разпространена е т. нар. „правилна регулярна неквадратност“. [3, стр. 22] Характерно за такива примери е, че в своята завършеност, те не са квадратни структури, но тонсричковите групи и стихомелодичните им редици са в пълно мащабно равновесие. На пръв поглед пример № 1947 е триредно неквадратно построение, което се състои от 12 такта. Ако се вгледаме по-добре, се вижда, че всяка мелодична редица се състои от по четири такта, а тонсричковите групи от по два такта, т.е. налице е пълно мащабно равновесие в неквадратността:

№ 1947 /НПССБ/
♩ = 152

А - бре И - ли - я, а - бре И - ли - я, лу - да ги - ди - я,
лу - да ги - ди - я, не йе - ри ко - ня, не йе - ри ко - ня

При песните с четириредна стихомелодична строфа също най-разпространени са квадратните структури. Пример № 378 се състои от 16 такта, всяка мелодична редица заема четири такта, а тонсричковите групи са от по два такта. Схемата на песента би изглеждала така: /2+2+/2+2+/2+2+/2+2/

№ 378 /НПССБ/

♩ = 144

Рат - ка си бол - на лег - на - ла, де - вет го - ди - ни ле - жа - ла,

9 май-ка си Рат-ка пи - та - ше: от по ми Рат-ке ти ле-жиш

След направеното изложение, би могло да се заключи, че при хоро- водните песни в Средна Северна България се наблюдава разнообразие по отношение на типовете структури и начините за изграждане на формата. Въпреки това, квадратната структура и пълното мащабно равновесие са тези, които убедително са се наложили в областта.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Джуджев, Стоян - Българска народна музика. том 2 - „Музика”, С., 1975 г.;
2. Джиджев, Тодор – Въпроси на структурата на синкретичната форма в коледарските народни песни. Български фолклор, кн.4, 1964.
3. Джиджев, Тодор – Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор. БАН, С., 1981.
4. Стоин, Васил – Народни песни от Средна Северна България, Министерство на народното просвещение, С., 1931.

доц. Антон Андонов

ЗА НЯКОИ ОБРЕДНО-ТАНЦОВИ ПРАКТИКИ В
СВАТБЕНИЯ ЦИКЪЛ ОТ ЯМБОЛСКО

В ямболския регион бръсненето на младоженеца е обособено като самостоятелен обред в сватбения цикъл. Общото название на обреда е „бръснала“, аналогичен с моминското плетене на косата. Той се осъществява в петък в дома на момъка. В различните селища лицето, което бръсне зетя, е почти винаги негов близък роднина /брат, братовчед, сестрин мъж, вуйчо/. За този който бръсне младоженеца, задължително условие е да бъде с живи родители или женен, но най-вече да не е повтарял на две жени, че бъдещият юнак също ще повтори. Бръсненето е задължително за сватбата дори и в случаи, когато „младоженекът“ няма брада. За ритуалния характер на бръсненето говорят фактите, че *„от една страна, хич да няма брада пак го бръснат“, а от друга - „имаше случаи, когато брадата им ставаше голяма, но те не нарушаваха установилата се традиция, която по-велява младежът да не се бръсне до този момент“* /Янка И. Лилова с. Ген. Инзово/. Христо Вакарелски споменава, че в старо време не са се бръснели до сватбата (1, стр.358). Това доказва, че обредното бръснене е първото в живота на годеника и има особено място в сватбената традиция от ямболско. Бръсненето някъде се предхожда от миене на момъка, като деверът му носи в бял бакър бистра вода от чист извор /с. Овчи кладенец, с. Скалица, с. Ген. Тошево/. Това действие е съпроводено с обредни песни, изпълнени от зълвите. След това главното обредно лице сядна на стол на двора с лице към къщата - символ на богатство /с. Кабиле, с. Зимница/, под ябълка или трендафил – дърво, което може да ражда /с. Г. Манастир/, на дръвника - символ на благополучие /с. Войника/, на стол с „прошкефал“ /възглавница/ - като под краката му се поставя железен предмет, най-често „ръжен“ - предпазващ от злини, който същевременно се свързва с ролята на мъжа, че става семеен и „отваря огнище“ /Ген. Инзово, М. Манастир, Г. Манастир/. В с. Ген. Тошево: *„Сложат го на стол с възглавница във двора към изгряло слънце, постилат един хасър. Сложат отстрани синия, с паница готвена манджа до нея, ляб, ракия, вино и зълвите почват да пеят „Имала мама немала...“. Ергентите и момите почват хоро около ергения“* /Ангелина Г. Зографова/. Интересна обредна практика се наблюдава в с. Ген. Инзово, където бръсненето се предхожда от друг важен момент - „прекарване“ на зетя през „нищелки“ (основата на стан за тъчене). Те от своя страна са вързани, като през

тях три пъти минава момъкът - символ на очертания семеен път, по които трябва да мине, без право за връщане назад, след което сядат на трикрако столче и възглавница за предстоящото обредно бръснене. Според народното вярване на възглавница е сядал само най-старият /мъжът/ в семейството, жената - само на столче и всички останали - на „хасър“ /плетена царевична шума/. В с. Тенево венчаната зълва и венчаният девер държат под брадата на годеника „пешкир“ /бяла кърпа, дюлбен/, на която бръснарят изтрива космите от брадата му с бръснача, а майката на момчето през цялото време държи две свещи срещу сина си - символ на успешно начинание и сила, след което слага желязна пара на главата му и една кърпа отгоре. Бръснарят хваща парата през кърпата и малко от косата на зетя, с което го вдига прав. Това всъщност му е заплатата, а дърпането за косата символизира богатство и почести. В с. Войника докато сапуниват и бръснат годеника момите пеят „Находи ли се Иване“. В текста на песента изчерпателно е описана раздялата на момъка с ергенския му живот и започването на новия семеен път. Обстановката е трогателна, случвало се е момъкът да заплаче. В това време всички се смеят и повтарят „годеникът се разплака, годеникът се разплака“. Това е аналогично обредно действие с моминското прощаване у нейните родители. В с. Бояджик две зълви застават зад зетя, от двете му страни, и държат бяла кърпа пред гърдите му, така че космите от брадата му да падат в нея, а не на земята. Съществува вярване, че с космите от брадата на момъка може да се направи магия от жена, която му желае злото. Затова кърпата се събира внимателно и космите се хвърлят в реката или на керемидите, за да не попаднат в ръцете на някого. След като обръснат годеника символично го измиват с червено вино – за да е червен като виното, да му цъфти живота. В с. Скалица след бръсненето момите вземат космите от брадата му и ги хвърлят на трендафила – „*тъй да цъфти и връзва ергена*“ /Ивана. С. Пенева/. А в с. Г. Манастир събират космите в кърпата и ги дават на булката за съхранение след време да ги сложи в гроба на съпруга си, когато той умре. Годеникът, избръснат вече, дарява с кърпа мъжа, който го е обръснал – слага му я на дясното рамо, гръми с пицов и повежда хоро.

Във всички посочени примери се наблюдават танцови практики с особена важност и място в обредното бръснене. Една част от тях са подчинени на песенното слово, а друга - на музикалния съпровод от гайда и тъпан. Интересно е старинното ходено хоро от с. Ген. Тошево. То е в размер 2/4 и се изпълнява в кръг около „младоженеца“, докато го бръснат. Участниците са моми и ергени близки на годеника, като част от зълвите пеят около „синията“ /малка масичка/ с нареден-

ни ястия и пиене. Пеенето е едногласно, на две групи, с отпяване и запяване. Танцовата структура на хорото е 3+3, с придвижване за първите три такта вдясно и полюляване на място на вторите три такта. Стъпките са ниски, леки, без подскоци, със стъпване на цяло ходило. Характерно за стила на игра е, че тялото е почти стегнато, неподвижно от кръста нагоре, а краката сякаш ходят без да се отделят много от земята. Равноделният размер придава една монотонност на лексиката и движението на хорото, в което участниците са обърнати към центъра на кръга. Чрез танца на участниците се освещава бъдещето благополучие на момъка. Хват за пояс.

1 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак вдясно, а левият заема положение на ниска отворена свивка

На „два“ – стъпка с левия крак кръстосан пред десния, като десният заема положение на ниска отворена свивка

2 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак вдясно, а левият заема положение на ниска отворена свивка

На „два“ – стъпка с левия крак кръстосан зад десния, като десният заема положение на ниска отворена свивка

3 такт се изпълнява като 1 такт

4 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак по втора успоредна позиция

На „два“ – левият крак се отделя в положение на ниска отворена свивка

5 такт

На „раз“ – стъпка с левия крак по втора успоредна позиция

На „два“ – десният крак се отделя в положение на ниска отворена свивка

6 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак по втора успоредна позиция, като левият се отделя в положение на ниска отворена свивка

На „два“ – стъпка с левия крак по втора успоредна позиция, като десният се отделя в положение на ниска отворена свивка

*Имала мама немала
един ми сина Стояна,
бързала да го ожени.
В петък го мама сгодила,*

*в събота зет бръснали,
в неделя сватба правили,
в понеделник са хора играли,
в сряда войници дойдоха.....*

/с. Ген. Тошево/

Друг интересен обреден танцов пример се среща в с. Могила. След бърсненето на момъка се заиграва тракийско хоро, в което се наблюдава четиритактова танцова фраза в пълен синхрон с музиката. В първите два такта - кръстосана стъпка с левия крак пред десния, последвана от люш и кръстосана стъпка с левия зад десния. Стъпването е от цяло ходило, почти ходено, с леки пружинки и чукета. Композиционно хорото се придвижва в кръг около трапезата с пригответените ястия и пиене, след което преминава в полукръг и зигзигообразна форма, водено от главното обредно лице – младоженеца. Той в дясната си ръка държи бъклица с вино, а от лявата му страна се хваща деверът, последван от зълви и близки роднини. Това танцово изпълнение на момъка е свързано с посветителна обредна практика на прехода ерген – младоженец, при който промяната на социалния му статус предопределя мястото му на танцуване: *„ще се фаща и играе на орото със задомените“* /Николина Д. Жекова, с. Могила/. Съпроводът на хорото е в изпълнение на жените участнички в обреда, които пеят едногласно унисонно. Хват за пояс.

1 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак в посока надясно, а левият заема положение на ниска отворена свивка

На „два“ – левия крак изпълнява кръстосана стъпка пред десния, като десният се отделя в ниска отворена свивка

2 такт се изпълнява като 1 такт

3 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак вдясно, като изпълнява лека пружинка и тялото се накланя леко вдясно

На „два“ – левият крак се отделя в ниска отворена свивка

4 такт

На „раз“ – стъпка с левия крак, кръстосан зад десния, като изпълнява лека пружинка

На „два“ – десният крак се отделя в ниска отворена свивка

*Находи ли се, наноси ли се, твоите другари на хоро отиват,
герджик ергенство, за тебе питат.*

/с. Могила/

За разлика от досега разгледаните танцови примери, в които масовостта на изпълнителите е водеща, особено интересно е соловото изпълнение на свежървата от с. Славейково. В него е запазен обредният вид на танца с чисто магическа - заклинателна функция. Той се изпълнява с особена психическа настройка за извършване на някакво тайнство, отразено в лицеизраза, стойката и начина на игра. Освен

това в изпълнението на танцуващия не е водещ стила и начина му на изява, а характера и емоционалното му състояние, свързано с определена мисия чрез танца. В примера от с. Славейково, докато приятелите бръснат младоженеца, майка му играе около него „закрилна ръченица“, като го обикаля до три пъти. В едната си ръка държи бакър с прясна вода, окичен със здравец - символ на плодородие и живот, а в другата води 5-6 - годишно момченце, свързано с благопожелания за плодовитост. Музикалният съпровод е песенен, в изпълнение на зълвите участнички в обряда. Движението е ръченична, типична за източно-тракийския регион – плавна, с дълбоко стъпване от цяло ходило на първо и второ време от такта, съчетана в мека и широка пружинка.

На „раз“ – стъпка с десния крак в посока напред - косо-вдясно, а левият е в положение на отворена свивка

На „два“ – стъпка с левия крак до десния, като двата приклякат

На „три“ – нисък прескок на десния крак, а левият заема положение на ниска отворена свивка

Движението може да се изпълни като започне на „раз“ със стъпка на левия крак.

*Ой деверко злагайтанко,
като одиш по полето,
не видяли смином поле.
Видях, видях дребен беше.*

*Коня фата до гривата,
а юнака до калпака,
булката до булото,
девера до малбата.*

/с. Славейково/

Друг аналогичен пример на танцова изява от майката на младоженеца се среща в с. Тенево, където участничката играе с определен обреден реквизит. В ръцете си държи две запалени свещи успоредно изнесени напред, като в определени моменти ръцете ѝ се изнасят в посока напред - вдясно или напред - вляво. Движението в краката е тройната ръченична стъпка, изпълнена в подчертани ниски подскоци и прескоци, придаващи по-голяма строгост и заклинателност в обредния танц. Стъпването е от цяло ходило, като на моменти има и поставяне на пета, която придава по-голяма твърдост на движението. Това, от друга страна, допълва и отриегирването на ръцете, които на „раз“ леко се пускат надолу, а на „два“ и „три“ изпълняват пружинка. Тялото на участничката е почти стегнато и на моменти леко приведено напред. В определени моменти има провиквания като „и-и-и-и“, които са израз на вътрешното състояние. Запаленият огън

и ръченичният танц на свекървата символично осветяват бъдещето начинание на момъка за благополучие и любов. Отличителен белег на този пример е съпроводът, който е инструментален, на гайда, и позволява темпото да се забърза и подчертае стегнатото и твърдо обредно танцуване.

1 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак вдясно, като леко прикляка

На „два“ – стъпка с левия крак до десния

На „три“ – десният крак изпълнява твърд прескок, а левият заема положение на ниска отворена свивка

Ръцете преминават в посока надясно.

2 такт

На „раз“ – стъпка от пета към цяло ходило на левия крак вляво, като леко прикляка

На „два“ – стъпка с десния крак до левия

На „три“ – левият крак изпълнява твърд прескок, а десният заема положение на ниска отворена свивка

Ръцете преминават в посока наляво.

В изследваните селища от ямболския регион голяма част от танцовите примери в този обреден момент се базират на прави тракийски хора, подчинени на песенен или музикален съпровод на гайда, водени от младоженеца. Фразировката на хората определено е базирана на тритактова тракийка, която се изпълнява в леко приклекнало положение на тялото с почти отделящи се ходила, леки чукчета и пружинки. Не са изключени и четиритактовите тракийки, които подчертано носят белезите на пълно синхронизиране между музика и танц. Това от своя страна придава по-новаторска практика, тъй като в 40-те и 50-те години на миналия век навлиза инструменталният съпровод в някои от обичайните практики и отпада песенният. Така една част от тракийските хора с четиритактова фраза изместват тритактовата тракийка, която в старинната обредност носи и белези на непълен синхрон между музика и танц. Това от своя страна доказва по-дълбоки старинни пластове на игрова традиция в обредността от ямболско. Такъв пример се среща в с. Ген Инзово, изпълняван от зълвите и близките на момъка в кръгова форма. Зълвите пеят общо на един глас. Водачка на хорото е майката на момъка, която в дясната си ръка държи бяла кърпа с бакър прясна вода, окичен с чемшир. Водата служи за символично измиване след бръсненето, зеленият чемшир се използва в обредността за здраве и дълъг живот, а кърпата се дарява на този, който е обръснал младоженеца - /слага му се на

дясното рамо/. Хорото от с. Ген. Инзово е с музикална фраза 3+3- такта, а танцувалната фраза 4+3 - такта, което говори, че между музика и танц има периодичен синхрон. Хват за пояс. Размер 2/4.

1 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак в посока напред- вдясно, а левият заема положение на ниска отворена свивка

На „два“ – стъпка с левия крак в посока напред- вдясно, а десният заема положение на ниска отворена свивка

2 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак в посока напред- вдясно, като двата крака изпълняват пружинка

На „два“ – десният крак изпълнява пружинка, а левият се отделя в ниска отворена свивка

3 такт

На „раз“ – стъпка с левия крак в посока напред-вдясно, като двата крака изпълняват пружинка

На „два“ – левият крак изпълнява пружинка, а десният се отделя в ниска отворена свивка

4 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак вдясно по втора успоредна позиция, като левият се отделя в положение на ниска отворена свивка

На „два“ – стъпка с левия крак вляво по втора успоредна позиция, като десният се отделя в положение на ниска отворена свивка

5 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак в посока назад-вдясно, а левият се отделя в положение на ниска отворена свивка

На „два“ – стъпка с левия крак в посока назад-вдясно, а десният се отделя в положение на ниска отворена свивка

6 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак в посока назад- вдясно, като двата крака изпълняват пружинка

На „два“ – десният крак изпълнява пружинка, а левият се отделя в ниска отворена свивка

7 такт

На „раз“ – стъпка с левия крак в посока назад - вдясно, като двата крака изпълняват пружинка

На „два“ – левият крак изпълнява пружинка, а десният се отделя в ниска отворена свивка

*Ой, дъвярко, тръндафялко, по канески, по калески.
като одиш горе и долу, Не видя ли смин по поле...*

/с. Ген. Инзово/

В разгледаните обредно-танцови примери от ямболско ясно личи тяхната опростена лексикална структура (стъпки, пружинки, прескоци). Те обикновено са свързани по текст, мелодия и движения и имат определено място в обряда „бръснала“.

Танцовата изява на главните обредни лица (младоженец, майка, зълви, девери, близки роднини) е подчинена на конкретни послания и ритуали. В миналото народът е вярвал, че чрез така наречената имитативна магия, посредством силата на танца, ще предизвика сбъждане на желанията си. Именно това се наблюдава във всеки изследван пример от обряда, при което можем да направим извода, че обичайно-обредната игрова традиция при бръсненето на младоженеца носи белези на старинни пластове в традиционната сватбена култура от ямболско.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Вакарелски, Х. „Тракийски сборник“ кн.5 – С., „БАН“, 1935г.
2. Желязкова, Н. „Кариоти“ - С., „БАН“, 1986г.
3. Ников, Н. „Празниците на българите“ - С., 2010г.
4. Анчев, А. „Българската традиционна сватба в селата в Сакар“ - С., 2009г.
5. Иванова, Р. „Българската фолклорна сватба“ - С., „БАН“, 1984г.
6. Маринов, Д. „Народна вяра и религиозни народни обичаи“ - С., „БАН“, 1994г.

д-р Емилия Констанатинова

ПАЗАРНАТА СЕГМЕНТАЦИЯ И ИЗПОЛЗВАНИТЕ ОТ АРТОРГАНИЗАЦИИТЕ СТРАТЕГИИ

Маркетинговият процес на всяка арторганизация протича по различен начин, но за да бъде организационното управление ефективно е необходимо постоянно наблюдение и изследване на артпазара. Събраният обем информация за пазарната динамика в областта на изкуството спомага за дългосрочното развитие на арторганизацията. Информацията е ключов елемент при вземането на решения и избора на адекватна стратегия от страна на артмениджърите.

Като цяло пазарът на пластичните изкуства е нееднороден и се охранва от различни арторганизации, самостоятелно работещи и продаващи творци. В зависимост от своите цели и степен на пазарна ориентация арторганизациите, като участници в пазарните действия, използват различни стратегии. Затова артпазарът може да се разгледа от различни гледни точки: спрямо потребителите и спрямо търговските канали (агенти, дилъри, галеристи, и др.). Нуждите и вкусовете на потребителите, осъществяващи покупките, постоянно еволюират, а с това се променят и видовете стратегии. Глобализиращият се свят и нарастващата конкуренция заставят арторганизациите все повече да разчитат на специфични идеи и детайли, даващи им предимства. За да бъдат конкурентноспособни, маркетинговите мениджъри трябва постоянно да следят какви сили влияят на пазара на изкуство.

Сегментиране и артпазар

Сегментацията на пазара е най-мощното оръжие в арсенала на маркетинговото управление. Тя е свързана с две много важни функции. Приемайки принципа на сегментация, всяка арторганизация е заставена да систематизира и анализира конкретните духовни и естетически потребности, характерни за пазара, в който участва. Затова първата функция е свързана със систематизиране и извеждане на резултатите от анализа, което помага на мениджърите да насочат арторганизацията към няколко пазарни сегмента или към пазара на изкуството като цяло.

Другата функция на сегментацията е да помогне за създаването на конкретна стратегия, отговаряща на структурата на пазара. Тази стратегия е свързана с „позиционирането на продукта“. В областта на изкуството могат да се открият два основни типа позициониране.

Първият, това е диференциация на артпродукта. Целта е да се разработи такова представяне, което да бъде по-заинтригуващо за целевата група потребители. Новопредставеният артпродукт да се разграничава от другите, предлагани от арторганизацията продукти и от артпродуктите на конкурентните организации. В рамките на този процес е необходимо ясно да се диференцират разликите между новопредставения продукт и останалите сравними с него на пазара, като целта е да се демонстрират уникалните му аспекти и да се създаде у потребителя усещане за ценност, свързана с желанието за притежание именно на новопредставения артпродукт. Това често означава, че конкурентноспособността между артпродуктите не се основава на цената, а на други неценови фактори, като характеристиката на артпродукта, представяне, имидж и др.

Вторият тип позициониране е от особен интерес. Той е тясно свързан с принципа на сегментация, когато арторганизацията се старее да предложи артпродукт, съответстващ на потребностите на аудиторията. При тази форма на позициониране стремежът е да се определи такъв продукт, който съответства на търсенето на няколко пазарни сегмента. Пример за такава форма на позициониране може да се потърси при художествените музеи. В Лувъра (Париж), последните години, стана традиция наред с класическите картини да виждаме видеоарт или инсталации.

Съществуват различни подходи за определяне на сегментите на пазара. Това, което всяка арторганизация може да направи, е да изясни действително ли пазара на изкуство е сегментиран, т.е. съществуват ли различни типове потребители или не. Чак тогава, маркетинговият мениджър може да реши каква маркетингова стратегия да приеме арторганизацията. Затова точното изучаване на пазарната структура и последващият анализ са жизнено необходими условия за лесното насочване на арторганизацията по правилния и безпроблемен път на нейното развитие.

Възможни стратегии

Стратегията може да се разглежда като: план за работа – съзнателно и целенасочено разработен курс за развитие, съобразен с конкретната пазарна ситуация; определено действие – специфично действие за постигане на определени резултати; като стил на поведение – „агресивен“ или „пасивен“ начин на действие; като перспектива за развитие – политиката на арторганизацията в краткосрочен, средносрочен и дългосрочен план. От маркетингова гледна точка тя представлява процес на анализ на възможностите на организацията,

определяне на маркетинговите цели, разработване и избор на вариант за пазарно поведение, съставяне на маркетингов план и контрол върху неговото изпълнение. Нейната реализация се осъществява с помощта на различни тактики. Стратегията и тактиката образуват политиката на арторганизацията – дали ще бъде продуктова или ценова. Едва след това се формират стратегиите на отделните елементи на маркетинговия микс: продуктова стратегия, ценова стратегия, рекламна стратегия, и т.н. Заедно с това при разработването на маркетинговата стратегия трябва да се отчитат пазарни характеристики, като размер на артпазара, динамика, темповете на промяна, изисквания и възможности на арторганизацията.

Съвременният подход за разработване на алтернативни маркетингови стратегии, който е адаптивен за частните галерии е т.нар. „STP-маркетинг“ (сегментиране на пазара, избор на целеви пазар, позициониране на пазара).

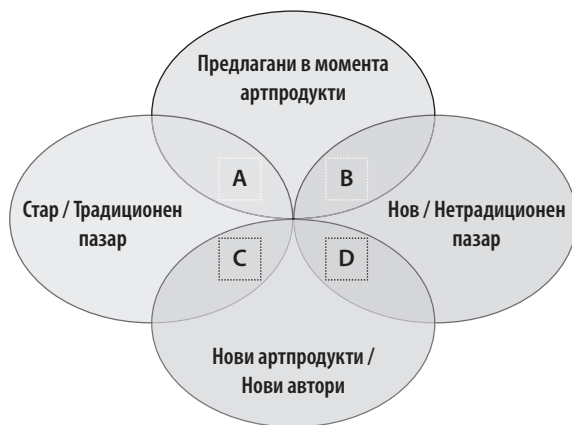
Сегментирането на пазара означава разпределяне на пазара, респективно на аудиторията, на групи въз основа на един или повече критерии, като: географски – разположение и големина на териториалната единица, численост и плътност на населението, климат; икономически – ниво на развитие, отраслово развитие, мащаб на развитие; демографски – пол, възраст, равнище на образование; социологически – обществен статус, начин на живот; поведенчески – повод и критерий за покупка, предпочитания.

Изборът на целевия пазар е предпочитанието на галерията към един или няколко сегмента, към които тя да ориентира своята дейност. Тази преценка зависи от структурата на артпазара (нейната атрактивност) – шансовете да се профилира структурата на клиентите – стабилни, трайни връзки; определяне на цените; определяне на вида на предлаганите автори и творбите; интензивността на конкурентните организации; големината на пазара; пазарен риск; комуникация и посредници. В този случай се избира маркетингова стратегия за целеви пазар (пазарни сегменти). Към този тип стратегия се отнасят две разновидности.

Първият вид е т.нар. „стратегия на недиференциран маркетинг“. При нея арторганизацията се ориентира към предлагане на един и същ продукт към голям кръг потребители. Слабата ѝ страна е в нарастващата конкурентна среда и претенциите на купувачите.

Вторият - е „стратегия на диференциран маркетинг“. Арторганизацията използва ориентация към два и повече самостоятелни пазарни сегмента с различни потребители. Чрез нея организацията си осигурява многобройни покупки. Предимството е, че по този начин избягва големите рискове.

Подходящ подход за разработване на алтернативни маркетингови стратегии на галерии, чиято дейност е свързана с представяне и продажба на произведения на изкуството, може да бъде основана на основните комбинации между нови/стари продукти и нови/стари пазари. Той е представен на фиг.1, като Холограма на възможностите „артпродукт – артпазар“.



Фиг. 1 Холограма на възможностите „артпродукт-пазар

В сектор А са представени съществуващите пазари и съществуващите арт продукти. Маркетингова стратегия е характерна с консолидация на пазарните сегменти чрез увеличаване на продажбите на предлаганите до момента продукти на вече разработения от арторганизацията пазар.

В сектор В галерията приема стратегията на разработване на нови пазари чрез продажба на традиционните за нея артпродукти.

Сектор С маркетинговата стратегия на арторганизацията е насочена към предлагане на нов тип продукти и/или нови автори на своята публика. Използвайки традиционния си пазар, тя ще разчита на въздействие чрез изненадата, представяйки нов продукт на изкуството, било то неизвестен за публиката автор, нетрадиционно представяне или нехарактерен за концепцията ѝ вид изкуство.

Четвъртият вариант – сектор D е свързан с нови продукти и нови артпазари. В този случай галерията използва стратегия на диверсификация. Тя усвоява нови подходи на представяне, нови артпродукти или нови автори върху изцяло нови за нея пазари. Този тип стратегия е характерен за изключително големи и финансово стабилни организации, които работят по мащабни проекти.

Типични грешки, допускани от галериите

Новооткритите частни галерии в България често допускат две съществени грешки, които ги водят към бързо закриване. На първо място, считат безпрекословно, че пазара е сегментиран. В крайна сметка се оказва, че не е точно така. При грешното тълкуване на ситуацията арторганизацията се хвърля към разработка на галерия от нов тип, като представя само нестандартни (модерни) предмети на изкуството. Например галерия „U P.A.R.K.“ в гр.Пловдив първоначално започва като изключително интересна авангардна галерия на ул. „Филип Македонски“, представяща творчеството на определен кръг талантиливи съвременни млади автори, но поради именно гореизложените причини не успява да просъществува дълго време и след около две години затваря врати.¹

Втората грешка, която допускат, е като считат, че пазарът на изкуството е еднороден, а в същото време той се състои от различни сегменти. Така галерията представя един и същ продукт, който трябва да се харесва на всеки и на никой персонално. Такъв продукт на практика не би могъл да се реализира ефективно и той ще бъде „погребан“ за специфичните потребности на целевия пазарен сегмент. Редица частни галерии в София, Пловдив, Бургас допускат грешки от този тип, като представят творчеството на едни и същи местни художници.

Точното определяне на структурата на целевия пазар би помогнало на мениджърите да разработят адекватната маркетингова стратегия на арторганизацията. Накратко, ако пазарът на изкуството се окаже еднороден, тогава може да бъде избрана недиференцираната маркетингова стратегия, но тя ограничава арторганизацията да представя един и същ тип произведения на изкуството или да работи с малък кръг едни и същи автори. Ако пазарът на изкуството е нееднороден, арторганизацията може да избере няколко стратегии. Тя може да атакува няколко пазарни сегмента, като предлага няколко типа продукти (при т.нар. диференциран маркетинг). Например много арт галерии използват многосъставното позициониране, като предлагат наред с някои творби на изкуството и материали за художници или любители, но такива арторганизации не могат да привлекат сериозна аудитория и се превръщат в артмагазини или магазини за сувенири. Други се концентрират върху един единствен сегмент и с тази страте-

¹ След известно отсъствие през 2011 г., собственикът ѝ открива галерийно пространство под същото име на ул. „Отец Паисий“. „U P.A.R.K.“ е съчетание на арт кафе, клуб и галерия и представя многообразни изложби.

гия обхващат голяма част от пазара (при т.нар. концентриран маркетинг). Пример за това е списанието „Art in America”, което е специализирано към най-значимите арт изяви и форуми в САЩ.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. **Helbrun, James and Gray M. Charles**, The Economics of Art and Culture, Cambridge University Press, 1993.
2. **Върбанова, Л.** Управление на изкуството, УИ „Стопанство”, С.1997, с.172.
3. **Matteson, M. Ivancevich, J.** Management Classics, Business Publication, Inc., Peiano, Texas, 1986.
4. **Бушева, Ж.** Маркетинг и развитие на приложните изкуства, пространственото оформление и дизайна, Сборник доклади, Изд. Къща Лик, С., 2005.
5. **Kotler, P.** Marketing Management: Analysis, Planning and Control. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1967.
6. **Diggles, K.** Guide to Arts Marketing: Principles and Practice of Marketing as They Apply to the Arts. London: Rhinegold, 1986.

гл. ас. Благовеста Калчева

ОБИЧАЯТ „РАЗВРЪЗВАНЕ НА КЪСМЕТ” ВЪВ ВЛАШКИ СЕЛИЩА ОТ СЕВЕРОЗАПАДНА БЪЛГАРИЯ

Този обичай представлява влашкият вариант на побратимяването, характерно за много райони на България. Състои се в това, че две личности – **“чужди по кръв”**, (4 - стр.754) след извършването на обреда стават духовни братя помежду си. Отношенията между тях и между техните деца са като при кръвни братя (нямат право да се женят помежду си, ако пък го сторят ще последват нещастия). Този обичай се среща често и играе важна роля в живота на народа.

Така е и при власите от гр. Козлодуй, с. Хърлец, с. Долни Вадин и с. Лесковец в Северозападна България. В този район е познат като **„Развръзване на късмет” (Дезлегат)**.

Случаите, при които може да се извършва побратимяването са различни:

1. В случаи, когато някой окаже помощ другиму при премеждие или беда, народната вяра повелително препоръчва побратимяването - за благодарност.
2. Ако трябва някой да бъде излекуван, народната медицина и вяра утвърждават, че известни болести могат да се лекуват при участието на второ лице. То се явява посредник при лекуването и се счита вече за близък роднина на болния - побратим или посестрима. *“Туй лице е посредник между болестта или духа, който владее болестта и има власт да я изпъди от болника”*(4 - стр.758).
3. Побратимяване при лекуване на близнаци и деца, родени в един и същи месец. В този случай обредните действия са по-сложни.
4. Побратимяване по мляко е, когато малко детенце - кърмаче, остане без майка и друга жена го кърми. То става побратим или посестрима с детето на майката, която го кърми. Ако такава жена откаже да храни сирачето, я очаква вечна мъка и на този, и на онзи свят.

В различните райони на България този обред не е еднакъв, но навсякъде побратим или посестрима – ролята и отговорността към ближния, която им е отредена, е важна и голяма.

При власите от изследваните селища: гр. Козлодуй, с. Хърлец, с. Лесковец, с. Долни Вадин, побратимяването е придобило малко по-

различен смисъл, съответно и обредните действия са по-различни. Ролята му е повече за предпазване от зло!

В село Хърлец се прави по всяко време през годината, докато в град Козлодуй, село Лесковец може да се прави и след погребение – *“За да може мъртвият и живият да се разделят и умрелият да не е в тежест на живия, да остане свободен”*, както казва Елена Опрова Дунова от град Козлодуй.

Но по каквата и да е причина побратимяването, обредните действия, контактът между видимото и невидимото, нашето и отвъдното, минало и бъдеще са строго регламентирани.

Когато в едно семейство продължително време се случват лоши неща с някой от членовете му, власите от селищата - обект на настоящето изследване, са прибегвали до т.нар. **“развързване на късмет” (Дезлегат)**.

Този обред, подобен на побратимяването, са го правили през годината и без да е продиктуван от тази причина, а за превантивно предпазване от злини напред във времето, за сигурност, че ще има кой да помогне, кой да подаде ръка, да даде сила, дори да спаси живота на побратим или посестрима.

Кой е приемал тази отговорност? Как са се избирали тези персонажи?

При влашкото население от село Хърлец и село Долни Вадин това са хора, които са родени на една и съща дата и месец. Годината на раждане не е от значение. Ако в селото няма такъв, се вика от най-близкото друго селище. В село Лесковец баба Пенка Кръстева казва, че когато участниците са деца само месецът трябва да е един и същ.

Никой не е имал смелост да откаже побратимяване, защото народът вярвал, че ще му се случват беди и нещастия. Както споменахме, този обичай в различни форми се среща и в други части на България. За разлика от обичая в ямболско, където се побратимяват задължително трима задомени мъже, тук в този район с влашко население това се случва между двама, без строгото изискване това да са само мъже. Тук може да е между жени, а също може да се случи и между деца. Позволява се и да е между мъж и жена. Дали заради недоимъка и тежкия си начин на живот в миналото, дали заради страха от неприятности и недоверието помежду си, но тук във влашко откриваме по-голямо равноправие между мъжа и жената. По-голямо уважение и признание към всяка женска дейност.

Може да се предположи, че патриархатът не е владял в пълната си сила тези земи. Жената - даваща новия живот, продължаваща рода, създаваща домашния уют и също нуждаеща се понякога от посес-

тримска помощ, е допълвала хуманната философия на влаха за живота на земята и в невидимия свят.

След като се уточнят двете страни на побратимяването, участниците се събират в дома на този, който пръв е потърсил помощта или духовната близост на побратима. Домакинята взема веригата от огнището и под свода на главната порта завръзва с краищата на веригата по един крак на двамата, които ще се побратимяват. Таня Младенова от село Хърлец си спомня от разкази на по-възрастните власи, че преди това този, който е поканен да се побратимява, е прескачал първо веригата, а после се е омотавал и размотавал с нея. Имало е в миналото и някакви конкретни наричания, но никой от информаторите не ги е чувал. Останали са някъде назад във времето, когато всичко това това се е правило и е било част от ежедневието на влашкото население.

Завързани вече с веригата отиват на гробищата, като палят свещи. Посещават гроб на близък роднина починал наскоро (до 1 година) или на запазено приживе гробно място на единия от побратимяващите се. На гробищата поставят свещичките на гроба, с което се вярва, че така лошото ще бъде заровено и се прегръщат, все още завързани с веригата, като всеки един казва: *„Де азтѣс сънтем фрате шѣ сора“ („От днес сме брат и сестра“* – Теменуга Йонова от с.Хърлец).

В град Козлодуй, за разлика от другите селища, Елена Дунова си спомня, че дори са взимали от пръстта на гроба и вечерта я слагали под възглавниците си, вярвайки, че така дори лошите мисли и сънища ще бъдат погребани в пръстта.

След като се върнат в дома седат на масата, развързват веригата и всички присъстващи (най-често близките роднини на тези, които се побратимяват) казват: *„Съ в дѣ думнезѣу сантате, къ вѣ дезлегат дин скяра амѣк дост, съ фиц аминдой дезлегац. Съ нѣ дѣ думнезай санатате, са трапцо суга де ан.“* (*Да ви даде Господ здраве, че ви е развързал от веригата, двамата да бъдете заедно отвързани. Да ви даде Господ здраве, да живеете сто години* - Елена Дунова от гр.Козлодуй).

На масата има сложени чаша вода, чаша вино, овнешко месо с ориз и на всеки един съд има сложена свещ. Двамата побратими опитват от всичко и после си разменят дарове във вид на храна и вино.

Цветан Фуклиев от село Хърлец казва, че и двамата задължително трябва да раздадат. *„Не може да съм брат някому, той да ми дава па я да не дам.“*

На всичко, което се раздава (независимо какво е) се слагат свещи, дори и на чашата с вода.

Може би вярвайки в пречистващата и предпазваща сила на огъня, слагайки началото на ново братство, са подсилвали надеждата за щастлив, безпроблемен живот.

При даряванията неизменно присъства и китка босилек.

“Къща и двор без босилек е нямало” си спомня Теменуга Йонова от село Хърлец. А баба Флора Фуклева прибавя като току-що излязла от странен сън: *“Бусуйог верде не масъ съ фий фатъ сънтуасъ”*. (Зелен босилек на маса, да е здраво момичето (мъжа) в къщата.) и отново мислите й потъват най-вероятно в отминалите младежки времена, в които сме я върнали с нашия разговор.

Вярвало се е, че босилекът е пазител на къщата - миризмата му гони смъртта и лошотиите. В смисъла на побратимяването се явява и веригата от огнището, с която се завръзват, защото тя символизира домашния дух и оформя принадлежност към дадения род (б - стр.219).

След приключването на обичая - по каквато и да е причина, но продиктуван от една и съща цел, във влашките села, обект на изследването, веселие не е имало. Но една седмица след това са се събирали най-близките на побратимите или посестримите и след ритуално разменяне на ризи между тях са се веселили с обичайните влашки хора.

Най-вероятно в отминалите стари времена хората са имали обредно значение, но до нашето съвремие то не е достигнало. Сега живеят само със своя развлекателен характер.

Според баба Пенка и дядо Никола Кръстеви от село Лесковец побратимяването при децата в тяхното село е ставало по по-различен начин от същото при възрастните.

Децата, родени в един месец, са ги наричали месечарчета. Месеца ги съединява, свързва ги, по между им има силно единство. Същото се отнася и за близнаците - ***“В тях като, че живее една душа”*** (4-стр.759).

Няколко от роднините отиват с децата – месечарчета на селската бара като носят със себе си варено яйце с два жълтъка.

Едното дете застава от едната страна на барата, а другото от другата, чупят яйцето, разделят го и го изяждат.

Вярвали са, че ако това не се направи, след години, ако почине едното дете и другото ще се разболе.

Ако все пак това не е направено и едното дете почине, за да бъде предпазено другото, опечалените го отвеждат със себе си на погребението на гробищата и там със синджир завързват крак на умрялото за крак на живото и заключват с катинар. Други две деца, които са с тях, отключват и заключват катинарите три пъти като казват:

Момичето: *"Аз шъ ти бъда сестра".*

Момчето: *"Аз шъ ти бъда брат".* (Пенка Кръстева от с. Лесковец)

Тези думи са отправени към живия, с което доказват, че ще замесят починалото дете и с него ще заровят болестите, а живото ще пазят вече като побратим или посестрима. Задължително е обаче тези две деца, които отключват и заключват веригата, да са бащини и майчини, да не са сираци.

След развързването за късмет, изпращането на мъртвия към оня свят, към отвъдното, се довежда до своя край.

И двете деца преспиват в къщата на първото.

Но ако са деца от двойки близнаци се разменят и всяко спи в къщата на другия близнак.

В село Лесковец, а също и в село Долни Вадин, това завързване под портата на вратата в началото на обичая, както е в село Хърлец - липсва.

Подобно на такова побратимяване между деца и преди всичко при починало близначе има и в някои села около гр. Елена. Но там едно от децата ляга в прясно изкопания гроб (още преди да донесат ковчега) с кръстосани ръце. Живото близначе (или едномесече) остава вън от гроба като застава при главата. Чуждото дете излиза от гроба и прегръщайки живото казва: *"Умрялото не ти е брат (или сестра), отсега аз съм ти брат (или сестра)".*

На връщане от гробищата не трябва да срещат погребалното шествие.

Да, стряскащи са всички тези действия при власите, свързани с гробищата - място на тъга, мъка, сбогуване с близък, но и на надежда, че след заравянето на болести и злини отиваме в по-добре устроен, човекоугоден, невидим за нас живите свят.

Гробищата се почитат от тях като свято място, връзката между населението или селището и гробището е твърде силна.

Самото име на обичая при власите - **"Развързване на късмет"** показва надеждата, вярата, създадения мит, че с тези обредни действия това ще се случи - късметът ще дойде!

Обичай - изпълнен с ритуални действия, обредност, митичност. Присъединявам се към твърдението, че: **"Обредът е своеобразна инсценировка на мита. В този смисъл може да се твърди, че не само митът "произвежда" съответните ритуали, но и ритуалите по свой начин оформят и визуализират мита"** (5 - стр.360).

Побратимяването или Развързването на късмет (Дезлегат), по каквато и причина да се направи, винаги има една цел - най-важната в живота както за старите българи, така и при власите - да насочат пътя

на живота си към добро и радост, да предпазят себе си и децата си от страдания и беди. **„Със страх пред злото, което дебне отвсякъде, но и с много фантазия и вдъхновение те извличат скрития смисъл от всичко, което можело да им помогне”** (6-стр.13).

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексиев Г. - “Заклучване на гроб” - Пловдив, 2002г.
2. Атанасова Ек. - “Власите в България осем години по-късно” в “Аспекти на етнокултурната ситуация в България. Осем години по-късно.” - София, Отворено общество, 2000г.
3. Вакарелски Хр.- “Български погребални обичаи” – София, 2008г.
4. Маринов Д. - “Жива старина” – София 1981г. - стр. 754,758,759.
5. Попов Ч. - “Обредът - тематичната картина между реализма и ритуала”, 2007г. - стр.360
6. Старева Л. - “Български обичаи и ритуали” - София, 2005г – стр.13, 219.

гл. ас. Рослана Моравенова-Станева

СИЛАТА НА ВЪЗДЕЙСТВИЕТО И ФОРМАТА НА БЪЛГАРСКИЯ НАРОДЕН ТАНЦ

Танцът е едно от първите проявления на художествено-творческата дейност на човека. Животът го е накарал до се бори за своето съществуване, преодолявайки всички трудности. Всичко с което е живял, което го е обкръжавало, е било претворено в танц, заемащ едно от първите места още от неговото ранно съществуване. Години, векове и епохи наред той е отражение на живота на хората, като религиозна обредност, като средство за формиране на морални, правни и войнствени качества и като върховно естетическо наслаждение, чрез своята двойствена функция.

Нашият народ в своята многовековна история е създал едно богато, разнообразно, оригинално музикално-танцово творчество. Трябва да отчетем, че България е кръстопът, където са минавали различни народи, оставяли са след себе си своя отпечатък, не само в живота и бита, но и културните си ценности.

Както при всички народи и българските народни хора се появяват спонтанно. Те са като огледало, отразяващо бита и живота на народа с неговите радости, мъки и страдания. Както е бил богат на събития и преживявания техния живот, така разнообразни по движение и ритъм са и възникналите народни хора. В зависимост от икономическите и социални условия, от историческата съдба, от географското положение, битът на всеки народ придобива характерни особености, които са изразени най-ярко в неговото творчество, в неговия фолклор. Силата на въздействие на тези танци се съдържа в изразителността и емоционалното състояние на изпълнителите, а не само в разнообразието и сложността да движенията.

Логично разсъждавайки, трябва да потърсим произхода на народните ни танци в най-ранния етап от създаването на държавата (681 година) – сливането на два народа славяни и прабългари, всеки носещ със себе си своята култура, своето народно творчество и, заемащите в него важно място, песни и танци. От тях лъха лекотата, грацията, изяществото на движенията и широтата в изпълнението – характерни за славяните, твърдите стъпки, силните и мащабни движения отразяват резките черти от характера на прабългарите.

Към това трябва да прибавим останките от стари култури (тракийска, елинска, римска, византийска), които безспорно са повлияли на

развитието и формирането на нашия фолклор - словесен, песнен и танцов.

Белези на влияние се забелязват в някои обичаи, съществуващи и днес (коледуване, лазаруване, нестинарски игри и др.). Като потвърждение на това са думите на Евгений Тодоров от „Древно-тракийското наследство в Българския фолклор“

Дори през петвековното османско робство нашето народно творчество се е съхранило и издигнало на особена висота, което е и един от факторите за съхраняване на българщината, на българския дух.

Много интересна в това отношение е една стара фреска в църквата в село Арбанаси от края на XVII в., в която е изобразено едно спокойно женско хоро. В боярски костюми танцуващите, наловени за пояс, изпълняват движения и пози, в които се вижда много грация и благородство. Танцова тематика има и в стенописите на Дряновския и Рилския манастир.

Добило за кратък период от време международна известност, днес българското танцово изкуство е навсякъде желано, навсякъде възторжено прието. Преминал през различни етапи на развитие, българският танц, запазвайки своя любителски статус, постепенно започва да се професионализира. Това налага изграждането на професионални хореографи, които на основата на фолклорния танц създават редица авторски произведения.

Основно можем да разделим българските фолклорни сценични танци на действени и дивертисментни. Започвайки от дивертисменти и сюити, те преминават през тематични и сюжетни танцови произведения и все по-плътнo се приближават до танцовия театър.

Дивертисментният танц трябва да носи образа на народа и страната, на която принадлежи. При съчиняването му хореографът ползва неизчерпаемата съкровищница на народното творчество, както и своите лични наблюдения и впечатления. Той трябва да умее да придаде картини от миналото, чрез отделни щрихи или детайли. В същото време не трябва да се забравя, че хореографът не е етнограф, следователно възстановявайки народните танци, той не е длъжен точно да ги възпроизведе. Вземайки от фолклора неговата „стихия“, той трябва да съчини на нейна основа танц, в който творчески да пречупи чертите на първоизточника, грижливо да запази неговите стилови особености и характер. А в тези стилови особености и характер намират отражение и битът, и нравите, обредите и обичаите, и географските условия, взети заедно или поотделно.

Дивертисментът е чист танц, в който отсъстват тема или сюжет. Той се изгражда от фолклорни и съчинени от хореографа движения на фолклорна основа. Неговата цел е да покаже красотата на българ-

ския танц както и богатството и разнообразието на неговата лексика. На тази база хореографът съчинява и свои движения, запазвайки стила и характера на танца. Едно от най-важните неща е умението да се дозира и разпределя правилно създаденото от народа и авторските комбинации – съчинени на негова основа. Дивертисментният танц характеризира мястото, където се изпълнява, бита и условията, при които живее народът. Той ни подсказва поводите, по които се изпълнява, от които зависи и техният характер. Целта на дивертисментния танц, които е и най-простата форма на хореографията, е да покаже разнообразни ярки и силни движения, съчетани в танцови комбинации. Той трябва да бъде с оригинални композиционни форми и всевъзможни ракурси. При създаването на дивертисментен танц хореографът е длъжен да се ръководи от драматургичния закон с неговите пет части:

Експозиция - в нея зрителят се запознава с района, костюма на изпълнителите, стиловите особености, епохата и мястото, където се изпълнява.

Завръзка - това е преминаване към по-сложни движения, определящи ярко стила и характера на танца.

Развитие - това е редица от степени преди кулминацията.

Кулминация - както във всяко произведение на изкуството, така и при създаването на хореографското произведение кулминацията се явява като своеобразен връх на същото, подготвен от предходните части на драматургическия закон. Тя може да се изгради само с рисунък или само с хореографски текст.

Развързка - това е завършването на хореографската мисъл, в която хореографът постановчик поставя явна точка. Твърде чести са случаите, когато кулминацията и развързката съвпадат, което в дивертисментния танц има по-голям ефект. Друг вариант на развързката е успокоение след кулминацията и извеждане на изпълнителите от сцената.

Сценично разработеният танц, наричан още „дивертисментен“, отбелязва първия етап в развитието на българския сценичен танц. Този етап обикновено показва нивото на професионалната и творческата подготовка на хореографа, както и на изпълнителите.

Следващ етап в тяхното творчество е овладяването на сюитната танцова форма. Тази форма е по-сложна от дивертисментната. Типичните белези на сюитната форма са масовост, контрастност, цикличност и обединителна нишка. Тя е доста по-мощна от обикновения дивертисментен танц. Съчетава в себе си няколко дивертисментни танца, самостоятелно завършени или преливащи един в друг. Както за дивертисментния танц, така и за сюитата важи законът

за драматургията с неговите пет части. Структурната форма на танцовата сюита е в няколко части. Първа част може да бъде женски или мъжки танц, който въвежда зрителя в стиловите особености на танца. Тази част може да се приеме и като експозиция в произведението, а понякога влиза и в завръзката. Втората част на сюитата отново използва същия материал както в първата, само че в обратния вариант на използвания. Този етап започва понякога от завръзката, минава през развитието и завършва преди кулминация. Третата част, която е и кулминация на сюитата, обединява изпълнителите в общ танц с повисок градус на изпълнение и като темпа, и като лексика. Когато това е финалът на композицията, кулминацията може да съвпадне с завръзката. Когато сюитата се развива в повече части, то и завръзката може да бъде самостоятелна.

Тематичните и сюжетните танци, за разлика от дивертисментните, са действени танци. В тях обезателно присъства тема или конкретен сюжет, които се разкриват чрез обобщени или конкретни образи, индивидуални или групови. Разкриват се, а не разказват. Казваме, че тези два вида танци са действени, а действени в хореографското произведение наричаме онези танци, в които и чрез които се разкрива съдържанието или темата на дадено произведение, в които се конкретизират или обобщават образите на неговите герои. В тези танци се разкриват човешки характери с присъщите им черти и страсти, както и техните взаимоотношения и конфликти, които се решават със средствата на действения танц. Силата на тематичните и сюжетните танци е в това, че те разкриват мисли и чувства, вълнуващи хората, те са по-близки и съпричастни на техния живот. Те не само поставят съществуващите проблеми в живота, а търсят и подсказват решения на тези проблеми, без да се дават точни рецепти. В противен случай, съставени само от интересни композиции с разнообразна и силна лексика, те могат да показват пред зрителите виртуозното изпълнение на народния танц, без да се докоснат до темата или сюжета, което е тяхна цел. Техните мисли няма да стигнат до сърцето на зрителя, а ще останат неразбрани. „Трябва да се създават танци, изразяващи мислите, чувствата и идеите, заложили в дадено произведение, а изпълнителите, освен техниката на танца, да владеят изкуството на превъплъщаването, способността да изразяват с танца чувства и мисли, вълнуващи техните герои, и да предадат въздействието на зрителите.“ (П. Луканов, „Хореографска композиция и режисура“, 2012 г.).

Тематичният и сюжетният танц имат много общи черти: и двете форми съдържат в себе си темата, идеята, мисълта, героите – групови или индивидуални. И на двете форми целта е да разкрият своята идея пред зрителя. В какво се различават? В тематичния танц героите

(главните действащи лица) са обобщени образи, тоест няколко сходни образа, събрани в един, а в сюжетния са конкретни, обрисувачи образа с неговите индивидуални черти, отличаващи само този герой. Тематичният танц е и с обобщена идея, например смъртта, войната, мира, ревността, любовта и т.н. В сюжетния танц също имаме идея, но изведена чрез конкретни герои, конкретни събития, конкретно място на действие. Преведена буквално гръцката дума „тема“ означава „това, което е положено в основата“. Или тема ще означава също така предмета на разказа, това за което се говори в произведението на изкуството, респективно на танцовото изкуство. За конкретизация на темата служи сюжетът. Преведена буквално, френската дума „сюже“ означава предмет (на разказа). Склонността на някои специалисти, които боравят с теоретичните проблеми на танцовото изкуство, да сливат тези две понятия, без да е фатална, не е лишена от грешки, защото темата е едно широко и обединяващо понятие, включващо в себе си множество сюжети.

Най-развитата форма на сценичното фолклорно танцово изкуство се явява фолклорният танцов театър, т.е. създаването на едноактни или многоактни драматургични танцови произведения с широко разгърнат сюжет (или тема) на фолклорна основа. В тях се създават силни и ярки танцови образи, взаимоотношенията и сблъсъците на които ни помагат да разкрием съдържанието на произведението, което да достигне разбираемо до зрителите и да бъде възприето от тях, да ги накара да бъдат съпричастни на героите от произведението.

За разкриването на съдържанието на едно драматургичното танцово произведение се използват и дивертисментни, и тематични и сюжетни танци - и солистични, и ансамблови в зависимост от фабулата на спектакъла.

Опити за създаване на такива произведения са правени още през седемдесетте години на XX век, но тях по-скоро можем да причислим към сценично пресъздаване на обреди и обичаи. Такива са например „Тракийска сватба“ на Мария Дикова в Държавния ансамбъл „Филип Кутев“ и „Сватба“ на Методи Кутев в Ансамбъла на ГУТП („Главно управление на трудова повинност“ или строителни войски). Едва в началото на XXI век се създават ярки и вълнуващи постановки, които ни дават основание да твърдим, че идеята за фолклорен танцов театър вече е реалност.

Това са театрално, музикално-танцовите фолклорни произведения, едно от които е: „Хубава Яна“ - в ансамбъл „Тракия“, Пловдив - хореография, постановка и режисура на проф. Даниела Дженева.

Срещаме се с произведение, в което музика, танц, пластика, слово, песен, художествено оформление са подчинени на едно - разкри-

ване на драматургията на монолитен театрално-танцов спектакъл. Безспорно танц и музика са основните, водещите компоненти на спектакъла, без да подценяваме останалите, но в случая по-важното е умението на постановчиците да обединят всичко в една сплав, без да ни карат да се замисляме кое е повече или по-малко значимо за крайния успех на произведението.

Освен театрални постановки на фолклорна основа, съществуват и редица други, в които фолклорният танц играе съществена роля. Това са спектакли, в които съжителстват класически танц и фолклорен, модерен танц и фолклор, гимнастика и фолклор и т.н.

От казаното дотук е ясно, че зад символичните движения на танца се крият явленията на действителността. Тези явления, предадени чрез специфичната художествена форма на танца, определят неговото съдържание. Съдържанието на танца се определя от неговите разнообразни теми и сюжети. Най-широката и основна тема на танцовото изкуство за всички времена си остава човекът и всичко, което определя неговия външен и вътрешен мир.

Изкуството изисква личното присъствие на автора в създаденото от него произведение. Именно това лично присъствие, субективността на твореца, неговото идейно – емоционално отношение към изобразяваната действителност прави художествените произведения неповторими и уникални. Поради това съществуват и в изкуството така наречените вечни теми, които са неизчерпаеми. Защо? Защото всеки истински творец ги вижда по своему, пречупва ги през призмата на своята душевност и ги прави лични, свои теми.

И това е същественото различие между изкуството и науката. Науката никога не си е поставяла за цел да открива отново закона на Архимед или закона на Нютон. А в изкуството има много примери, които показват, че има много произведения, които третират една и съща тема и винаги пълноценно художествено.

Еволюционното развитие на българската народна хореография не спира дотук. Тя ще продължава да търси нови форми, а може би следващият етап, започнал вече, е развитието на танцовия театър. Както развитието на балета следва развитието на симфоничната музика, така и фолклорният театър трябва да бъде предшестван от развитието на фолклорната музика. Пълноценното сливане на тези две изкуства ни дава възможност да видим едно развитие на българския музикално-танцов фолклор в движение. То ни доказва, че и чрез българския фолклорен танц могат да се създават силни и вълнуващи театрално-танцови форми, че той може с не по-малка сила от другите жанрове в танцовото изкуство да създава силни произведения.

ас. Димо Енев

**„МЕДЕНИК“ И СВАТБЕНА „ЕЛХА“ ОТ СЕЛО КОЗИЧИНО (ЕРКЕЧ)
И УЧАСТИЕТО НА ТАНЦА В ТЯХ.**

В живота на всеки един българин, според неписаните езически закони, има три основни момента – раждане, сватба и смърт.

Разсъжденията в тази статия ще са върху втория момент от жизнения цикъл на човека – сватбата, по-конкретно върху обичая „Сватба“ от с.Козичино (Еркеч) община Поморие, област Бургас, с неговите специфики в различните действия и най-вече - участието на танца в тях.

Сватбеният обичай и сватбените действия в с. Козичино (Еркеч) не се отличават кардинално от сватбата в другите области на България. Затова ще разгледаме общата структура на обичая и участието на танца в различните обредни моменти.

Сватбата в с. Козичино (Еркеч) се състои от три основни етапа – „Сватуване“ или „Малка годя“, „Годеш“ или „Голяма годя“ и същинската „Сватба“. Изобщо числото 3 (три) е съкрално за еркечани и по-конкретно за еркечката „Сватба“.

В „Малката годя“, може би поради факта, че случващото се изисква потайност и завоалираност в действията на сватовниците, наричани „женихли“, няма танцови моменти. При „Голямата годя“ се събират повече хора – роднини на девойката и младежа. Тя се прави в неделя вечер, за да бъде следващият ден – понеделник - чист, нов ден за младоженците. Тук също няма сведения за участие на танца в обичайните действия. Ще се насочим към същинската сватба, където музиката, песните и танците са по-широко застъпени.

В Еркеч предпочитаното време за сватби е в месеците след Петковден (14 октомври), когато е завършил един годишен цикъл и започва следващият. Този период не е случайно избран, защото акцентът в сватбата се пада върху плодовитостта. А именно това е периодът, в който се прави равностметката от изминалата земеделска година и подготовката за следващата.

Сватбената неделя при еркечани започва още в понеделник. И в двете къщи кипи усилена работа по нейната подготовка – почиства се дворът, мажат се стените и комина, изобщо къщите трябва да блестят от чистота. Тази подготовка, нека я наречем „хигиенизираща“, тече до сряда. В четвъртък „зълвите“ и „прапавечките“ мелят булгур за раз-

личните гозби на сватбата (крушан булгур, рибен булгур, зелен булгур). При меленето пеят безмензурната песен „Булгур са мели“.

В петък започва обредно-ритуалната част на сватбата. Тук вече има редица действия с магичен и символичен характер. Всичко започва с пресяването на брашното, наречено „засека“, в три нощви през три сита едно върху друго. В най-горното сито слагат сушени сливи, круши и паричка, върху тях се сипва брашното. Трите сита се хващат от всички зълви, наредени от двете страни на нощвите, които пеят. По време на сеенето пеят четири песни, като четвъртата от тях звучи и по-късно по време на месенето. Тези четири песни са безмензурни, ето и една от тях:

*Ряка тече, вейка влече,
мар Калино, дево лъо.
Изтекло ми й ясно слънце,
та огряло Света гора.
Едно дръвче не огряло,
то дървото саму тлее,
Саму тлее, саму грее.
Под дървото сиво стадо,
из него Стоян ходи,
той си търси шаро агне,
шаро агне подуваче,
дето сучи девет майки
десетата е неговата.*

След пресяването на брашното „заложицата“ взема сушените плодове и ги раздава на присъстващите, а паричката се залепя на челото на главната зълва. При „засека“ присъстват повече словесният и песенният фолклор. Няма данни за изпълнявани обредни хора и игри.

Месенето на тестото за меденика се извършва само от две зълви, а останалите пеят:

*Железно, Железно,
мър, гидишка дъще,
не рани рано за вода,
разбуждаш овчари
овце повлякоха,
ниви завлякоха,
нива жълтокласа,
нива честокръста.
Сокол ми лете, бульо лъо
сокол ми лете,*

*не ми било сокол, бульо льо,
не ми било сокол,
сам си Петър, бульо льо,
сам си Петър,
със хранена коня, бульо льо
със буйна купе (дрехи),
за конак пита, бульо льо,
де да кундиса, бульо льо.*

От омесеното тесто за меденика у сгоденика – момчето, се откъсва една част и се занася в дома на сгоденицата - невестата, където се смесва с тестото, месено за меденика в другата къща. Събирането на тестото от двете къщи е символичен знак за събирането на младите. След омесването на тестото то се оставя да почине и след това го слагат във вече разровената жар и го покриват, за да се опече. След изпичането го намазват с мед и го опяват. Опяването става с първите стихове на три песни, които се пеят и на Еньовден по чуките, в музикален размер 2/4:

*Синьо бяло цвете
На два дяла расте
на два дяла расте.
Ой Петре, Петре,
Петър ловеца,
Петър ловеца
Петър ловджия.
Тодорчовата майчица
тя на Тодора думаше.*

Тук е първото обредно хоро. Зълвите се нареждат в кръг около софрата, на която е поставен меденикът, заловени за ръце свити в лактите. Те изпълняват кръстосан ход, като се съобразяват с ритмичността на песните. Хорото е заключено, движи се на дясно със спокоен равномерен кръстосан ход и има обреден характер, затова е относително просто в лексикален и композиционен план. Характерът в изпълнението на хорото е съобразен с обредния момент – момите са леко сковани, без излишни движения в краката и ръцете. Няма импровизационни моменти, каквито ще намерим покъсно в откупуването на сватбената „елха“. Цялото внимание е насочено към меденика и опяването му. Ако трябва да направим анализ на хорото, първо трябва да започнем с кръговата му форма, каквато е формата на меденика и софрата около които се върти хорото. Кръгът е фигурата на безкрайността, оттук и идеята за дълъг семеен живот. Затова и танцовата лексика е бедна. Тя по-скоро подпомага и допълва ритуалния момент.

След обредното опяване на меденика, той бива разчупен над главата на малко момче, за да имат младите момче. После раздават от питата на всички поканени „на меденик“, като започват от дете, което е първо на родителите си, за да не умират бъдещите рожби на семейството.

С това действие обредната част у момкови приключва и зълвите се отправят към къщата на сгоденицата, за да извършат същите действия по направата на меденика. По пътя пеят лазарски песни за път. С пристигането си у момини зълвите, водени от свекървата, влизат в къщата с песента „Бойо, Богданино“ и с типичния за еркечките лазарки буенек, макар че на „Лазари“ тази песен не се пее. Тук участието на танца е съвсем кратко и символично, но идва да покаже връзката с обичая „Лазари“ и това, че мома, която не е лазарувала, не може да стане невеста.

Тук зълвите извършват същите обредни действия по направата на меденика, пресяване на брашното, месене на тестото, опичане и опяване на меденика. Има само една разлика, при започване на месенето сгоденицата мятна на главата на главната зълва „байрячника“ – сватбения пешкир, който тя е изтъкала за байряк. В книгата си „Година – живот – история“ Горица Найденова пише: *... „Трябва да се отбележи, че след замесването на меденика отмятането на сватбата е било почти невъзможно“ „Цикалът обреди около меденика поставя началото на самата сватба и след изпълнението му процесът става необратим“.... (№4, стр. 172)*

Вечерта срещу събота и в двете къщи се сее брашно за сватбения хляб. Първите две нощви с пресято брашно се претъпкват и заглаждат хубаво. Отгоре се рисува слънце и месец. Цялата вечер всички в къщата стъпват внимателно, за да не се напука брашното, „за да имат хубаво младите“. В събота сутринта и двете къщи правят кравай, наречен „руменик“. Още при замесване на тестото слагат вътре игла с идеята, ако сгоденикът отхапе ухото на иглата, ще им се роди момиче, ако е бодът – момче. Същото го правят и при сгоденицата и после сравняват резултата.

Следващият момент от Еркечката сватба, в който участва танцът е приготвянето и направата на сватбената „елха“. В събота вечерта у сгоденицата се ниже сватбената „елха“ от прапавечките – роднини на булката. Тя представлява дрянова пръчка с три чатала, на които се набучват три ябълки. Украсена е с „брешнел“ – бръшлян, босилек и низани „патлаци“ – пуканки. Цялото това обредно действие има своето предисловие: Дряновият чатал, „брешнелът“, босилекът и всички накити за сватбената „елха“ са донесени от ергените (елахата се донася най-

често от момци, чиито изгори са прапавечки). Прапавечките трябва да ги откупят чрез изпълнението на песни и игри. Така по време на откупването се подготвят бъдещите годи и сватби. Момците биват посрещнати в къщата на сгоденицата с голямо нетърпение. Черпят ги и ги слагат да седнат на специално подготвено място. Даряват ги с кърпи, за да ги омилостивят, та пазарлъкът и откупването да минат по-леко. Момците не пестят своите желания, коя мома да попее, коя да поиграе та да се наслушат и нагледат на своите изгори. В този обреден момент се изпълняват женски хора и предимно поединични игри, като „Женски кичек“, „Дрънкаливата“, „Джоката“, без конкретна подредба – каквото пожелаят момците това се случва.

„Женският кичек“ – за него е характерна играта на ръцете, набирането на цяло ходило и с двата крака и провикването, наподобяващо крясъка на чайка, ли – ли, ли, ли, лили. Независимо от разкъсаността на танцуващите, те играят в кръг една срещу друга, разменят си местата, въртят се по команда във всички възможни посоки, при команда „чепат“ (щракат с пръсти) в пета позиция на ръцете, пляскат с ръце на нивото на диафрагмата. Тялото се държи изправено и стегнато в раменете. Музикален размер 9/8.

„Дрънкаливата“ – тук също е характерна разпокъсаността на танцуващите, пляскането, чепането и въртенето. Изпълнява се само от жени в музикален размер 13/16. Тялото е стегнато и опънато, особено в раменете. Къчно хоро.

„Джоката“ – изпълнява се само от жени в кръг. Изградено е върху едно движение, но с характерни положения и движения на ръцете. Танцуващите не се залавят за ръце, това дава възможност за по – свободно изпълнение. Тялото е строго пристегнато и опънато, особено в раменете. Ръцете са свити в лактите и на всяко време от такта се движат напред и назад. Музикален размер 2/4 със съпровод на гайда или кавал. Характерно е рязкото обръщане на 180 градуса през време на играта и ритмичното чепане и пляскане на ръцете. Къчно хоро.

Всичките тези хора и игри нямат обреден характер, те служат за забавление и развлечение. Тук вече може да има и импровизационен момент, предвид характера на танците. След откупването на атрибутите за направата на елхата всички се хващат на хоро – „Право еркечко хоро“. Прапавечките изпращат момците и започват да нижат и кичат сватбената „елха“.

При низането на бръшляна прапавечките пеят три безмензурни песни.

Първа песен

*Мъри седни, седни, сестро Калинке,
тази ми вечер да вечеряме,
при съща майка, при същи баща,
при същи братя, при същи сестри.*

Втора песен

*Не ми трепери, бяла коприно, не ми ромоли,
че ще да идеш, бяла коприно, при друга майка,
при другий тейко, бяла коприно, при други братя,
при другибратя, бяла коприно, при други сестри.*

Трета песен

*Мър, елхо, тънка елхо
расла ѝ елха, дор порасла
по ситно дребно камине,
по високи канари,
да я берат малки момци,
да я нижат малки моми.*

В неделната сутрин, след като сватбената „елха“ е готова, прапавечките, водени от сгоденицата, я опяват. Това става с три обредни песни в музикален размер 7/8 и обредно хоро.

*Недице, Недо хубава
за бяла Неда додаха
от лази, от влашка земя.
Неда плаче, неще го:
Не щъ го, мале, не щъ го,
него го казват касканджий,
на жената си касканджий,
на децата си пахалджий.*

*Ворях съ вива повива,
съвсем със листом възвива
да стои зелен за зима,
да държи сянка за лете.*

*Никола, мале, Никола
кирия му съ ѝ паднала,
кирия дор на сухия,
дор на златната ябълка.
Златна ябълка, Янке ле
сребърен пръстен, Петре ле.*

Обредното хоро се води от сгоденицата, която държи сватбената „елха“ в дясната си ръка, а за нея са наловени прапавечките. Хватът е за ръце свити в лактите. Движението на хорото е на дясно. Играещите изпълняват кръстосан ход, като започват с десния крак, а левият последователно се кръстосва пред и зад десния, започвайки отпред с леко повиване на корпуса в зависимост от кръстосваната стъпка. Хорото има проста танцова структура, подпомагаща ритуалния момент на опяването на сватбената „елха“.

В заключение мога да обобща, че обредността в еркечката „Сватба“, и по конкретно в разглежданите два етапа от нея, е неразривно свързана с песенния и танцов елемент. Съпоставяйки двата етапа можем да открием много сходства, най-вече в обредния момент, където безмензурните песни при направата на „меденика“ и сватбената „елха“ контрастират на метричните песни и обредното хоро при тяхното опяване. В лексикален план обредните хора са идентични, но се различават по формата и метричността на песните. При „меденика“ формата е затворена, склучена – кръгова, в музикален размер 2/4, а при сватбената „елха“ – отворена, с точен и ясен водач на хорото, в музикален размер 7/8. Разлики още можем да открием в действащите лица, а оттам и в характера на обрядите. Докато при „меденика“ участието само на жени дава една строгост и достолепност на обряда, то намесата на мъжете в направата на сватбената „елха“, донася развлекателния нюанс преди тежката обредност.

„Меденикът“ и сватбената „елха“ освен два етапа са и два символа в големия обреден цикъл СВАТБА.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Еркечките хора** – списание „Танцова самодейност“ кн. 8-9, 1958 г.
2. **Урумова, Р.** - Традиционната народна сватба в с. Еркеч (Козичино), Бургаски окръг. – В: Изв. на музеите от Югоизточна България. Т. 3. Пловдив, 1980, с. 91–104.
3. **Куцаров, П.** – „Еркеч“ Бургас 2001 г.
4. **Найденова, Г.** - ГОДИНА – ЖИВОТ – ИСТОРИЯ София 2006

Милко Няголов

КРАТЪК ПОГЛЕД ВЪРХУ НАЙ-РАННАТА ИСТОРИЯ НА ГАЙДАТА

Гайдата е един от най-обичаните и характерни за България народни музикални инструменти. Както знаем, тя е разпространена не само у нас, но и в почти цяла Европа, Азия и някои части от Африка под различни имена (в кралство Великобритания се нарича *Great Highland bagpipe*, *Border pipe*, *Irish small pipe* и др., във Франция - *корнемуз де Центре*, *бусин*, *мусет бресаре*, в Полша - *коза*, *козиол*, в Армения - *парканзук*, в Грузия - *шувир*, *гудасвири*, *данкийо*, в Испания и Португалия - *gaita* (*Ghaita*), в Италия - *дзампоня*, в Русия - *мих*, *шапар* и др., в Азербейджан - *тулук*, в Египет - *зукра* и *мезуед*, в Алжир - *гайта* и др.).

Въпросите за историята ѝ са засягани неведнъж в научни трудове, статии и студии на видни наши и чуждестранни автори, като Иван Качулев¹, Манол Тодоров², Стоян Джуджев³, Тодор Прашанов⁴, Вергилий Атанасов⁵, Курт Закс⁶, Wm.Grattan Flood⁷, Francis Collinson⁸, Anthony Baines⁹ и др.

Къде е изобретена тя? Със сигурност еднозначен отговор на този въпрос не може да се даде. Несериозно би било да кажем кой или кои са създали гайдата. Също така не може да се определи с точност къде тя за пръв път се появява във вид, който много наподобява сегашния ѝ такъв (една или повече мелодийни тръби, привързани към резервоар от животинска кожа). Много музиковеци свързват наименованието на инструмента с арабската дума „*Ghaita*” и посочват арабите като създатели на гайдата. По-долу в изложението ще разгледаме етимологията на думата „*гайда*” от малко по-различен ъгъл. Опит да се докаже, че тя е типичен български инструмент и прародителите на днешните българи са участвали в изобретяването и усъвършенстването ѝ засега не е правен. Настоящото изследване няма претенции за изчерпателност и пълна историческа достоверност. В него ще изложим само някои факти, подплатени с исторически доказателства от последните години, тъй като темата за произхода на българите най-сетне бавно, но сигурно започва да придобива яснота. Тези факти ще подкрепят хипотезата за българския произход на музикалния инструмент гайда.

На първо място нека да разгледаме новия прочит на редица исторически доказателства и свидетелства, свързани с българското минало и българската държавност. Дълги години предмет на изследва-

не, свързани с произхода и ранната история на българите, са били обитаваните от тюркоезични народи територии на Централна Азия и по-точно на Алтайските планини. Днес обаче теорията за монголоидния произход на българите е почти напълно опровергана. Както знаем монголоидите са ниски, кривокраки, с изпъкнали скули и редки бради. При разкопаването на стотици гробници на прабългари на териториите на днешна Украйна, Румъния (Стара Велика България) и България обаче става ясно, че прадедите ни са били с ръст 175-180 см, който е много над средния за онази епоха, и имат правилни европейски черти¹⁰. Същите правилни черти се виждат и на редица изображения на средновековни българи (всъщност на никое изображение от това време българите не са представени като монголоиди, а като европейци с правилни черти и гъсти и обрасли бради). Също така редица лингвистични доказателства откриват сходство между българския език и т.нар ирански езици, като същевременно го отдават от тюркския (думи като куче, кокиче, дреха, цигулка, също така и лични обръщения, като майка, чичо, стрина и т.н се срещат в иранските езици (кюрдски, пуцу, мунджански и др.)¹¹

През последните години учените започват да определят българите като индоевропейски народ от иранския клон на индоевропейските народи. До VII в. те се делят на две групи: балкански тракийски българи, в историческата наука познати като тракийското племе „мизи“, и скито-сарматските българи, по-известни като прабългари. Във византийските хроники тракийските българи са наричани паралелно мизи и българи, а прабългарите - ту скити, ту българи. След VII в. думите българи, мизи и скити биват употребявани като синоними от ромейските автори (пряко свързано е с изместването на центъра на Стара Велика България на Балканите).¹² Интересно е, че българите са населявали Балканския полуостров далеч преди 680-681 г. На карта на Стария свят, създадена от св. Йероним през IV в., но по информация от II в., ясно се вижда надпис на латински, който гласи „Мизия тук е България“. Територията съвпада точно с днешните български земи. Енодий Тицински пише: *„Българите са стар Мизийски и Илирийски народ“*. Същите сведения получаваме и от Касиодор, Марк Аврелий, като той споменава, че те населяват земите край Дунав и Панония. Друг анонимен автор пише, че векове преди 374-375г., южно от Дунава *„...в Мизия, Тракия и Македония само българи живеят...“*¹³ Имаме и много лингвистични аналогии между стари тракийски думи и български думи, употребявани и до днес. Някои от тях са *бръза-бърза, дръвета-дървета, коза-коза, козел, струме-течение* - от българското стремя, устремен, *брънч*-тракийски струнен инструмент - брън,

брънкам, дрън, дрънкам (И до днес се е запазило едно от старите имена на тамбурата-дрънка), *колабър* - обредна песен в обреден танц (днес име на село в Североизточна България) с оръжие и др.

Нека да насочим за момент вниманието си към последната стара тракийска дума, а именно „*колабър*“. Характерно за тези обредни танци е било подскачането в такт с мелодията, навярно запазило се и до днес в нашето пайдушко хоро¹⁴. За този танц, а и за употребата на гайдата по нашите земи, едни от най-ранните сведения дава Ксенофонт - древногръцки писател, историк, атински пълководец и политически деятел, живял през 5 и 4 в. пр.н.е. В труда на Г. Кацаров и Д. Дечев „Извори на старата история и география на Тракия и Македония“, в превод на едно от съчиненията на Ксенофонт- „Анабазиса“ („Походът на десетте хиляди гърци“), се съобщава за посещението на същия при Тракийския цар Севт - владетел на Одриското царство, простиращо се от земите между Вардар и Струма на запад до Дунав на север, Черно море на изток и Бяло море и Мраморно море на юг. По време на празненство в царския дворец се отбелязва, че гайдата е неделима част от музикалния инструментариум, „...*След това влезли свирачи що надували рогове, с които се дава сигнал, и свирели с един вид гайда (в такт като на магадиди*¹⁵). *И сам Севт се дигнал, закрещял войнствена песен и заскачал доста ловко, като че ли се пазел от удара на стрела...*“¹⁶ Този документ потвърждава, че гайда се е използвала за музикални цели още през 5-4 в. пр.Хр., а и дава основание да се предположи, че нейното разпространение на териториите на днешна България е дори и още по-отдавнашно¹⁷. Също така ни дава представа за функцията ѝ като музикален инструмент, съпровождащ най-вече празненствата в царските дворци, а също така и пряката й връзка с армията. Не случайно тя е била използвана още по това време, по-късно и от римляните, а и до ден днешен в Шотландия като военен музикален инструмент, неизменно съпровождащ военните маршове и походи. Някои автори твърдят, че римските легиони са разпространили гайдата заедно с някои други инструменти на територията на цяла Европа¹⁸. Специално за шотландската гайда обаче има доказателства, че е съществувала на Британския остров много преди римското нашествие¹⁹. Не е изключено гайдата да е пренесена на Острова по време на Голямото келтско нашествие на Балканския полуостров (IV-I в. пр.н.е)²⁰, когато двата народа (келтският и тракийският) започват да оказват влияние един на друг в материален и културен аспект. Несъмнено келтските нашественици не само са налагали своята Латенска култура, но и са взаимства-

ли от културата на древните траки, която, както знаем, е една от най-процъфтелите за времето си (големият брой съкровища, изработени с изключителна прецизност и майсторство и др., само доказват горното твърдение). Възможно е гайдата да е била едно от тези „блага“, предадени от траките на келтските народи по време на взаимоотношенията помежду им.

Нека да се върнем към въпроса за втория клон на българската народност, а именно скито-сарматските българи или т.нар. прабългари. Днес все повече историци са на мнението, че родните земи на прабългарите са именно Балканите. Преди хиляди години те са се разселили към Азия, където са създали могъщи империи и са разпространили своята велика култура. Най-вероятната причина за преселението е големият потоп в Черно море (около 5-4 хил. пр.Хр), познат и като Библейският потоп. Учените заключават, че расовият тип на прабългарите е същият като на тракийските българи и съвременните българи. Същият расов тип и погребални обичаи са типични за древното българско царство Балхара (Бактрия), което е най-старата държава на скитските българи, за която до момента има информация. Древните българи са почитали бога Слънце - *YI* . Българската езическа вяра е много сходна до Зороастризма (основна религия във Вавилон и Персия). В района на българските държави в Европа и Азия са открити храмове идентични с тези на Зороастър. В книгата на пророк Данаил се описват някои аспекти от живота на Вавилонския цар Навуходоносор (около VII-VI в, пр.Хр)²¹. В трета глава гайдата се споменава няколко пъти (в 5-ти, 7-ми, 10-ти и 15-ти стих) „... *щом чуе те звук от тръба, пищялка, цитра, цафара, гусла и симфония и всякакви свирала, паднете и се поклонете ...*“. В текста гайдата се споменава с името „*симфония*“, според Стоян Джуджев преводът е „*сампония*“²². Това свидетелство също потвърждава архаичния произход на гайдата и връзката ѝ с прародителите ни. Именно Югозападна Азия се сочи за прародина на гайдите от един от най-видните етномузиколози - Курт Закс²³.

Типични езически традиции за иранските народи са ходене по въглени (също характерно и за мизийските (тракийски) българи), прескачане на огньове, конни надбягвания - традиции, които и до днес са запазени в България²⁴. В Памир и Хиндокуш се срещат и типичните за българската народна музика неравноделни размери, както и много от музикалните ни инструменти. Тъпанът се нарича от всички памирски народи „*дъп*“, а гъдулката - *чунгур*. Пищялката се нарича в някои памирски езици „*пиштак*“, а цафарата - „*сафар*“. Един от най-широко разпространените наши инструменти, кавалът, напомня твърде мно-

го на памирското понятие „кав“-пея, а също и кюрдското понятие „кавал“, с което наричат кюрдските народни певци и особено изпълнителите на кюрдски религиозни химни.

Както казахме в началото официалната теория е, че гайдата е предадена на българите от арабите, понеже в някои арабски езици се среща думата „*ghaita*“ (*ghaita*). В Памир и Хиндокуш обаче се среща думата „*ghai*“ - свирня, а гайдите там се наричат „*ghai*“ или „*djai*“, което буквално означава мях и съвпада по смисъл с едно от наименованията на гайдата в българския език - мешина или мешница. Според някои музиколози мястото, където е изобретена гайдата е място, където се отглеждат големи стада добитък. Към меха, който се е използвал за пренасяне на вода и мляко, са се привързвали една или повече свирки и така се е стигнало до появата на гайдата²⁵. Не можем да твърдим с точност дали прародителите на днешните българи са я изобретили, но със сигурност тя битува в живота на българина от незапомнени времена.

БЕЛЕЖКИ:

- ¹ Български духови двугласни народни инструменти- гайди и двойанки и др.
- ² „Български народни музикални инструменти“
- ³ Българска народна музика т. II
- ⁴ Начална школа за гайда, Ръководство за свирене на гайда и др.
- ⁵ „The Bulgarian Bagpipe“
- ⁶ „Дух и същност на музикалните инструменти“ и др.
- ⁷ „The story of the bagpipe“
- ⁸ „The History of a Musical Instrument“
- ⁹ „Woodwind Instruments and Their History“
- ¹⁰ Б. Димитров „12 мита в българската история“
- ¹¹ П. Добрев „Сага за древните българи“
- ¹² Д. Денев „Неизвестното в българската история“
- ¹³ Пак там
- ¹⁴ Е. Теодоров „Древнотракийско наследство в българския инструментален фолклор“
- ¹⁵ вид струнен музикален инструмент
- ¹⁶ Г. Кацаров и Д. Дечев „Извори за древната история на Тракия и Македония“
- ¹⁷ това констатира Иван Качулев в статията си „Български двугласни народни музикални инструменти-гайди и двойанки“
- ¹⁸ Иван Георгиев „Пътуване из традициите на гайдата в Европа“

- ¹⁹ Иван Качулев „Български двуглани народни инструменти-гайди и двоянки”
- ²⁰ М. Домарадски „Келтите на Балканския полуостров”
- ²¹ Wm.Grattan Flood „The story of the Bagpipe”
- ²² Ст. Джуджев „Българска народна музика” т.ІІ
- ²³ М. Тодоров „Български народни музикални инструменти”
- ²⁴ Д. Денев „Неизвестното в българската история”
- ²⁵ Иван Георгиев „Пътуване из традициите на гайдата в Европа”

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. **Георгиев, И.** „Пътуване из традициите на гайдата в Европа” Годишник на АМТИИ, 2012
2. **Денев, Д.** „Неизвестното в българската история” „Нова звезда”, София, 2005
3. **Джуджев, Ст.** „Българска народна музика” т.ІІ, изд. „Музика”, София, 1975
4. **Димитров, Б.** „12 мита в българската история”, фондация „КОМ”, София, 2006
5. **Добрев, П.** „Прабългарите - произход, език, култура”, София, 1991
6. **Добрев, П.** „Сага за древните българи” изд. „Кама”, София, 2005
7. **Домарадски, М.** „Келтите на Балканския полуостров, IV-I в. пр.н.е.” изд. „Наука и изкуство”, София, 1984
8. **Качулев, И.** „Български духови двугласни народни музикални инструменти-гайди и двоянки” ИИМ, БАН, 1965
9. **Кацаров, Г. и Дечев, Д.** „Извори за старата история на Тракия и Македония” изд. на БАН, 1949
10. **Теодоров, Е.** „Древнотракийско наследство в българския фолклор” изд. „Наука и изкуство” София, 1972
11. **Тодоров, М.** „Български народни музикални инструменти”, изд. „Наука и изкуство”, София, 1973
12. **Wm. Grattan Flood,** „The story of the bagpipe”, London, 1911

Надя Мурджева

ПОДГОТОВКАТА НА ДЕЦА ОТ ТРИ ДО СЕДЕМ ГОДИШНА ВЪЗРАСТ ЗА ИЗЛИЗАНЕ НА СЦЕНА

Детската градина е институция, която е необходимо да бъде в крак с времето и новите предизвикателства. При създаване на необходимите условия, тя е мястото, където започва изграждането на детската личност и нейното социализиране. Като положителен факт от последните години се явява навлизането на народните танци в детските градини. В тях хореографът педагог прилага собствена система от целенасочени и добре обмислени методи и подходи с цел децата *от три до седем* годишна възраст да могат успешно да се справят със своите нови задължения и да се запознаят със света на изкуствата музика и танц.

Народните танци са източник на двигателна култура, формират нравствени, естетически и творчески умения и отношения. Подбраният от хореографа материал за изучаване в учебно-тренировъчния процес трябва да бъде с опростен хореографски текст, съобразен с възрастовата група на децата. Също така трябва да бъде увлекателен и творчески разработен, за да могат децата в тази възраст лесно и бързо да го овладеят. *„Колкото по-ярка творческа личност е той, толкова по-голям е емоционалният еквивалент на творческата атмосфера в репетицията, толкова по-богата е палитрата на детската фантазия в репетиционните часове“* [1, с. 19]. В този процес педагогът определя активното участие на всяко едно от децата – солист или участник в масовото изпълнение в танцовата постановка, създава емоционални нагласи и мотивира дейността.

Важен момент в развитието на детското танцово изкуство е сценичното реализиране на танцовите произведения и детското представяне на сцена. Това обаче е труден и продължителен процес, съчетаващ тренировъчно и педагогическо взаимодействие. За да могат децата да покажат своите танцуvalни способности, е необходимо хореографът ежесечно да организира репетиционни занимания по определен план. Така се формират елементарни знания, нови умения и положително отношение към народния танцов фолклор. Чрез практическата си дейност децата натрупват впечатления и умения. Те са личности със свои индивидуални качества, затова целта на хореографа педагог е да съхрани и обогати детските взаимоотношения и да ги мотивира за участие в колективна дейност.

Децата трябва да се научат да възприемат музиката, да усвоят движенията на краката и ръцете, елементарни танцови движения и опростени комбинации. Това е свързано с усъвършенстването на психофизически процеси, като внимание, памет, наблюдателност, умения за анализ, колективност и др., у тях. *„Всеки елемент, движения, комбинация, етюд, танцова партия, се изграждат чрез много физически усилия и с определен мисловен процес“* [2, с. 53] *„Репетицията е учебен час, за който децата тръгват с приятни очаквания и участват в него с желание“* [1, с. 17]. В него съществуват изненади, напрежение и удовлетворение от добре свършената работа и постигнатия резултат. Хореографът трябва винаги да коригира неправилното изпълнение и с повторения да постига доброто изпълнение на зададената от него задача. Това не бива да се приема като грешка или неумение от страна на децата, а като възможност да научат повече. С трудолюбие и постоянство се гради сценично присъствие, танцови композиции, добро изпълнение и артистичност, които са част от танцовото изкуство. Това са значими качества на личността, които се формират в процеса на обучение по народни танци и я определят в зряла възраст.

Сценично разработеният танц за деца *от три до седем години* е съобразен с техните физически и психически възможности. С много мотивация, педагогическо майсторство и умения за общуване се прилагат различни методи и подходи, като демонстрации, презентации, народни игри, песни, наричания, запознаване с обичаи, използване на реквизит. Осъществяват се разговори за концерти и спектакли, обсъждат се танците, осветлението, костюмите, сценичното поведение и цялата магия, наречена „сцена“.

Може за няколко месеца начинаещи деца да бъдат подготвени за изяви на сцена, въпреки различните им възможности и възрастова граница. Това зависи от тяхната подготовка и темпото, с което усвояват материала. С много труд и повторения *„... в ежеседмичните си практически занимания, детето се стреми да усвои правилно танцувално майсторство – да разкрие хармоничност и устойчивост между движението на ръцете и краката, изящна пластика на корпуса, точните движения на краката или цялата лексика на танца, необходима да разкрива с голямо майсторство част от духовния и емоционалния свят на човека.“* [2, с. 50]

Децата се приобщават към едно синтетично изкуство, което изисква развиването на различни техни качества и умения. То съчетава традиция, новаторство и творчески подход.

С организирането на фолклорни концерти и изяви на сцена на малките танцьори се дава възможност по един неповторим и емоционален начин да покажат наученото. Необходимо е танците да бъдат обработени, адаптирани, творчески съобразени за тяхната възраст, за да бъдат максимално въздействащи. За да се постигне необходимият ефект, е необходимо да се обърне внимание на танците и тяхната логическа последователност. По този начин зрителите ще могат да се потопят в атмосферата на отделните танци и концерта като цяло.

Към тези своеобразни празници стават съпричастни роднини, приятели, общественост. Излизането на сцена е най-голямата награда за усилието и труда на едно дете. Важна и водеща роля в този момент има хореографът педагог, който създава празнично настроение у малките танцьори преди да излязат на сцена, стимулира ги емоционално и мотивира положително. Важен е моментът, когато децата се срещнат с публиката. Ако те са добре подготвени, положителната емоция ще доминира над напрежението и неувереността. Няма по-голямо удовлетворение за родителите от това, да видят децата си на професионална сцена, където те с желание и плам изпълняват български народни танци. Сцената оставя трайни следи в съзнанието на децата и техните семейства, носи удовлетвореност на хореографа, че е успял да съдейства за съхраняване и предаване на български традиции, обичаи и фолклор и е успял да посее зрънцето на българския дух в детското сърце.

Според П. Григоров и С. Мечкарова хореографът „... е организатор и вдъхновител на творческия процес, децата попиват неговото настроение - напрежение, паника или спокойствие, увереност. Ако ръководителят ведро и спокойно поведе началото на изявата, ако успее да запази радостния тон на срещата с публиката, това ще рефлектира у децата и те ще дадат всичко, което са научили от него...” [1, с. 23]

Детският танцов фолклор е богатство, съхранявано и обогатявано през годините от професионалисти и ентузиасты. Той е източник на народна мъдрост, история и национално самосъзнание. Само народ, който съхранява историята и традициите си има бъдеще.

ЛИТЕРАТУРА:

- **Григоров, П., Мечкарова, С.** Да носи вредом радостта. София. 1991.
- **Петрова, С.** Естетическото възпитание на децата в танцовия състав. //Танцово изкуство. Шуменски палавници. Център за художествена самодейност – София, 2, 1989.

доц. д-р Зора Янакиева

МОТИВАЦИЯТА В ОБУЧЕНИЕТО ПО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО В ПРОГИМНАЗИАЛНИЯ ЕТАП

През последните години в българското училище все по-масово се наблюдават редица тревожни явления във връзка с поведението на младите хора към учебната дейност. Сред педагозите се откроява мнение, че немалка част от учениците демонстрират отрицателно отношение към учебния процес, идват на училище без предварителна подготовка, системно нарушават дисциплината в клас, което показва регрес в тяхната мотивация. За съжаление тези явления будят немалко въпроси в професионалните среди, което е предпоставка да се извърши проучване в педагогическата практика. Засиленият интерес към изучаване на мотивацията за учене в настоящия етап се очертава като актуален проблем в съвременното българско училище. Изследванията посочват, че: „Социалните несполуки до известна степен се дължат на качеството на образованието“, на уменията на отделния индивид успешно да се адаптира в социално-икономическите условия на живота; че вътрешните подбуди за действие и избирателната насоченост на човешкото поведение се моделират в условията на учебна работа, което поставя на внимание изучаване на проблема в процеса на училищното обучение и възпитание. [12, с.125].

В научните изследвания мотивацията се дефинира като сложено психическо състояние, което се обуславя от вътрешни и външни за индивида подбуди и стимули за действие, които определят посоката, активността и продължителността на неговото поведение. Движещите мотиви в поведението съставляват сложна система, която изгражда мотивационната сфера и в която мотивите се подреждат в йерархична последователност. Мотивационната структура не е константна величина, а динамично променяща се система, при която в определен етап на развитие едни мотиви доминират за сметка на други, които са периферни в психологическата структура на личността. С интелектуално-възрастово развитие, в процеса на дейността и общуването, тази йерархия може да се променя и „главен мотив да стане друг, второстепенен, на по-ниско равнище“ [5, стр.62].

В психологията са известни три основни концепции за изграждане на мотивационната дейност: когнитивна, афективна и „теорията за ролята на социалните процеси и действия“. Изследователят на когнитивната концепция С.Стамболиев откроява няколко нейни достойн-

ства, които се състоят в „преодоляване функционализма и атолизма на поведенческата психология и предлагане цялостен подход в изучаване на психическите явления“, второ, мотивацията се детерминира от „изучаване на вътрешните механизми“ и трето, „от знанията, а не от външни дразнителни“ [9, стр.19]. Афективната концепция акцентира на „емоционалните състояния на личността“, които са основните движещи подбуди в процеса на обучение. Мотивацията се разглежда като „вродена потребност от самоутвърждаване, свързана с приятни емоции“ [пак там, стр.20]. Пресилено „се твърди, че емоциите са основа на мотивационната система“, което е обект на критика и сериозен недостатък на афективната концепция, тъй като се противопоставят когнитивните на афективните аспекти [пак там].

Основополагаща концепция на третата теория е разбирането за социалната детерминираност на мотивацията. Това означава, че в процеса на дейността и общуването индивидът усвоява социален опит и в този смисъл „индивидуалната мотивация е отражение на обществената“, която се формира посредством „механизмите“ на интегризация [пак там, стр.21].

В настоящия етап модерното разбиране в психологията почива на основата на интегралното изследване на трите концепции за мотивацията, при което „водещо начало“ за нейното изграждане е „дейността и общуването“, чрез които не само се доразвиват позитивните страни в когнитивната и афективната теория, но се преодоляват и някои негативни аспекти.

Според локализацията на причините мотивацията се изследва двупосочно: като вътрешно състояние и характеристика на индивида и като стимули на външната среда за въздействие по посока на желаната резултативност. Според Й. Цветкова: „Мотивацията за учене се отнася до вътрешните състояния, които осигуряват мотивационна енергия по посока на реализирането на конкретно поведение и постигането на предварително поставени цели в процеса на обучение“ [12, с.129]. „Мотивите за учене се детерминират чрез насочеността към знанията в качеството им на непосредствени вътрешни подбуди към активност и чрез равнището на личната удовлетвореност от участието на познавателната дейност. Те отразяват общото положително емоционално отношение към процеса на учене и обуславят стремежа към проникване в същността на изучаваните явления на фона на своевременното преодоляване на трудностите и напрежението чрез стремежа за непрекъснато личностно самоусъвършенстване“ [пак там, с.130].

За мотивиране към учебнопознавателна и практическа дейност често се прибегва до прилагане на външни стимули, каквито са очакванията на учениците за получаване на морална или материална награда. За съжаление, на подбудите на външната среда не може да се разчита дългосрочно, тъй като без наличието на познавателни интереси и насоченост към процеса на познание, както на резултатите от него, поведението на учениците чувствително се променя. Забелязва се спад в учебната дейност, което показва липса на съзнателно целеполагане. Приложени изолирано, външните мотиви в учебния процес са неустойчиви в психологическата структура на личността. Затова трябва да се работи по посока на тяхното интериоризиране и формиране на вътрешно осъзнати потребности, които да се удовлетворят в учебно-възпитателния процес.

Според редица педагози силен мотиватор на дейността е успехът, като „вид награда“, която стимулира по-нататъшните усилия на индивида в неговия стремеж към повтаряемост на успешните опити [13, стр.18]. Успехът е движещият мотив за вземане на решение, за провеждане на следващо „компетентно изпълнение“ и за развитие на способностите на личността. Именно след постигнатия успех, в съзнателния стремеж за повтаряемост се поражда вдъхновението, интересът и желанието за учене, а оттам се повишават и целите на учениците. Това означава, че колкото повече успехи е постигнал ученикът, толкова по-мотивиран е той за бъдещи учебни задачи и че педагозите трябва да се стремят да създават условия детето да изпита „вкус на успеха“, да преживее радостта от него и чувството на собствена удовлетвореност.

Напоследък в обучението по различни учебни дисциплини се забелязва изкривяване в отношението към учене, тенденция към регрес и понижаване на мотивацията. Безспорно в основата на проблема стоят обективни причини, вероятно продиктувани от възможностите на образователната система своевременно да отговори на социалните потребности, което е предпоставка за пренасочване на интересите на част от подрастващите извън училище. Отрицателното отношение може да се потърси в неизградените навици и умения за учебен труд, в некомфортната училищна среда, в нарушените хармонични връзки с определени педагози и съученици, в негативните емоционални преживявания, като стрес, насилие и агресия. Това поражда необходимостта да се преосмислят редица проблеми и да се потърсят механизми за повишаване на мотивацията за учебен труд.

През последното десетилетие на миналия век се извършиха проучвания в областта на художествените дисциплини, в които се посоч-

ва, че недостатъчно се разбират и осмислят възможностите и значението на учебните дисциплини от естетическия цикъл - музика и изобразително изкуство: „недооценка на способностите на децата за творческото им усвояване, нисък статус на самите художествени дисциплини и съответно отношение на децата към уроците по изкуствата и към самите изкуства, недостатъчно, дори иронично, пренебрежително внимание към възпитанието чрез изкуството от страна на много родители, учители и ръководители на образователното дело. Едва ли съществува друга област в педагогиката, където да се наблюдава такова прехосване на възпитателния потенциал, такъв разрыв на огромни възможности и нищожни резултати, отколкото в естетическото възпитание чрез преподаването на художествените дисциплини“ [1, стр. 276].

Отделни автори от областта на частните дидактически науки, изследват въпроса, как посредством външни стимули да се въздейства върху личността на ученика, да се провокира желанието за учебна дейност и да се постигнат очакваните резултати от обучението. При отговора на този въпрос, следва да се посочат онези фактори, които обуславят мотивацията и които условно могат да се изброят в следната последователност:

- *качество на образователната система* и възможностите ѝ за удовлетворяване на нарастващите обществени потребности, с оглед на икономическите реалности на живота;
- *педагогическо поведение и майсторство на учителя* в процеса на обучение, отношението към учебно-възпитателната работа, вниманието към личността на ученика; възможностите за провеждане на мотивиращо обучение чрез провокиране на творческото и креативно мислене;
- *планиране и методическа организация на учебно-възпитателния процес*, който се характеризира със своя дидактическа структура, технология и методика на преподаване;
- *специфика на учебния предмет*, конкретизация и проблемност на учебното съдържание, вариации за решаване на учебно-познавателни и практически задачи;
- *социално-психологически особености и умения на учениците*, които изграждат мотивационната сфера: интелектуално-възрастово развитие, наклонности, интереси, потребности, поведенчески изяви, ценностна ориентация, общуване и взаимодействие с връстници и др.

I. МОТИВАЦИЯТА В ОБУЧЕНИЕТО ПО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

Формирането на позитивно отношение към обучението по изобразително изкуство в прогимназиалния етап на средното училище, създаването на творческа атмосфера за извършване на познавателна и практическа художествена дейност е особено важен въпрос, във връзка с повишаването на ефективността в учебния процес и на резултатите от обучението, със стимулиране и развиване на творческите способности на подрастващите. Според О. Занков най-общата характеристика на мотивите за осъществяване на изобразителна дейност от учениците „са вътрешните осъзнати подбуди, по силата на които те усвояват практически и теоретични знания, изобразителни умения и техники, изпълняват художествено-естетическа и изобразително-творческа дейност в разнообразни организационни форми във и извън училището - урок, СИП, факултативно обучение, пленер, участие в конкурси и изложби и др.“[5, стр.61].

За мотивиране на учениците се набляга на движещите подбуди в поведението, а именно: на интересите, потребностите и емоционалните преживявания, които намират специфично проявление в обучението по изобразително изкуство. Интересите са „относително трайна насоченост на ученика към определен обект, явление или събитие от действителността, към определен вид изобразителна дейност - рисуване, моделиране, апликиране или художествено конструиране...Без наличието на интерес децата работят без желание, разсеяни са, не вникват в същността на поставената изобразителна задача, не се вълнуват от качеството на получения резултат и оценката му“ [пак там, стр.62]. Затова учителят трябва да се стреми да създава интерес чрез методите и формите на работа (организационни, учебни), чрез материалите и техниките, да изяснява необходимостта от усвояване на учебната информация и нейното приложение в художествената практика.

В прогимназиалния етап постепенно се диференцират естетическите потребности на подрастващите. Необходимостта от формиране на навици за общуване с художествените ценности е сложен и продължителен процес, който при определени условия може да доведе до изменение. Добри възможности за работа се създават, „чрез осигуряване на учениците на разнообразни материали и пособия за изобразяване; провеждане на интересни дидактични и забавни игри, наблюдения; използване на подходящи нагледни материали, художествени произведения и др.“ [пак там].

Чувствата и емоциите са движещи мотиви за възприемане, преживяване и пресъздаване на творби на изкуството. Чрез постигане на емоционален комфорт в обучението, учителят трябва да създава положително отношение към предмета, тъй като чувствата определят какви усилия ще положи ученикът за възприемане на художествената информация, каква ще е творческата му активност, при изпълнение на учебно-изобразителните задачи. Тяхното стимулиране чрез процеса на онагледяване е особено важно в обучението, тъй като възможностите на изкуството да оказва естетическо въздействие върху рецепиента, от възприемането на естетическите ценности в акта на общуване с художествените произведения, са доказани на теория и практика. Заразата от контакта с творбите провокира емоционалните ученически реакции и спонтанното оценъчно отношение, което е необходим стимул за мотивиране и за постигане на по-ефективни резултати от обучението. Учителят може да разчита, че ученикът ще положи усилия тогава, когато има наличие на интерес, позитивни чувства и усещане за успех.

Негативните емоции и преживявания също могат да действат като подбуди за активизиране. Повечето педагози обаче „избягват да предизвикват такива чувства..., защото задачата за момента бива изпълнена, но на този ученик не може да се разчита в дългосрочен план – нарушили сме личното му пространство, засегнали сме достойнството му“ [8, с. 74].

През 90-те години на XX век изследователите на тези проблеми отбелязват неособено радостната картина по отношение на мотивацията за учебен труд в VII и VIII клас. „Известен процент от учениците не носят необходимите за работа материали и пособия, не изпълняват съзнателно и целенасочено поставените изисквания (или ги изпълняват небрежно, формално), не се стремят да овладеят трайни знания, умения и навици. Тяхната теоретична и изобразителна подготовка е незадоволителна“ [11, стр.39-40].

Подобни проблеми се наблюдават и в настоящия етап на обучение, а последиците за съжаление се отразяват негативно върху цялостната учебно-възпитателна работа. Разтоварващата роля на обучението по Изобразително изкуство погрешно се тълкува, а оттам изкривено се разбира, че учебните занимания, поради творческата свобода, са часове за приятно забавление. Редица педагози са на мнение, че не може да се получи емоционално-психическо разтоварване, „ако учебният час е превърнат в безпроблемна, неангажирана с определени задачи почивка. Разтоварването няма за цел облекчаване на дейностите по другите учебни предмети и не е породено от

отсъствието на интелектуално и емоционално напрежение в уроците по изобразително изкуство. Интелектуалната напрегнатост в тези часове има качествено своеобразие, което е свързано с възпитаване на сложни естетико-емоционални преживявания и със стимулирането на духовния живот на ученика [2, стр. 122]. Като последици от такова разбиране, дисциплината в клас периодично се нарушава с общуване и дейности извън темата на урока, което възпрепятства на моменти неговото безпроблемно провеждане. В сравнение с колегите по другите предмети в училище, художниците педагози полагат повече усилия за упражняване на контрол и за постигане на психологически комфорт, което се отразява на емоционалното натоварване на преподаващия. Отделни ученици не носят материали, системно нарушават реда в час, не изпълняват ефективно учебните задачи, което е предпоставка за непълноценно усвояване на знанията и уменията. За съжаление явленията се наблюдават тенденциозно, което дава основание да се проучи доколко целенасочено е поведението на подрастващите в учебния процес, каква е тяхната мотивация за познавателна и изобразителна дейност в прогимназиалния етап.

Изследването се осъществява в общообразователно училище с ученици от шести клас. Посредством стандартизирана анкета се проучват интересите за учебнопознавателна и изобразителна дейност. Възрастта е подходяща поради това, че учениците имат базови знания по предмета, психологически се чувстват уверени в изобразителните умения, преди да настъпи критичния период в по-горните класове, характерен с разминаване между завишени желания и реални възможности. В резултат на интелектуалното развитие в VII и VIII клас, стремежът към реалистичното изобразяване нараства. Предусещането за неуспех се съпровожда от ниско самочувствие, а понякога на съзнателен отказ на отделни ученици от практическа дейност, което донякъде обяснява слабата мотивация в горните класове на прогимназиалния етап.

Анализирането на резултатите показва, че интересите на 56% от децата клонят към изобразителна дейност, следвани от равенство в желанията между усвояване на нова информация и изпълнение на художественопрактически задачи 44%.

Обучението по предмета е важно за 39% от анкетираните, които го поставят някъде посредата с останалите дисциплини в училище, 31% – му отреждат челна позиция, а за 6% – то не е от съществено значение.

По отношение на интересите във възрастовото развитие се вижда, че в сравнение с учениците от началното училище, за които ху-

дожествените занимания са сред най-любимите, при шестокласниците нарастващият интерес към науките променя съществено мястото на предмета в класацията с останалите дисциплини. В прехода към прогимназиалния етап, в процеса на интериоризиране на научното познание, на развитие на мисленето от конкретно-образно към абстрактно, се диференцират потребностите.

Според 56% от анкетиранияте предметът е важен, защото практическите занимания са увлекателни, според 19% – защото в часовете се усвоява интересна информация, а за други 19% – защото обучението има задължителен характер. Само за 6 % от децата, които обичат да рисуват, дисциплината има приоритетно значение.

Мотивите за редовна посещаемост се определят: от нежеланието да се трупат безпричинни отсъствия – 56%, от това, че 32% – харесват предмета, а 12% – че имат симпатии към учителя.

Каква е подготовката за провеждане на часа с необходимите материали и пособия? На този въпрос положителен отговор дават 32%, които системно идват подготвени, 56% – заявяват, че „редовно носят материали, но не всички“, а 12% периодично посещават занятията не подготвени.

Оценката оказва важно значение за мотивиране на учениците в учебния процес, тъй като допринася за повишаване на средноаритметичния успех според 47% от класа, 20% – са на мнение, че е показател за равнището на усвоени знания и умения, 13% – считат, че е предпоставка за положителни емоционални преживявания, 7% – възможност за морално и/или материално поощрение от родителите. Едва 13% – споделят, че оценката не е важна.

Доколко учителят чрез подхода на работа може да окаже позитивно въздействие за активизиране към учебен труд. На този въпрос 80% от анкетиранияте отговарят утвърдително в полза на обучаващия, докато останалите 20% – изпитват колебание и не могат да споделят категорично мнение. Данните показват, че шестокласниците нямат отрицателно отношение към учителя, когато той се отнася с необходимото внимание и уважение към учениците, и че педагогическият подход оказва положителен ефект за постигане на желаните резултати.

При проучване на художествените интереси се наблюдава по-голямо желание за работа в областта на декоративно-приложните изкуства 44%, отколкото към изящните – 31%, вероятно поради естетическите предпочитания и по-достъпните средства за изразяване (декоративна линия, декоративен цвят и декоративна форма). Една четвърт определят своите потребности и към двете сфери на худо-

жествена дейност. Изпълнението на проекти и тяхната реализация с оглед спецификите на приложното изкуство, дава възможност за по-голямо разнообразие при експериментиране с материали и техники. Пресъздаването на замисъла в художествен продукт въздейства стимулиращо именно чрез творческия акт на въплъщаване на идеята в материала, а емоционалното удовлетворение от крайния резултат дава отражение на естетическите чувства и хедонистичните преживявания.

Три-четвърти от подрастващите предпочитат задачи с цветни материали – пред упражненията по графично рисуване 13% и моделиране 6%, като интереси в няколко изкуства споделят едва 6%. В тази възраст децата проявяват по-силно желание да експериментират с бои, които дават възможност за изразяване с живописни средства 75%, пред работата със сухи материали (цветни моливи и флумастери) 25%.

Обемното рисуване по натура започва да се изучава в VI клас, което е интерес за 53% от учениците, докато за останалите 47% предпочитанията се фокусират към двумерно-плоскостно изобразяване, вероятно поради трудностите за овладяване на триизмерната форма в пространство, а оттам и предчувствието за неуспех. Добри резултати за преодоляване на тези проблеми дават системните упражнения, а идеята от изпълнение на дидактическите показатели е учениците да овладеят сложността на изобразителната задача и посредством личната удовлетвореност да се стимулират към творчество.

При поставяне на задачи, изискващи рисуване по памет и въображение, художествените изображения при 56% от анкетираните се постигат чрез комбиниране на възприети идеи от произведения преди творческия акт и собствен замисъл. За 31% от участниците изображението е резултат на субективно творчество, а за 13% – то е следствие от възпроизвеждане, чрез прерисуване по репродукции. Резултатите от учебната дейност са категорични по отношение на възможностите и затрудненията в творческия процес, средствата за изразяване, креативните идеи, в които участие взимат редица психични процеси, като зрителни възприятия, зрителна памет, въображение, фантазия, посредством които се създават нови образи чрез комбиниране на отделните представи и с помощта на асоциативното мислене.

Теоретичното изучаване на жанровете в изкуството намира приложение в практическата художествена дейност. Според проучването 50% от децата имат предпочитания към пейзажа, следван от портрета 25%, натюрморта 13%, фигуралната композиция 6% и интериора 6%. Слабите интереси при последните два жанра могат да се обяс-

нят: с трудностите при изграждане на човешките фигури и тяхното позициониране в пространството, с перспективното изобразяване на обектите в жилищната среда и постигането на илюзия за дълбочина. Подрастващите споделят грешките си при рисуване на човешки фигури в движение 50%, портрет 19%, изображения на животни 6% и предмети по натура 6%, като 19% – имат проблеми не само с един, а с повечето от изброените жанрове.

Кои са по-важните причини, водещи до посочените слабости и грешки? Част от причините могат да се обяснят с промените в психическото развитие, които намират отражение в изобразителната дейност, а именно: нарастващото противоречие между желания и реални възможности, чувство на неувереност в собствените умения, критично оценяване на постиженията от изобразителната дейност. Трудности най-често възникват в пропорционалното изграждане на формите на обектите: характерните особености на животното, симетричното разполагане на органите в човешкото лице, фронталното разработване на носа, плановото поместване на обектите, мащабното уточняване на размерите, обемното пресъздаване на предметите с помощта на живописни и графични средства.

Различните по характер затруднения пораждат необходимостта от помощта на учителя. Според участниците в изследването, значението на корекцията е: да се осмислят проблемите и възможностите за тяхното преодоляване 41%, да се подобрят качествата на детската рисунка, което се отразява позитивно не само на емоционалните преживявания 31%, но и на количествения ръст на оценката 13%. Едва 6% – посочват, че причините за необходимостта от педагогическа помощ са комплексни, докато 9% – се чувстват уверени и не изпитват потребност от корекция.

Доколко обучаемите показват старание да приключат навреме учебно-изобразителните задачи - 37% от учениците споделят мнение, че полагат усилия, защото желаят „рисуноките да станат хубави“, 25% – смятат, че успешното изпълнение на дидактическите показатели предполага по-висока оценка, 19% – изтъкват комплексни причини, а други 19% – не изпитват силни подбуди, защото окончателното завършване на задачите според тях изисква търпение и волево усилие.

Какви са причините за по-слабите стимули на учениците от последната група? Причините могат да се потърсят в недостатъчната заинтересованост към учебната работа, в безразличие на моменти към резултатите от собствената художествена дейност, в странични занимания извън темата на урока, вероятно с трудности в учеб-

но-практическите задачи или нежелание за рисуване по конкретни въпроси за часа.

При по-сложни изобразителни проблеми, 47% от шестокласниците споделят, че полагат старание без да се насилват, 33% – въпреки трудностите работят усилено, 13% – имат противоречиви мнения и посочват комплексни причини, докато 7% – не могат да се справят и се отказват, в случай че не им бъде оказана педагогическа помощ, или рисуват свободно според естетическите си предпочитания.

Приблизително 63% от учениците са на мнение, че онагледяването на урока с мултимедия, методически табла, художествени репродукции и резултати от детско творчество, оказва изключително важно значение за мотивиране към творческа дейност. В процеса на създаване на идейния замисъл, нагледните пособия изпълняват роля на помощни средства и необходимостта им в учебния процес може да се обясни с емоционалната зараза от контакта на децата с изкуството, с естетическото въздействие, което оказват за провокиране на креативно-творческото мислене, с преживяването на естетически чувства от възприемането на естетическите ценности от изкуството. Близко 13% от участниците са на мнение, че стимулирането на интереса в процеса на преподаване, съдейства за тяхното активизиране, при разработване на новите знания в урока, според 18% – причините за мотивиране имат комплексен характер, тъй като значение оказват не само нагледните средства, но и методиката на обучение, която улеснява възприемането и осмислянето на учебната информация. Изобразителното изкуство не е сред любимите предмети за 6% от анкетираните и стимулите на средата не оказват особено важно значение.

Онагледяването на учебното съдържание дава възможност не само да се възприемат естетическите ценности от изкуството, което въздейства на естетическите чувства и преживявания, но да поражда творческо вдъхновение за изобразителна дейност. В акта на съзерцаване на художествената действителност, подрастващите изразяват спонтанно емоционалните си реакции, демонстрират отношение към естетически значимите за тях ценности в изкуството чрез естетическата оценка, която отразява равнището на изобразителна грамотност. По този начин емоционалната зараза от въздействието върху душевността на възприемателя, поражда вдъхновение за художествена дейност, от една страна, а от друга - необходимост от удовлетворяване на специфична естетическа потребност. Стремешът за творчество се реализира не само в учебна среда, но за отделни деца и в самостоятелната дейност в къщи. Те откровено споделят свои-

те системни занимания извън училище и желанието да се развиват в тази посока и в бъдеще.

II. ИЗВОДИ И ОБОБЩЕНИЯ

В съвременния етап на развитие на училищното обучение и възпитание мотивацията се откроява като сложен и същевременно важен проблем за решаване, който поставя на внимание въпроса за преодоляване на негативното отношение към ученето. Опитът чрез стимули на учебната среда да се въздейства в желаната посока е крачка напред към решаване на проблема за мотивацията. Теоретично този въпрос се разглежда не само в психологията, но и в различните частни педагогически науки, във връзка с практическите възможности за неговото преодоляване. Педагозите в училище поддържат различни мнения относно решаването на проблема чрез: провеждане предимно на интерактивно и мотивиращо обучение, поставяне на учениците в условия на проблемна ситуация, провокиране на творческото и креативно мислене в изобразителната дейност, акцентиране на техническите и визуални средства за онагледяване в учебно-възпитателния процес.

В резултат на теоретичните проучвания и на емпиричните наблюдения в практиката по изобразително изкуство в прогимназиалния етап на средното общообразователно училище, могат да се направят следните обобщения и изводи:

1. В научните изследвания мотивацията се дефинира като сложно психическо състояние, което се обуславя от външни и вътрешни подбуди за действие, които определят посоката, активността и продължителността на поведение на личността. Движещите мотиви в психологическата структура на индивида се подреждат в йерархична последователност, която не е константна, а динамично променяща се система от доминиращи и периферни мотиви.

2. Според локализацията на причините мотивацията се изследва двупосочно: като вътрешно състояние и характеристика на индивида и като стимули на средата. Въздействие само от страна на външни стимули, без наличие на познавателни интереси и съзнателно целеполагане, показва, че мотивите са нестабилни в психологическата структура на индивида, че е необходимо тяхното интериоризиране и формиране на вътрешноосъзнати потребности за удовлетворяване в учебния процес.

3. Успехът се откроява като силен мотиватор в обучението. Съзнателният стремеж за неговата повтаряемост поражда вдъхнове-

ние, интерес и желание за учене, вследствие на което се повишава целеполагането на учениците.

4. Като част от причините за слабата мотивация могат да се посочат: неизградените навици за учебен труд, некомфортната училищна среда, нарушените хармонични връзки с отделни педагози и съученици, негативните емоционални преживявания.

5. Мотивацията се обуславя от различни фактори: качество на образователната система, педагогическо майсторство на учителя, планиране и организация на учебно-възпитателния процес, социално-психологически особености и умения на учениците, които изграждат мотивационната сфера.

6. Наличието на позитивни чувства оказва стимулиращо въздействие върху поведението на подрастващите и обратно, стремежът за контрол чрез пораждане на негативни емоции и преживявания е краткосрочен, тъй като накърнява личното достойнство на учениците.

7. Изучаването на желанията и интересите, удовлетворяването на естетическите потребности на учениците в обучението по Изобразително изкуство оказва позитивно въздействие за ефективно изпълнение на учебните задачи.

8. Мотивите в художественото обучение се определят от интересите във видово и жанрово отношение, от естетическото и емоционално въздействие на художествените репродукции, от педагогическия подход и компетентност на учителя, от желанието за експериментиране с материали и техники, от изобразителните възможности и умения на учениците, от оценката като резултат от постиженията в учебния процес.

Наличието на мотивация е решаващо условие за ефективно провеждане на учебно-възпитателната работа, за повишаване на успеваемостта и личната удовлетвореност на учениците. Колкото и труден да е проблемът, той изпъква като задача за решаване от страна на художника педагог, който чрез подходящи механизми, средства и подходи трябва да се стреми да неутрализира неблагоприятните фактори по време на учебния час, а именно: нарушаването на дисциплина в клас, отрицателните поведенчески реакции и негативно отношение към ученето. Той трябва да проявява загриженост към подрастващите, да удовлетворява техните интереси и потребности чрез стимули, които да въздействат мотивиращо и да доведат до очакваните резултати от обучението.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Бояджиева, Н.** Възпитаване на естетическа култура. Теоретични основи на възпитанието. С., 1995, с. 264-283.
2. **Димчев, В.** Изобразително изкуство. Методика. С., 1993.
3. **Дамянов, Б.** Методи в обучението по изобразително изкуство. С., 2004.
4. **Димитрова, С., Кръстева, Т.** Мотивиращо обучение в условията на интегрален подход между музика и география („Човекът и обществото“ в III-IV клас и „География и икономика“ в V клас). С., География 21, 2009, кн. 5-6, с. 30-37
5. **Занков, О.** Ролята на мотивацията в обучението по изобразително изкуство в началното училище. Начално образование. С., 1996, кн.5, с. 61-67
6. **Колишев, Н.** Дидактически способности за повишаване на учебно-познавателната мотивация. Педагогика. С., 1996, кн.10, с. 3-17.
7. **Легкоступ, П.** Форми за екипна изобразителна дейност – класификация и организация. Педагогика. С., 2006, кн.9, с. 54-68.
8. **Лечева, Г.** Мотивацията- гаранция за позитивно отношение към учебния процес. Научни трудове на Русенския университет. Сборник, 2009, том 48, серия 10, с. 73-77.
9. **Стамболиев, С.** Опит за изследване на три модерни концепции за мотивацията. Педагогика. С., 1996, кн.10, с. 18-25.
10. **Стоянова, С.** Отношение към образованието и мотивация за обучение на ученици в горна училищна възраст. Педагогика. С., 2006, кн.3, с. 52-63.
11. **Христова, О.** Ролята на мотивацията в обучението по изобразително изкуство и художествено-естетическо възпитание на учениците. Образование. С., 1992, кн. 5, с. 39- 45
12. **Цветкова, Й.** Мотивационна и когнитивна регулация на ученето. С., 2001.
13. **Чавдарова, С.** Успехът и неуспехът и мотивиране на учениците за учебни постижения. Педагогика. С., 1996, кн.9, с. 18-23.

*доц. д-р Зора Янакиева***ДИАГНОСТИКА И ОЦЕНКА НА РЕЗУЛТАТИТЕ В
ОБУЧЕНИЕТО ПО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО**

Педагогическата диагностика в процеса на обучението има особено важно значение за установяване равнището на усвоените знания и умения от подрастващите в отделните класове и етапи на средното училище. В учебната работа по Изобразително изкуство наред с контролно-оценъчната функция, а именно: актуализиране състоянието на постигнатите резултати, мотивиране на учениците за учебен труд, определяне посоката за развитие на художествено-изобразителната дейност, тя оказва също възпитателно въздействие. Посредством нея учениците формират отговорно отношение към учебния процес по предмета, което е обект на внимание не само за обучаемите, но и за техните преподаватели. Ролята и значението на диагностиката обикновено се свеждат до „проверка и оценка на знанията и уменията“, като „по-малко внимание се обръща на нейните възпитателни и социални аспекти“ [3, стр.45]. Терминологично понятието „означава всъщност да се определи равнището на тъй наречената „успеваемост“ на даден етап от развитието на ученика, но също така и да се разкрият причините за неговите резултати – отлични или незадоволителни и слаби“ [пак там]. Възпитателните аспекти се отнасят до формиране на художествената култура и естетическото отношение към изкуството, природата и действителността. Колкото до социалните изисквания, едва ли масово могат да се приложат в настоящия етап на развитие в съвременното общообразователно училище, тъй като се игнорират отделни страни в процеса на обучение, например: „особеностите на различните етнически групи“, „регионалните и местни условия в природната и социалната среда“, „индивидуалните различия между учениците по пол, творчески възможности и интереси към изобразителното изкуство“ [пак там, стр.46]. Чрез диагностиката на практика се проверяват постиженията, които независимо от равнището на представяне (отлични, добри, слаби и т.н.) са показател за индивидуалните възможности на учениците, за „общото състояние на обучението в даден клас и училище“, без да се отчита „диагностиката на учебния процес (дейността на учителя и на учениците)“, причините за резултатите от него, „професионалните качества на учителя“ [пак там].

Според В. Димчев съдържанието на това понятие обхваща: уточняване на критериите и формите за оценка на резултатите от обучени-

ето, определяне и анализиране на причините за затрудненията и на средствата за постигане на положителните резултати, разкриване на наклонностите и творческите предпочитания на учениците, съставяне на цялостна характеристика на класа.

За установяване на резултатите от учебната дейност могат да се приложат различни видове диагностика, които съобразно дидактическите цели биват:

Входяща диагностика, която се извършва в началото на учебната година, за да се провери равнището на художествената грамотност и на изобразителните възможности и умения на учениците. На този етап се извършва анализ, обобщаване и ситематизиране на знанията и уменията от предходната учебна година, установява се нивото на индивидуалните постижения. Особено полезно за работата на учителя е да изготви цялостна характеристика на класа, като направи анализ, групира и обобщи резултатите от обучението според определени за целта дидактически показатели, да отрази за всеки ученик наблюденията си в предварително изготвена таблица.

Какъв е смисълът от провеждане на входяща диагностика? Смисълът е да се проверят знанията и уменията на учениците, „за да се получи по-ясна и точна представа за изобразителните способности на класа като цяло; да се осигури по-добре приемствеността между училищните степени и предхождащите класове“, тъй като резултатите оказват влияние върху „избора на главните насоки в последователността на уроците през следващия период“ [6, стр. 23-24]. Според някои автори е подходящо да се използва анкетен лист за проучване на мнение, относно това какви са интересите и предпочитанията на подрастващите в областта на Изобразителните изкуства.

Междинна диагностика се осъществява в края на първия и в началото на втория учебен срок за установяване равнището на успеваемост до момента от изучения учебен материал. При нея учителят отчита общите за класа и индивидуалните постижения в развитието на учениците (знания и умения).

Изходяща диагностика се извършва в края на учебната година, при която се прави анализ и обобщение на крайните резултати от обучението по предмета през годината, като задачата на педагога е да преосмисли всички страни (положителни и отрицателни) в учебно-възпитателния процес, включително собствената си педагогическа дейност, да направи обективна самопреценка на извършените пропуски и грешки, които да отстрани в работата си през следващата учебна година. Изходящата диагностика е един от най-съществените моменти в учебния процес, тъй като при нея най-силно се откроява

неговата ефективност „защото сравнителният анализ между резултатите от началната и крайната проверка трябва да докаже качествено по-високо развитие в полза на крайната проверка. В противен случай усилията и на учителя, и на учениците са били напразни“ [пак там, стр.26]. В този смисъл, отношението на педагога към обучението трябва да бъде високоотговорно и мотивирано, тъй като резултатите на учениците са показател за неговия професионализъм и обществено признание. За съжаление в педагогическата практика отделни учители „решават тези въпроси извънредно егоистично и спекулативно – никога не поставят слаби оценки, когато резултатите са лоши; „загубват“ рисунките на учениците през учебната година, като се оправдават, че нямало къде да ги съхраняват; гледат „философски на проблема за развитието на творческите изобразителни способности (от всяко дърво свирка не става). Излишно е да се доказва вредата от такова отношение към професионалните задължения“ [пак там].

Изходяща диагностика може да се извърши и посредством решаване на въпросници с алтернативни отговори или чрез организиране на годишна изложба от ученически произведения, в която всеки ученик представя свои творби от различни видове и жанрове изкуства, изпълнени с различни материали и техники. Обикновено подходите на работа се свеждат до избор на ученици, които да подкрепят и обсъждат творбите по определени показатели, или учителят съвместно с децата коментира учебните постижения. „Освен това е желателно да се осигури възможност на всеки ученик да участва активно както при паспартуването и аранжирането на изложбата, така и в нейното обсъждане, изразявайки личното си мнение и оценка“ [5, стр.64].

В процеса на обучение периодично се извършват *текущи проверки* по конкретни учебни проблеми и задачи от учебното съдържание. С тяхна помощ се установяват пропуските и затрудненията на учениците при усвояване на материала, проследява се развитието на художествено-изобразителната и познавателна дейност на обучаемите чрез съпоставяне на резултатите с тези от входящата диагностика. „Отчитат се както количествените, така и качествените характеристики на знанията и уменията. Анализът на резултатите обхваща целия клас, всички ученици. По-трудно се следи индивидуалното развитие на учениците, но би трябвало да се търсят форми то да се проверява бързо и ефективно (например да се използват анкети, тестове, елементи на програмирано обучение, изпълнение на контролни задачи и др.)“ [6, стр. 25]. Според някои автори (В. Димчев, Д. Немцов, П. Иванова, Ч. Попов) картинният тест е една от формите за осъществяване на текуща проверка и оценка. Той предлага различни възмож-

ности да бъде използван в обучението по Изобразително изкуство, като „нагледно пособие за преговор и обогатяване на знанията и уменията...“, за допълнителна работа в класни и извънкласни форми“ [3, стр. 47]. Какво представлява картинният тест? Картинният тест е специално разработен въпросник с приложени към него изображения на художествени произведения и примерни отговори, от които ученикът трябва да обозначи онези от тях, които смята за верни, или по собствена преценка да посочи едно или няколко произведения, съответстващи на поставените въпроси. Разликата между картинния и станандртния тест е, че при първия – художествените репродукции са предвидени за изучаване по учебно съдържание и ученикът следва да ги разпознава като проблематика: видове и жанрове изкуства, стилови белези, принципи на формообразуване и др., докато вторият – съдържа въпроси с примерни отговори.

Системно осъществяваната проверка на резултатите от обучението по Изобразително изкуство се извършва посредством устно, писмено и практическо изпитване.

Устното изпитване може да се осъществява индивидуално или групово. При първото се оценяват знанията и познавателните умения на ученика, който отговаря на въпроси или решава конкретни задачи, а при второто – всеки изпитван дава решение на групово поставени задачи. Устното изпитване се прилага, за да се проследи равнището на успеваемостта по теория и история на изобразителното изкуство, което се провежда обикновено в уводната или в заключителната част на урока. Освен за актуализиране на опорни знания, то е подходяща форма за проверка при тяхното обобщаване и систематизиране в процеса на конфеириране на текущите изобразителни задачи. На учениците се дава възможност да вземат отношение и да изразяват мнение по въпроси, във връзка с постигнатите резултати от художественотворческата дейност, да правят анализ, критична оценка и самооценка на собствените постижения. Мотивацията за работата и участието при разработване на новите знания в урока също могат да се поощрят в полза на ученика и по преценка на учителя да се формира оценка, която обективно да отразява знанията и уменията, а идеята посредством създаване на стимули в процеса на обучение, е да се повиши активността за учебен труд.

Писменото изпитване също може да се организира индивидуално или групово. При индивидуалните изпитвания, обучаемият писмено отговаря на въпроси или задачи, а при груповото – всеки ученик конкретизира своите решения и отговори на групово поставени задачи. В практиката обаче, за икономия на време, се прилага групово

вото изпитване, при което се обхващат всички ученици от класа. На изпитваните се дава възможност да изложат мнение и позиция по теоретичен въпрос от областта на теорията или историята на изкуствата. За разлика от тестовата форма на проверка, разработването на въпрос по тема, безспорно има някои свои предимства, като: по-задълбочено представяне на знанията по даден проблем, възможност да се провери доколко правилно обучаемият ползва изобразителните понятия, уменията му за опериране с информация, като: възпроизвеждане на текст, неговото обобщаване, анализиране и творческо прилагане, посредством употребата на креативно мислене.

В практиката за по-голямо удобство при проверка на учебните резултати се прилагат дидактически тестове, които дават възможност за обективно оценяване, поради сравнително еднаквите условия, при които се поставят изпитваните ученици. В сравнение с изложението на информация по определен въпрос, предимството на дидактическите тестове е, че в тяхното съдържание могат да се включат повече въпроси и задачи, иконимични са като разход на учебно време, удобни са както за индивидуално, така и за групово изпитване, позволяват обективно оценяване и възможност за сравняване на постиженията на учениците. Като недостатък може да се посочи лотарийният принцип при тяхното решаване, ограничените възможности да се демонстрират по-задълбочени знания и умения по определен учебен проблем, трудността да се открият причините за слабостите на учениците.

Практическото изпитване, като форма на проверка, се осъществява най-често в обучението по Изобразително изкуство, тъй като една от важните задачи на художественото образование е да се формират практическите изобразителни умения, посредством извършване на художествено-творческа дейност. В резултат се оценяват постигнатите умения, които могат да се организират като индивидуални или като групови текущи изпитвания, въз основа на конкретно поставени задължителни и избираеми изисквания (задачи), които са съобразени с изобразителните възможности и подготовка на учениците. В процеса на индивидуалните практически изпитвания ученикът извършва художествена дейност по персонално поставена задача, а при груповите – всеки изпитван изпълнява индивидуално или в екип конкретни практически дейности в групово поставена задача. Времето за изпълнение се определя от учителя в рамките на учебните часове. Учебните задачи „могат да бъдат общи за целия клас, групови и индивидуални, а изпълнението им – задължително или незадължително (с право на собствен избор). В учебната практика преоблада-

дава смесеният вид задачи – една част от тях са задължителни, а останалата – избираеми. Съотношението между тях, както и техният вид не могат да бъдат общовалидни, защото зависят от конкретните цели и задачи на урока“ [6, стр.16]. Някои автори (Д. Немцов и кол., 1980, с. 16) диференцират учебните задачи в следната систематична последователност: *обща задължителна задача*, която се поставя при овладяване на нови знания, умения и техники за работа, при диагностика и оценка на учебните резултати. Най-широко се употребява *общата задача с право на собствен избор*, при която част от показателите са задължителни, а останалите – избираеми, което дава възможност за надграждане на знанията и уменията въз основа на по-рано усвоените. При *груповите задължителни задачи* „класът се разделя на групи (по определени показатели: равнище на изобразителни способности, материали за работа, модели за рисуване, тема, сюжет и др.), на които се дават различни задачи“ [пак там]. При *груповите задачи с право на собствен избор*, според състава на класа се поставят различни групи задачи, които всеки ученик избира според индивидуалните си интереси и предпочитания. При *индивидуалните задължителни задачи* на всеки обучаван се дава задача за самостоятелна работа, което се прилага по-рядко в практиката, предимно при „неравномерно и неравносложно развитие на учениците“, при създаване на творба за участие в конкурс или изложба. При *индивидуалните задачи с право на собствен избор* отделният ученик самостоятелно определя: тема, сюжет, композиционно решение, материали, техники, изразни средства. Обикновено това се прави в началото и в края на учебната година или за проучване на интересите и желанията на учениците.

Оценяването на учебните резултати се извършва по дидактически и естетически показатели. „Дидактическите показатели се отнасят до изпълнението на поставените учебнопрактически задачи и до усвояването на определени теоретични знания за изобразителното изкуство, които съответстват на Държавните образователни изисквания (ДОИ). Естетическите показатели отразяват качествените характеристики на възрастовите и индивидуалните творчески прояви на ученика. Оценката по изобразително изкуство е комплексна (съдържа дидактически и естетически показатели)“ [5, стр.11]. Според В. Димчев поставянето на повече показатели за оценяване на учебните резултати дава възможност по-правилно да се определи индивидуалното развитие на учениците, както по-точно да се установят проблемите и постиженията на обучаемите.

В учебната работа по Изобразително изкуство приложение намират и трите форми на проверка, като по-системно се употребяват

практическото и устното изпитване и в по-редки случаи - писменото, предимно под форма на дидактически тестове. Писмената проверка се прилага най-вече при обобщаване и систематизиране на знанията и уменията, след провеждане на последователна серия от уроци, примерно от областта на история на изкуствата. Постиженията като цяло „могат да бъдат проверявани и оценявани чрез различни традиционни и съвременни методи и форми: индивидуални и общи корекции, обсъждане на резултати от учебната дейност, контролни задачи, тест и др.“ [пак там, стр. 12]. Въз основа на резултатите от проведените изпитвания се поставя оценка с качествен и количествен показател.

Оценяването е процес на измерване на равнището на учебните постижения въз основа на тяхното диагностициране, при което се събира информация за количеството и качеството на усвоените знания и умения, като се преценява развитието на ученика. При оценяването се извършва сравняване на резултатите от обучението с предварително поставените изисквания. Тоест преди учениците да пристъпят към художествено-практическа дейност, учителят ги запознава с дидактическите и естетическите показатели, със скалата за оценяване, съобразно равнището на изпълнение на изобразителната задача. В резултат на сравнението се формулира „оценъчно съждение“ за конкретните слабости и постижения, за индивидуалните способности и възможности, т.е. прави се анализ на резултатите, въз основа на които учениците получават одобрението или неодобрението на своя учител. Или иначе казано, на обучаемия се дава качествена оценка, която се приравнява към числов еквивалент, с оглед на скалата за оценяване, съобразно изпълнението на дидактическите показатели. Поставената оценка е цифрова, тя е „задължителна и се формира по преценка на учителя“ в полза на ученика [пак там, стр.11]. По този начин резултативните страни, получени посредством диагностично-оценъчната функция, показват доколко постигнати са набелязаните цели, каква е ефективността от учебния процес и какви стратегии да се предприемат, за да се подобри качеството на обучение.

В учебната работа по изобразително изкуство, макар и рядко, се употребява точковата система на оценяване, при която крайният резултат се изчислява и приравнява към цифров еквивалент. Този начин се прилага за удобство при решаване на въпросници с алтернативни отговори, предимно в началото, в средата и в края на учебната година, при входящата, междинната и изходящата диагностика.

Независимо от оценката (цифрова, точкова, словесна) тя трябва да бъде абсолютно обективна и мотивирана, да отразява цялостното

развитие на ученика, „а не само отделни негови постижения“, да не се злоупотребява и прилага като средство за наказание [2, стр.181]. Преди да оцени резултатите, учителят следва да анализира учебната дейност, да аргументира оценката, тъй като тя оказва силно въздействие и оставя трайно впечатление в съзнанието на ученика. В този смисъл педагогът не трябва да „създава погрешни представи за възможностите на учениците, да не поражда подранили амбиции... да стимулира изобразителната дейност, да укрепва нейните мотивационни основи. Особено отрицателно въздействие има разграничаването на учениците като талантиливи и неталантиливи“ [пак там, стр.181]. Затова оценяването на резултатите се извършва по дидактически и естетически показатели, а не по „способности и талант“, което отразява индивидуалното развитие на всеки обучаем и на класа като цяло. Напредъкът в учебната дейност следва да се отчита не чрез сравняване на постиженията на един с друг ученик от класа, колкото чрез измеримостта на конкретните резултати на обучаемия, на фона на цялостната му продукция, която е създадена през учебната година. Към процеса на оценяване трябва да се подхожда справедливо, съобразно индивидуалното развитие и с оглед на общите постиженията на учениците от класа. „Целесъобразно е оценката за качеството на изпълнението на рисунката да става по два начина: първи – като се отчита развитието на личността, и втори – като се сравнява това развитие с успехите на класния колектив“ [6, стр.14].

Резултатите от обучението по Изобразително изкуство до настоящия момента не са обект на външно оценяване, което от няколко години системно се прилага по отделни учебни предмети при завършване на даден клас или етап от училищното обучение. В общообразователното училище постиженията по художествената дисциплина са обект на вътрешно оценяване, чрез провеждане на текущи изпитвания, като отговорността при оценъчната дейност принадлежи изцяло на учителя, което означава, че той трябва да има ясни и конкретни цели и точно диференцирани показатели. При оценяване на резултатите се осъществява обмен на информация между учителя и учениците за равнището на знания и умения на всеки ученик от класа, за конкретните проблеми и постижения. В този смисъл оценката е показател за нивото на развитие, което от своя страна дава ориентир и посока за педагогическа стратегия на учителя.

Оценяването по изобразително изкуство обхваща следните видове оценка: начална, текуща, срочна и годишна. *Началната оценка* се поставя при започване на учебната година, при извършване на входяща диагностика, която е част от минималния брой задължителни

текущи оценки за първия учебен срок. *Текущата оценка* се формира въз основа на постиженията от учебните задачи в отделните уроци или „от по-големи методически единици (дидактически комплекси)“ [4, стр.7]. *Срочната оценка* се формира по преценка на учителя за предмети, които по учебен план се изучават най-малко два часа седмично, като се отчитат знанията и уменията от изученото учебно съдържание и текущите оценки през периода на обучение. Тя отразява междинното равнище в постиженията на учениците. Срочна оценка не се формира за предмети, които се изучават един час седмично. *Годишната оценка* се явява крайният резултат от вложено-то старание и усилие от страна на учениците през целия период на обучение. Тя се формира в заключителния етап, при провеждане на изходяща диагностика, като се взема под внимание равнището на усвоените знания и умения през годината и оценките от двата срока. Седмичният брой часове има определящо значение за формирането на годишната оценка въз основа на срочните оценки, въз основа на срочна и текущи оценки или от текущите оценки от двата срока. Тя трябва да отразява „желанието и интереса на ученика“, неговото индивидуално развитие и мотивацията за работа в часовете по изобразително изкуство. В практиката, в стремежа за обективно оценяване, някои учители изчисляват средноаритметичния успех от текущите оценки като единствено правилен подход, без например да отчитат изменението на обучаемите, стремежа им за художествена дейност и развитието на „изобразителни способности, творческо мислене и въображение“.

Задължението на учителя е да осъществява системен контрол и ритмичност на изпитванията, редовно да отразява резултатите (оценките) в училищната документация (училищен дневник, ученически бележник), да се съобразява с минимума текущи проверки, необходими за формиране на срочна или годишна оценка, като за два учебни часа седмично се вписват най-малко три текущи оценки. В обучението по изобразително изкуство, поради спецификата на дисциплината, преобладават повече практическите проверки, от което логически следва, че две оценки се формират от практическо изпитване и една оценка – от писмено или устно изпитване. Когато седмичният хорариум е един час, се оформят две оценки – една – от практическо – и една – от писмено или устно изпитване.

На практика в обучението по Изобразително изкуство изключително рядко се пишат слаби оценки при приключване на учебната година, и то в случай на крайно пренебрежително отношение на уче-

ника към учебния процес и към собствената художествена дейност. Част от мерките за преодоляване на някои слабости и за решаване на възникващи въпроси се осъществяват чрез предприемане на допълнителни часове за консултации с проблемни ученици, работа със заинтересовани и даровити деца в извънкласни дейности и форми на обучение. Отговорността обаче за оценяване на учебните постижения по художествената дисциплина принадлежи главно на учителите, за разлика от редица предмети в училище, където освен вътрешно оценяване обучаемите се подлагат на външно оценяване от министерството на образованието. В сферата на изкуствата у нас не се организират изпити посредством стандартизирани национални тестове, а повтарянето на учебна година въз основа на слаб успех на практика почти не се наблюдава, въпреки че напълно вероятно е да се открият и такива възможности.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Бижков, Г.** Методология и методи на педагогическите изследвания. С., Изд. „Наука и изкуство“, 1983.
2. **Димчев, В.** Изобразително изкуство. Методика. С., Изд. „Просвета“, 1993.
3. **Димчев, В. и кол.** Изобразително изкуство. Книга за учителя за шести клас. С., Изд. „Булвест 2000“, 2007.
4. **Занков, О., О. Христова.** Изобразително изкуство за пети клас. Книга за учителя. С., Изд. „Анубис“, 2006.
5. **Занков, О., О. Христова.** Изобразително изкуство за шести клас. Книга за учителя. С., Изд. „Анубис“, 2007.
6. **Немцов, Д. и кол.** Ръководство за учителя на седми и осми клас. Изобразително изкуство. С., Изд. „Народна просвета“, 1980.
7. http://cpobg.com/docs/decree_3.pdf
8. <http://www.eurydice.org>
9. bg.wikipedia.org/wiki/

*доц. Мъгърдич Касаян***НЯКОИ АЛТЕРНАТИВНИ СПОСОБИ ИЗПОЛЗВАНИ В
ГРАФИЧНОТО АТЕЛИЕ НА АМТИИ**

В наше време все повече се наблюдава употребяването на алтернативни способности при гравюрата. Причините, обуславящи използването им в графиката, са от комплексен характер. Те са продиктувани както от технически, така и от технологически и практически аспекти при реализацията на графичната творба. Трябва да уточня, че алтернативните способности се използват не само в процеса на обучение, но и в професионалната реализация на художниците графици. В този смисъл изучаването им ще отговаря на практическата необходимост на свободно - практикуващите творци след дипломирането им. Това е индикация за тяхната широка приложимост, както и доказателство за съществената им ефективност при всички етапи на обучение.

В понятието "алтернативни способности" включвам много и различни техники и нововъведения в процеса на изработването на графична творба, съдържащи както съвременни технологични процеси, улесняващи и обогатяващи възможностите при практическата реализация на графичния отпечатък, така и нови съвременни материали, заместващи класическите.

За пояснение още ще кажа, че графиката, като специфичен вид изкуство, изисква работа в един на пръв поглед диферинциран, но всъщност цялостен, що се отнася до крайния продукт процес, резултатът от който е реализирането на няколко относително еднакви отпечатъка от печатаемата форма. Т. нар. 'тиражиране' е чисто технологичен аспект на графиката, но той е от първостепенна валидност за идентификацията на този вид изкуство. Именно този аспект предполага и налага оптимизирането на процесите в графичното изкуство, обновяването и осъвременяването им благодарение на новите материали и технологични методи, приспособени към нашата работа. Един безспорно положителен фактор е, че поради тиражирането, на практика авторът никога не се разделя със собственото си произведение. Това я прави предпочитана от много художници с многостранна ориентация.

При алтернативните възможности спрямо класическите техники и тяхното изработване в нашите условия се наблюдават определени предимства, но и някои недостатъци. Тези заключения са направени както въз основа споделяне на практическия педагогически опит от

преподаватели в тази област, така и от експерименти при осъществяване на графичното произведение в определени техники, със сравнително използване на класически и алтернативни способы.

Впрочем, характерна особеност на графиката е, че постоянно търпи развитие и в технологично, и в техническо отношение. В техническия аспект включвам графични техники, които са съвсем различни като принципи на изработване на форма и печат, в сравнение с класическите, а в технологичния – нови съвременни способы за реализация на познати техники. Разбира се, почти винаги съществува някаква приемственост в изобретяването на алтернативни процеси.

Печатната техника, на която искам да се спра в началото, е наречена у нас ‘ситопечат’. Друго ѝ название е ‘сериграфия’ или ‘копринен печат’. Най-популярно е да се казва ситопечат, защото основната форма, върху която се изработват печатаемите елементи е сито (копринено или силиконово платно). Тази техника е относително нова, но в съвсем примитивния си аналог се наблюдава при оригиналната японска технология за изготвяне на шаблони. В съвременния си вариант тя съществува в далеч по-усъвършенствен вид.

Ситопечатарският процес е патентован от Самуел Симон от гр. Манчестър, Англия в началото на 19-ти в. Той използвал силиконово платно, за да поддържа шаблоните му. Това платно е било опънато на рамка. През 1914 г. Джон Пилсуърт от Сан Франциско също е патентовал ситопечат за многоцветен печат. Много широко приложение ситопечатът намира през времето на Първата световна война, защото технологията е такава, че позволява използването ѝ за индустриални цели. Голямо и основно предимство на този вид печат е възможността да се печата на практика върху всякакви повърхности и всякакви материи – върху хартия, дрехи, флагове, оръжия и бойно снаряжение, автомобили, танкове, самолети и др. Особено след изобретяване на фотографското изработване на шаблоните, приложението ѝ се разширява многократно. Това е революционен скок в тази техника. Постепенно се изработват и машини за по-голяма времева ефективност на печатния процес, а през 80-те години на 20-ти век, с появата на компютърните дигитални технологии, се развиват още по-бързо предпечатната подготовка, както и изработването на шаблоните. През същото това време се появяват и художници в Америка, работещи с тези нови технологии, в т. нар. движение в изкуството ‘поп-арт’. Най-популярният артист в тази посока е американският художник Анди Уорхол. Той е от славянски произход и се прочува със сериграфиите си, изобразяващи известни лица от историята и съвремението, както и популярни изображения от индустриалния рекламен дизайн.

Най-известни са сериграфиите му на Мерилин Монро, Мона Лиза, Джон Ленън, Мао дзе Дун и Елвис Пресли, както и многобройните му варианти на Кока Кола. Не може да не се отбележат и сериграфиите на прочутия френски художник от унгарски произход Виктор Вазарели, който работейки в т.нар. "оп-арт" (оптическо изкуство), създава изображения с невероятно естетическо, художествено очарование. Произведенията му са геометрически и оптически деформации, създаващи илюзорно пространство, допълнено с много богати цветове и черно-бели решения.

Понастоящем тази техника се използва в изаящата и приложната графика много широко и успешно. Формата на ситопечата може да се изработи по два способа – ръчен и фотомеханичен. Ръчният способ включва направата на шаблони, най-често от тънка плака или друг устойчив на триене и влага материал. Тези шаблони се полагат върху ситото и с помощта на тампони ръчно се налага мастилото. Под ситото с шаблоните се поставя хартията като мастилото, преминавайки през ситото, отпечатва изображението върху нея. Този вариант, както споменах, е крайно опростен и служи за елементарни петна и едри печатни плоскости. От описания по този начин способ става ясно, че печатаемите елементи са отворите на ситото, а непечатаемите – запушените с помощта на шаблоните части. Фотографското изобретение влага функционално нов, много по-съвършен начин за "запушване" на ситото. Това се случва в началото на 20-ти век, а заедно с него възникват и ситопечатни машини от различен тип. Фотомеханичният способ се базира най-вече на свойствата на фотоемулсията, която намира приложение в тази технология. Когато приготвянето на изображението е готово, то се прехвърля по различни начини върху прозрачна плака 1:1 с желания формат. Начините за прехвърляне на рисунката върху прозрачната плака могат да бъдат ръчен или дигитален. Процесът на печатане е позитивен, което значи, че на прозрачната плака се изобразява видимо позитивното изображение. Следва нанасяне на фоточувствителния слой върху ситото и контактно поставяне на плаката върху същото. Прави се необходимата експонация чрез светлина, при което осветените части на емулсията върху ситото се втвърдяват (т.нар. задъбване). Респективно, неосветените остават сурови. След измиване със силна струя вода, суровите части падат и освобождават дупките на ситото, а задъбените остават закрепени върху плата. Така приготвено, ситото вече е готово за печат. Самият плат е опънат върху дървена стабилна рамка, за да не се набира, а рамката, от своя страна, е монтирана върху механизъм за повдигане и сваляне, така че при всяко движение тя да попада на едно и също мяс-

то, без ни най-малко отклонение. Под рамката със ситото се поставя пак на точно фиксирано положение листа хартия. Печата се с ракел, който натиска мастилото върху ситото, като се прекарва с лек натиск от единия до другия край на рамката. При тази техника е възможен многоцветен печат, което предполага използването на няколко сита. Възможно е и комбинирането на тази техника с други графични техники, включително класически. Последните две години в ателието по графика на АМТИИ проведохме два симпозиума със студенти за работа в ситопечатна техника и реализирахме изпълнението им чрез изработване на графични листове – първият проект беше изпълнен в четири цвята, а вторият – наречен “Сериграфия плюс”, бе с използването на допълнителна графична техника по желание на участниците. И двата проекта завършиха с изложби и се видя, че всичко това може да бъде изключително ползотворно в индивидуалните творчески търсения на студентите. Особено вторият експеримент бе нагледен пример за една добра приемственост и комбинативност между класически и алтернативни способности на работа в графичното изкуство.

Друг много интересен алтернативен способ за печат, на който искам да се спра, се изработва с помощта на светлина и електричество. Това е т. нар. ‘суха фотография’ или просто казано ‘ксерокс’. В своята същност ксероксът е електростатичен метод. Технологиата му се обяснява чрез физичните свойства на някои вещества и материали. За откривател на този изключително оригинален способ се счита американецът Честър Карлсън. Случва се през октомври 1938 г. Разбира се, неговото откритие е вследствие на опит с много примитивни средства, но принципната основа вече е поставена. Съвсем скоро този нов метод се патентова и подобрява многократно. В днешния си вид той е в основата и на печата при компютърните технологии. Думата ‘ксерография’, както е било първоначалното название на тази технология, идва от гръцки ‘херос’ – сух и ‘графос’ – пиша. Процесът на печат е изцяло автоматизиран. В машината е монтиран барабан с електрочувствителна повърхност. Когато тя се освети, на местата, където има изображение от оригинала, зарядът на тази повърхност се разрежда. Тонерът (мастилото), който също е електрически зареден, но с противоположен на барабана заряд, се прикрепя към неосветените части, проявявайки електростатичното изображение. Хартията, минаваща през “проявления” барабан, има свойството да приеме тези частици тонер върху себе си и тъй като той е във вид на прах, е нужно загряване вътре в машината до температура, която го изпича, с цел трайното му закрепване върху нея. Обяснявам този нов метод на фотография, защото в графиката се използва такъв вид изображе-

ние, създадено от тонера, за да се прехвърли върху друга форма, на която се изработва същинското произведение чрез допълнителна обработка. Свойствата на тонера са много близки по отношение реакцията му към киселинно третиране с тази на грундовете за офорт, както и с мазните материали за рисуване при литографията. Така че и в единия, и в другия случай, ксерокопирното изображение може да се ползва като се трансферира върху метална плоча или литографски камък. Самият трансфер се осъществява чрез освобождаване на тонера от хартията с помощта на коресилов разредител и респективно прехвърлянето му върху графичната форма. Подобно на процеса в машината, прехвърленият прах се изпича посредством загряване на формата. Само по себе си това представлява ръчен трансфер чрез употребата на ксероксното копие и е ефективно приложим – върху камък, като позитивен образ, а върху метал – като негативен.

Като алтернативен способ на работа ще е интересно да спомена една наскоро приложена на практика в нашата Академия технология, а именно едновременно използване на мастила на различна основа. Става въпрос за мастила на маслена основа, в комбинация с таква на водна – водоразтворими мастила. Разбира се, този опит има смисъл, ако отпечатъкът е двуцветен, трицветен или многоцветен. Нормалната практика е когато отпечатъкът е с повече от един цвят, за всеки допълнителен да се изготвя отделна форма. Интересното тук е, че цветовете удари при тази технология биха могли да се нанесат наведнъж и посредством една единствена форма. В случая се съчетават дълбок печат и висок печат върху една и съща печатна форма едновременно. Същият този процес би могъл да се осъществи и с два и повече печатни удара, но тогава предимството му би се обезмислило. Как се осъществява това? Разликата с класическите графични техники е, че при тях всеки цвят означава изработване на отделна форма и съответно отделен удар върху хартията. При алтернативния способ на цветен отпечатък самата разлика между водните и маслените пигменти дава възможността те да се положат и отпечатаат едновременно. Не при всяка дълбокопечатна техника е възможно да се направи това. Най-подходящи са техниките с киселинно разяждане, както и бюрен (гравюра на мед), защото при тях повърхността, която не е издраскана, остава гладка и равномерна. Инструментите, с които се нанасят цветните мастила, могат да бъдат гумени валяци с различни размери – дължини или диаметри, в зависимост от петното, което трябва да се покрие (намастили). За улеснение и прецизност биха могли да се изрежат шаблони от хартия или тънка плака за местата, които трябва да се покрият. Тъй като мастилата за работа са на

водна основа, намокрянето на шаблоните би било проблем. Затова хартията за шаблона трябва да е непромокаема. С помощта на валиците се покрива необходимата част от повърхността на плочата без да има проблем и притеснение относно щрихите, попадащи в този периметър. Тъй като мастилата на маслена основа и тези на водна не могат да се смесят, то покриването на първите от вторите не оказва влияние и няма да даде никакво отражение върху качеството на печата. Покритите с водоразтворими мастила плоскости ще се отпечата върху хартията под формата на висок печат, а щрихите и линиите от офорта ще се отпечата при същия удар като дълбок печат върху високия. Така с един удар се отпечатват и висок, и дълбок печат. Голямото предимство на този способ е не само спестяването на време, но и така важният въпрос за пасването на ударите. Трябва да отбележа, че крайният резултат е доста ефектен и удовлетворителен.

При съвременните технологии са много и алтернативите и възможностите, предлагани от дигиталните цифрови системи, но те, поради големия си периметър на приложимост, могат да бъдат обект на отделна и много широкообхватна тема.

Алтернативните способи при гравюрата, вижда се, са от особено важно значение, като улесняващи и подобряващи работния процес и най-вече, влияещи положително върху качествените измерения на графичния отпечатък. Всичко това засилва интереса на студентите към графиката като специфичен вид изкуство и, разбира се, увеличава удоволствието от нелеката работа на художника график. Изучаването и прилагането им обогатяват изразните средства на тази така естетична форма на себеизраз каквато безспорно е графиката като реализация на професионализъм и умения.

Николай Радулов

ХАРТИИТЕ, БОИТЕ И РАННИТЕ АКВАРЕЛИСТИ

В периода, през който *техниката на акварела* се установява като самостоятелен вид изкуство в Англия (XVII-ти – XVIII-ти век) първите художници акварелисти срещат особени трудности в това да си набавят качествени материали – *хартии* и *бои*, с които да я осъществяват. Именно тези трудности инспирират зараждането на една съвсем нова по своя характер индустрия, чието функциониране е изцяло в услуга на художниците. Един ретроспективен поглед назад във времето ще ни покаже, че появата на висококачествена акварелна хартия се оказва първата и същевременно знакова, съвременна за периода, иновационна разработка в историята на производството на материали за рисуване. А като към това добавим и производството на пълната гама от действително светлоустойчиви пигменти, придобиваме представа за цялостната картина на качествената промяна, свързана с производството на материалите, ползвани в *техниката на акварела*.

В настоящия дискурс ще се опитаме да щриховаме някои основни моменти, свързани с появата на висококачествените *хартии* и *бои*. Трябва да обърнем внимание и на това, че наличието на материали с подходящо качество е една от предпоставките за създаването на творби, в които *техниката на акварела* може да бъде приложена в пълната си сила.

ХАРТИЯ

Малко предистория

Папирусът е най-ранният предшественик на хартията. Технологията за неговата направата е открита някъде около 2400 г. пр.н.е. в **Древен Египет**. Тя включвала нарязване стъблата на едноименното растение надлъжно, на ленти. В последствие тези ленти се редели успоредно една до друга в перпендикулярни слоеве, след което се затискали в преси и се сушили.

Начинът за направа на хартия, който по смисъл слага началото на историята ѝ във вида, в който я познаваме днес, бил открит в Китай през II-ри век пр.н.е. Тогава в държавата властвала **династия Хан** (202 г. пр.н.е.-220 г. от н.е.). Първите листови хартии включвали в състава си разнообразни материали – дървесна кора, коноп, парцали. Първото документирано име на изобретател на хартия, датиращо от 105 г. от

н.е., е това на **Цай-Лун**, който бил евнух в двора на Китайския император. Основно негово достижение също било разпространението на технологията за производство на хартията из голяма част от територията на държавата.

Китайската технология бива изнесена от страната през VIII-ми век. Това става факт след поражението на китайците от Абасидите в *Таласката битка*, състояла се през 751 г. Напускането на технологията за производство се случило по т.нар. "път на коприната". Така тя достига до Самарканд през 751 г., Багдат през 793 г., Египет 900 г. и до арабската част на северна Африка малко след това. Използването на вода в технологичния процес на производството на хартията вероятно било въведено в Самарканд. Производствената технология достига през XIII-ти век и до Индия посредством арабски търговци, където напълно замества използваните дотогава материали за писане. Арабите доразвиват технологията преди тя да навлезе и в Европа през мавританска Испания през 1036 г. След Испания технологията на производство на хартията достига Фабриано, Италия, около 1270 г., където построяват фабрики за производството ѝ. Хартиени фабрики се открили и в Германия през 1320 г., в Англия през 1490 г. Джон Тейт създава първата фабрика за хартия, технологията достига Полша през 1491 г., Австрия - 1498 г. и до Русия през 1596 г. Трябва да отбележим, че до този момент повечето книги в Европа били правени от пергамент.

Интересен артефакт представлява един *Католически требник* от Силос, датиращ от XI-ти век. Той е най-старият известен хартиен документ от западната част на Европа като се предполага, че произходът на ползваната за направата му хартия е от ислямската част на Иберийския полуостров. [2][6]

Хартията и ранните акварелисти

Особена трудност, с която първите английски художници акварелисти се сблъскват, била **хартията**. Иначе казано – нуждата от специално приготвена хартия, покриваща изискванията за качество, съобразено с потребностите на творческия процес при работа в *техниката на акварела*. От гледище на днешното разнообразие от различни видове хартии, предназначени за работа с акварел, този проблем изглежда още по-значим. Особено като се има предвид, че *акварелната техника* е твърде чувствителна към материалите, ползвани в нея. Те влияят правопрпорционално на качествата на произведенията, създадени с акварел. Оттук следва да окачествим този проблем,

като един от твърде съществените, с които се сблъскват първите художници, практикуващи тази изобразителна техника.

В началото била ползвана т.нар. *изтъкана от нишки* (англ. *wire-wove*) хартия, ала тя не успява изцяло да отговори на нуждите на акварела, тъй като била произвеждана в малки формати и повърхността ѝ не била достатъчно издръжлива на многобройните акварелни размивания. По-късно в употреба навлиза бяла машиннопроизведена хартия, но тя била твърде гладка и с много твърда структура. Освен това неравномерно попивала влагата при акварелните размивания. Затова, когато при работа се намокрела, съхнела неравномерно, в резултат на което се получавали петна, компрометирайки рисунката по този начин. Тези проблеми продължили докато не започнала да се произвежда хартия, *специално направена* за рисуване с акварел.

[1] В този смисъл производството на хартия претърпява много важно развитие благодарение на **Джеймс Уатман старши** (1702-1759 г.). Той открива технология за производството ѝ, която е достатъчно добра, за да покрие нуждите на изкуството, в частност на *техниката на акварела* и изящната графика. *Изтъканата* (от англ. *wove paper*) хартия се различавала по начина на разположение на нишките на целулозната каша, от която се произвежда – те не са успоредни една на друга, при което се получава фина мрежа от нишки, определяща нейната издръжливост и качество. До този момент, в около 500-годишната история на хартията в Европа, била ползвана само т.нар. *рацирана хартия* (от англ. *laid paper*) (изобр. *Laid and Wove paper side by side*) или *хартия верже* (от фр. *vergé*), която имала неравна повърхност заради паралелната подреденост на нишките, разположени в успоредни слоеве в нея. Технологията на производство, открита от Джеймс Уатман старши, продължила своето развитие чрез неговия син **Джеймс Уатман младши** (1741-1798 г.). До този момент занаятът на производство на хартия се осъществявал в малки фабрики, а по-късно тяхната технология заляга в индустриализацията на производството на хартията. Първият пример за употребата на тази хартия е от 1757 г. и представлява поетичен сборник от произведения на древноримския поет Вергилий, отпечатан от Джон Баскервил. Около 25 години по-късно, през 80-те години на XVIII-ти век, технологията се разпространява бързо и в други фабрики за хартия в Англия, а също и във Франция и Америка.

Тази хартия днес е известна като ръчно направена. А марката "Whatman" е една от най-популярните на пазара, заради високите качества на произвежданите от нея хартии. [3][4][5][8]

БОИ

По протежение на XVII-ти и XVIII-ти век друга голяма трудност, от гледище на материалите, с които ранните английски художници-акварелисти трябвало да се справят, били **боите**. В по-ранния период, когато производството им все още не било развито, на художниците се налагало сами да ги приготвят, а качеството им се определяло от техните познания по технология. Боите били приготвяни от химични вещества, различни видове минерали. В състава им влизали също материали с растителен или животински произход. В този период различни рецепти и инструкции за приготвяне на бои се публикували в *наръчници*. Например в *"Art of Drawing and Painting in Water Colours"* (*"Изкуството на рисуване и живописване с водни бои"*), публикуван през 1770 г., се посочват цветовете, които били ползвани най-много – бял, жълт, оранж, червен, пурпур, син и черен, като същевременно се дават кратки насоки за това как художниците сами да приготвят тези бои от подръчни природни материали. Към първоначално приготвените пигменти впоследствие добавяли като свързватели гуми-арабикум, гранулирана захар и вода и по този начин получавали боята като краен продукт.

Някъде към средата на XVIII-ти век се появяват първите занаятчий и работилници, произвеждащи бои за нуждите на художниците. Можем да споменем две имена, придобили по-широка популярност около 1780 г. заради качеството на своите изделия – **Робърт Кийтинг** и **Матю Дарли**. Предварително приготвяните пигменти били продавани в сухо състояние, привързани в свински пикочни мехури, като количеството било не по-голямо от размера на орех. В този период се появява фирмата на **Уилям и Томас Рийвс**, които успели да разработят технология за направата на сухи и твърди бои във формата на блокче. Боите били щамповани с марката **William & Thomas Reeves**, представляваща имената на своите създатели и били пакетирани в хартия. През 1781 г. те са наградени със *Сребърна палитра* от *Society of Arts (Дружеството по изкуствата)*, заради приноса им за усъвършенстване качествата на акварелните бои. Обаче трябва да подчертаем, че значителен период след това, художниците продължават собственоръчно да приготвят боите си. Дори и днес тази практика съществува, но разбира се, правим тази отметка в смисъл на изключение от общоприетата художествено-творческа практика.

След като топографските художници акварелисти започнали да пътуват из Англия и Европа, за да рисуват пейзажи и исторически забележителности, в арсенала от помощни пособия се появяват различни по своя формат и форма преносими кутии за бои. От 1800 г.

тези кутии започнали да се произвеждат със специални преградки в тях, където да се поставят цветните блокчета, а през 1830 г. се появява нов вид малки и леки емайлирани кутийки за бои. Производството на тези арт-атрибути косвено говори и за това, че *техниката на акварела* получавала все по-голяма популярност и печелила все повече привърженици сред художниците.

През 1832 г. фирмата **Winsor & Newton** започва да продава полу-сухи разновидности на боите, направени на основата на свързватели като пчелен мед и глицерин. Тези бои били пакетирани в малки порцеланови кутийки, така направени, че да пасват в преградките за бои в преносимите дървени кутии. Цветните блокчета били опаковани във фолио, което ги поддържало влажни, а това от своя страна увеличавало удобството при рисуването в *техниката на акварела*.

Интересен факт представлява изобретяването през 1841 г. на металната тубичка с винтова капачка, съхраняваща в себе си боя – първоначално с предназначение за маслени бои. Неин изобретател бил американският художник портретист **Джон Ранд**. Този тип опаковка била приложена за акварелни бои за пръв път от Winsor & Newton през 1846 г., като за целта променили нивото на влажност, т.е. консистенцията на боята, за да може да бъде изстисквана от металната тубичка. Тези тубички изместват по-малко задоволителните начини за пакетиране на боите, като например металните туби, изобретени от английския художник **Джеймс Хамс** през 1822 г. [1][7]

Появата на всички тези артефакти разкрива тенденцията за все по-голямото значение, което се отдава на качествата на *материалите за рисуване* – били те основни или второстепенни.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ

От направения кратък преглед на събитията, свързани с появата на материали с достатъчно добри качества, които покриват изискванията за работа в *техниката на акварела*, можем да заключим, че ранните акварелисти срещали значителни трудности при набавянето им, преди да започне тяхното целенасочено производство. След старта на това производство, те вече били чувствително улеснени в обезпечаването с нужните им *качествени материали* – *хартии и бои*.

Проблемът за качеството на материалите за рисуване може да бъде определен като един от фундаменталните, съпътстващи творчеството на всеки един художник. По същество индустриализацията на производството на *хартии и бои* слага началото на нова ера в обезпечаването с качествени художествени материали. Вече не е било необходимо художникът да е и технолог, познаващ тънкостите

при направата на боите, въпреки че практиката на ръчното им приготвяне продължава и след това. Дори днес някои художници предпочитат да ги приготвят сами, но това са по-скоро изключения от цялостната картина.

Разбира се, темата за прогреса на материалите и технологиите на изобразителните изкуства и тяхната индустриализация е твърде обширна и по тази причина не може да бъде обект на цялостно изследване в настоящия дискурс. Тук сме се ограничили върху проблемите, срещани от ранните художници акварелисти в Англия, в процеса на установяването и утвърждаването на *акварела като самостоятелно изкуство*.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Cundall, H. M. A history of British water colour painting. London and Aylesbury. Hazell, Watson and Viney, LD. 1908.
2. http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_paper
3. [http://en.wikipedia.org/wiki/James_Whatman_\(papermaker\)](http://en.wikipedia.org/wiki/James_Whatman_(papermaker))
4. http://en.wikipedia.org/wiki/Laid_paper
5. http://en.wikipedia.org/wiki/Wove_paper
6. <http://www.handprint.com/HP/WCL/paper1.html#finish>
7. <http://www.handprint.com/HP/WCL/pigmt5.html#history>
8. <http://www.wovepaper.co.uk/wove.html>

