

АКАДЕМИЯ

ЗА

**МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО**

ГОДИШНИК



ПЛОВДИВ

2015

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

© АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО, 2015

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 Университетско издателство "Паисий Хилендарски" Пловдив.

ISSN: 1313-6526

СЪДЪРЖАНИЕ

Снежана Симеонова

Личната теологична библиотека на Йохан Себастиан Бах 5

Велислава Карагенова

Интерпретацията като проблем – в коментарите на бележити пианисти
от 19^{-ти} и началото на 20^{-ти} век. 16

Красимира Филева

Обучаващият аспект в „Смърфиолчета“ от Николай Стойков 32

доц. д-р Татяна Гилова

Етюдите на Дьорд Лигети /първа тетрадка/ 51

доц. д-р Цветанка Коловска

Пред старта на нова учебна програма по музика за първи клас..... 57

доц. Людмил Петков

Непознати и рядко изпълнявани творби за клавирно дуо
от периода xviii-xx век. исторически и изпълнителски ракурси..... 62

доц. Стела Митева-Динкова

Прояви на симетрия и асиметрия в третата част на
„Концерт Аранхуес“ от Хоакин Родриго..... 74

гл. ас. д-р Борислав Ясенов

Мишел Блаве..... 83

гл. ас. д-р Светослав Карагенов

Концепции за акорд и акордова доктрина 90

Зоя Микова

Към въпроса за подготовката на етномузиколошко теренно проучване..... 105

Георги Шамлиев

За аугментацията като полифоничен похват 110

Мария Стоименова

За музикалните способности и художественото творчество..... 117

София Русева

За някои взаимовръзки между текст и мелодия
при хороводните песни от Североизточна България 123

Радостина Кацарова

За партитурата на операта „Борислав“ на Маестро Георги Атанасов
и лайтмотивната техника. 130

(Тунджай Йълдъз)

Музикално-културните реформи на Мустафа Кемал Ататюрк и формирането на композиторска школа в Република Турция. „Турската петорка“ 143

(Тунджай Йълдъз)

Делото на Узеир Хаджибейов в основаването на професионалната музика на Азербайджан 148

Цветелина Борисова Кокоранова

Миниатюри за арфа в творчеството на Сергей Прокофиев.
Изпълнителски и педагогически проблеми 153

ас. Васил Колев

Управленски рискове при разработване на проекти
по структурните фондове на ЕС 160

ас. Велизар Василев

Изготвяне на сватбеното знаме и кумовото дърво
в празничната обредност от Силистренско 164

Данислав Кехайов

Проблемът за стила в народното пеене. Професионалните изпълнители
в българската народна музика като генератори на стилове 172

Иван Танев Иванов

Анализ и подобрение на звукоизвличането при кавал 179

Милко Няголов

„Кърмата“ като технически похват, част от гайдарската изпълнителска практика ... 183

доц. д-р Зора Янакиева

Оценката на студентите за обучението в семинарните упражнения
по Методика на изобразителното изкуство 189

доц. д-р М. Касапян

Предметът Графика 198

гл.ас. Красимира Друмева

Комплексен модел на обучение и проектиране в сферата на уеб дизайна 204

Теодора Христова Цанкова

Илюстрацията и нейните възможности за развитие на
изобразителните умения на учениците в прогимназиален етап 215

Snezhana Simeonova

JOHANN SEBASTIAN BACH'S PERSONAL THEOLOGICAL LIBRARY

SUMMARY: The ideas in Bach's music have universal, philosophical significance and are expressed in a way that does not leave room for individual personal feelings. The composer's outlook on life is determined by the idea of the supra-personal, the objective and the extra-temporal. His faith in God is true, genuine and deep. His music is a unique manner to express it and this is beyond all doubt. This position has its proof and we find it in the document "Specificatio" (from 'Bach-Archiv Leipzig') of Bach's personal theological library. We find there a rare and not widespread information of nearly one hundred books on his home shelves, treating the religious and spiritual subjects with composer's own remarks on some pages. Among them we find the famous 'Abraham Calov's Bible', Johann Müller's 'Judaism', Johann Olearius' – 'Bible Interpretation' etc. Reading that one hardly could have doubts about Bach's pure striving to touch the Christianity faith roots, about his deep devotion to serve God.

Key words: *J. S. Bach, Christian faith, Bach-Archiv Leipzig, theological library*

Ключови думи: *Й. С. Бах, християнска вяра, Бахов архив – Лайпциг, теологична библиотека*

Вероятно надличностната обобщеност на съдържанието в музиката на Й. С. Бах е една от причините, която я прави достъпна за хора от различни възрасти и на различно ниво, с различни манталитет, душевна нагласа, вкусове. В нея тесните рамки на "Аз-а" се разчупват и се разтварят, идейната проблематиката е издигната в сферата на обективно валидното, извънвременното, вечното. „Тази музика представя за нас примера за човек, който обогатява своето време, но не се вписва в него, който говори от името на всички поколения, бидейки сам всички поколения и в същото време – бидейки никой. Тя е крайното доказателство на индивидуалността – доказателство за вродеността на личното усилие – било то по собствена воля, или предопределено, било то логично или мистично, доказателство, че човекът може да създаде свой собствен синтез на време, без да е свързан със спазване на догмите, които това време налага“, казва Гулд в лекция от 9-ти август 1961 година,

предхождаща неговите Бахови концерти на Международния фестивал във Ванкувър [6, стр. 92].

И още: „...осъзнах, че ако за който и човек на музиката може да се каже че е универсален, т.е. - да означава всички неща за всички хора, да е бил видян от най-широко различаващи се гледни точки от една генерация към друга и да е бил способен да устои на всички присъди, на целия напредък, на всички еволюиращи особености на музикалния език в продължение на двеста години от неговата смърт и да оставя все по-завладяващ, все по-сложен, все по-съвременен в добрия смисъл на казаното и странно - още по-мистериозен откогато и да било, този човек със сигурност е Себастиан Бах.“ [6, стр. 91]. Това е категоричната позиция на един от най-големите Бахови интерпретатори за всички времена.

Какво може да бъде измерено с точност в музиката? Броят на трептенетата, произведени от струните на инструмент или човешкия ларинкс. Взаимодействията между обертоновете... Във всеки случай не и онова „другото“, което представлява трудно доловимата същност на музиката. Тогава къде да търсим? Очевидно не само в трактатите по музика. Що се отнася до Бах, до неговата човешка, извънмузикантска същност, имаме твърде малко преки сведения. Тогава опитите ни да се доближим до неговия свят биха трасирали обходен път: от това, което знаем, към онова, което е останало в сянка.

Знае се, че Бах е бил дълбоко повлиян от личността на Мартин Лутер и протестантизма. Дали ако успеем да разберем влиянието на Лутер и реформите му върху Бах, бихме били по-сигурни в отговорите на въпросите: „Дали създаването на толкова много църковни произведения е само добре изпълненото задължение на наетия професионален музикант, продукт на усъвършенствано музикално майсторство или продиктуван от душата искрен опит за установяване на връзка между човека и Божественото?“ или „Бил ли е Бах действително дълбоко религиозен?“

Няколко думи, с които да си припомним делото на Мартин Лутер. „Мартин Лутер, това гигантско превъплъщение на немската същност, е бил извънредно музикален – казва Томас Ман в своята „Литературна есеистика“ и продължава: ...Кой би отрекъл, че Лутер беше необикновено велик човек, велик в най-немски стил, велик и немски дори в двузначността си като освободителна и същевременно реакционна сила: един консерватор-революционер. Той не само възстанови църквата; той спаси християнството... У немца Лутер християнството намери нещо наистина детско и селско, но дълбоко сериозно, по време, когато другаде на него не се гледаше вече сериозно. Лутеровата революция оздрави християнството... С разкъсването на схоластичните

окови и обновенияването на съвестта той даде мощен тласък на изследователството, на критиката, на философската умозрителност. Възстановявайки непосредственото отношение на човека към неговия Бог, той подпомогна европейската демокрация.” [1, стр. 264-265].

Основното в Лутеровата реформа – свеждане на религията до посемпла, по-изчистена, по-естествена връзка между човека и Бог е и верую на Бах, претворено в музиката му. Нещо, което можем да твърдим. И това твърдение има своя основа: наличността на лична теологична Бахова библиотека. Може би стотици книги, статии, студии по въпроса за истинската духовна нагласа и религиозна принадлежност на Бах биха отпаднали като необходимост при запознаване със съдържанието ѝ. Тук намираме пълна сбирка на съчиненията на Лутер, както и може би най-важното в областта на теологията от онова време.

Благодарение на огромната отзивчивост на фрау Marion Söhnle от Архива на Й. С. Бах в Лайпциг (Bach-Archiv Leipzig), можем да изложим целия точен опис *„Specificatio“* на книгите с религиозно, духовно съдържание, които са били лично притежание на Бах – една изключително интересна информация, която никога не е била широко достъпна и затова остава малко известна. Книгите, които са описани, са всички онези, които се намирали по етажерките в домашната библиотека на Бах. Други екземпляри, които са били в ежедневна употреба и съхранявани на друго място – като библиите, малкият катехизис на Лутер и други - не са включени тук.

Нека сега надникнем в списъка *„Specificatio“*, предоставен ни от фрау Marion Söhnle, в който са включени книгите от личната теологична библиотека на Бах. Авторите и заглавията, цитирани в този им вид, ще кажат много повече, отколкото свободното преразказване на тяхното влияние върху Й. С. Бах и творчеството му.

Книги в книжен формат:

1. Абрахам Калов – *Немската библия на Доктор Мартин Лутер с притурка на коментари върху неговите текстове.* Шест части, подвързани в 3 тома, Витенберг, 1681-1682.

2. Мартин Лутер – *Първа (- десета) част на всички немски книги и текстове на святия мъж Господен Доктор Мартин Лутер.* Десет части, подвързани в 7 тома, Алтенбург, 1661- 1664.

3. Мартин Лутер – *Първа (- осма) част на всички книги и шрифтове на святия мъж Господен Доктор Мартин Лутер.* Йена, 1555-1558, препечатано между 1558 и 1615.

4. Мартин Лутер – *Разговори на масата на Доктор Мартин Лутер*. 1566; Други нови издавания: Факсимиле Лайпциг, 1967 и 1981; Висбаден, 1983.

5. Мартин Кемниц - *Комплексно оценяване на Триенския събор, написано от Доктор Мартин Кемниц*. Събран опус, четири части, подвързани в 1 том, Франкфурт, 1566-1573, 1574, 1576, 1977 и други издания в немски превод.

6. Мартин Лутер - *Трета част на книгите на достопочтения господин доктор Мартин Лутер /в тях са събрани християнски и утешителни разяснения и тълкувание на най-важните псалми/*. Витенберг, 1550, 1553, 1560, 1566, 1581.

7. Мартин Лутер - *Домашна книга с екзегетически беседи на М. Лутер на най-важните празници през цялата година*. Три части, събрани в 1 том, Витенберг, 1545 (няколко издания).

8. Хайнрих Мюлер - *Апостолически умозакljučения и духовна същност /или основни тълкувания на обичайните неделни евангелия/*. Франкфурт, 1672, 1698, 1701, 1708.

9. Йоханес Тавлер - *Проповед на светото учение, много плодовита за един правохристиянски живот*. Няколко издания: Аугсбург, 1508; Базел, 1522; Франкфурт, 1545 (и няколко други издания).

10. Кристоф Шайблер - *Теологична и духовническа златна мина. Немска теологична практика*. Франкфурт, 1664; Лайпциг, 1727.

11. Хайрих Бюнтинг - *Пътеписи през цялото Свето писание в 2 книги, разделени с едно предисловие на господин доктор Мартин Кемниц*. Хелмщет, 1582 (и няколко издания на немски, латински и датски).

12. Йохан Олеариус - *Библейско обяснение - в него най-точно е даден всеобщия Главен ключ към цялото Свето писание* - пет части, подвързани в 3, 4, или 5 тома, Лайпциг, 1678-1681.

13а. Флавиус Йозефус - *Истории и книги на Флавий Йозеф, най-известният еврейски историк*.

заедно с

13б. Флавиус Йозефус - *Хегезипус/Егезипи на великия превъзходен християнски историограф*. 5 книги. Две части, подвързани в 1 том. Страсбург, 1587 (и други издания на същата книга).

По четири (in Quatro) :

14. Август Пфайфър - *Апостолическо християнско училище /значителните неделни и изискани празнични послания през цялата година, правилно наредени и ясно обяснени/*. Лайпциг, 1688, 1710, 1724; Любек, 1695, 1704.

15. Август Пфайфър - *Протестантска съкровищница /неделните и също основните празнични евангелия/*. Нюрнберг, 1686, 1697.

16. Август Пфайфър - *Домашино и брачно обучение, състоящо се от 3 части в проповеди за живота на Исаак*. Нюрнберг, 1702, 1722.

17. Август Пфайфър - *Много изпитаната истинска същност на протестантската вяра... или обяснение на всички становища от Аугсбургския събор на вероизповеданието относно протестантска вяра-изповед, съобразена с писанието. Относно речите на свети Тома, държани в Лайпциг, щателно и ясно наредени*. Лайпциг, 1685, 1697, 1710.

18. Август Пфайфър - *Сърцевината и сокът на Библията или накратко - тълкуване на Библията (стария и новия тестамент)*. Дрезден, 1718.

19а. Хайнрих Мюлер - *Защита на протестантите, против вредите на Йозеф (да не ги сполети също това, каквато е съдбата на Йозеф) и всички три ситуации, извлечени от неделните и празнични евангелия заедно с*

19б. Хайнрих Мюлер - *Страдащият Исус Христос / обяснено и изложено според четиримата евангелиста/*. Първа (осма) изповед от страстната седмица. Франкфурт и Рошок, 1681; Ерфурт, 1741.

20. Хайнрих Мюлер - *Протестантски умозакljučения и духовна същност*. Франкфурт, 1687.

21. Йоханес Мюлер - *Подробен отчет на атеисти*. Хамбург, 1672; Франкфурт, 1685.

22. Йоханес Мюлер - *Юдаизма - подробно сведение за неверието на еврейския народ*. Хамбург, 1707.

23. Предполагам автор: Николаус Щенгер - *Книга с екзегетически беседи на вярващите и практикуващите, в която се показва всяко евангелие като защитна броня на вярата и като житейски пример*. Ерфурт, 1661.

24. Николаус Щенгер - *Важните празници на Аугсбургския събор на вероизповеданието - от спорни свидетелства на светите пророчески и апостолически текстове в стария и новия тестамент, в 62 проповеди*. Три части в 1 том, Йена и Ерфурт, 1649-1654.

25. Мартин Гайер - *Време и вечност, според редовните неделни евангелия... преди всичко изложено за християнската енория в Лайпциг през 1664 година*. Две части в 1 том. Лайпциг, 1670, 1671, 1673, 1738.

26. Йохан Якоб Рамбах - *Размишления върху последните думи на Исус Христос*. Хале, 1726г.

26а. Йохан Якоб Рамбах - *Размишление върху цялото страдание на Христос според описанията на четиримата евангелисти*. Йена, 1730.

27. Йохан Якоб Рамбах - *Размишления за волята Господна и блаженството на човека*. Гиесен, 1737.

28. Мартин Лутер - *Домашна книга*. Няколко издателства: Люнебург, 1717, 1729; Хале, 1743 и няколко други издания.

29. Йохан Фробен - *Тълкуване на псалм XXXIV*. Витенберг, 1591.

30. *„Разни проповеди“* - Вероятно проповеди, отпечатани поединично, които са били подвързани заедно.

31. Йохан Кристоф Адами - *Златни ябълки в сребърни блюда или божествени тълкувания на Песен на песните на Соломон*. Лайпциг, 1708.

32. Йохан Матеус Майфарт - *Християнски спомени за могъщите религенти и съвестните проповедници*. Шлойсинген, 1635, 1636; Хале, 1703.

и

32б. Йохан Матеус Майфарт - *Християнски спомени за неспазени правила от протестантски висши училища на някои места в Германия*. Шлойсинген, 1636.

33. Каспар Хойниш - *Главен ключ към висшето откровение на свети Йохан чрез обяснение на всички и всяко число*. Шлойсинген 1684; Франкфурт и Лайпциг, 1698.

34. Йохан Баптист Фиклер - *Ръководство на правоверното учение, от което обикновеният човек и наивният християнски народ ясно и точно да могат да разпознаят коя вяра и коя религия е протестанска и католическа*. Мюнхен, 1597.

По осем (in Octavo):

35. Вероятен автор: Август Херман Франке - *Къси неделни и празнични проповеди*. Хале, 1716, 1718, 1721

36. Август Пфайфър - *Протестантско християнско училище*. Лайпциг, 1688, 1691, 1710, 1724.

37. Август Пфайфър - *Антикалвинизъм - късо съобщение и урок от реформирания регион, колко далече реформираните или изобщо така наречените калвинисти в тяхната вяра и учение се различават от нас, протестантите*. Любек, 1699.

38. Август Пфайфър - *Истинско християнство. Според неговите пет основни части във вероучението на Лутер, в осем проповеди*. Любек, 1718.

39. Август Пфайфър - *Антимеланхолик или пропъдник на меланхолията*. Лайпциг, 1684 и няколко други издания.

40. Йохан Якоб Рамбах - *Съзерцание на сълзите и въздишките на Исус Христос /в две проповеди, които са държани на 10. и 12. неделя след св.Троица 1725 год. в училищната църква в Хале/*. Хале, 1725, 1726, 1729, 1731.

41. Хайнрих Мюлер - Божественият любовен пламък или насърчава-
не на любовта към Бога. Франкфурт, 1676.

42. Хайнрих Мюлер - Духовни възвисяващи часове или 300 домашни
молитви преди хранене. Роцок, 1664, 1666; Франкфурт, 1667, 1673, 1708,
1717 и няколко други издания.

43. Йоханес Мюлер - Абсолютната Божия воля. Хамбург, 1649, 1652.

44а. Йоханес Мюлер - Защитата на Лутер. Основно опровержение
на това, за което папите осъждат доктор Мартин Лутер. Хамбург,
1634, 1656.

44б. Йоханес Мюлер - Най-добре защитеният Лутер, поставен сре-
щу... Хамбург, 1659.

45. Йохан Герхард - Книги на религиозното обучение. Християнско и
благодарно преподаване, което би трябвало да подбужда всеки един
християнин към благочестивост. Пет тома, Нюрнберг, 1622-1623.

46. Ердман Ноймайстер - Трапезата на Господа, проповеди по 1.Сор
XI. 23...32. Хамбург, 1722.

47. Ердман Ноймайстер - Водната баня чрез думите, или учението за
светото покръстване в проповеди. Хамбург, 1731.

48. Филип Якоб Спенер - Справедлив гняв против антихристкото
папство (проповеди на реформаторския празник). Франкфурт, 1714.

49. Николаус Хуниус - Отделянето на римската от старата апос-
толска църква и от истинската християнска чистота на благодар-
ното догматично учение, църковна служба и религия. Любек, 1655, 1664,
1676 и няколко други издания.

50. Франц Клинг(е) - Генезис (Битието) XIX в 17. Спаси своята душа
- чистосърдечно предупреждение за отричането от Лутеранското и
преминаване към папското учение. Мерсенбург, 1693; Лайпциг, 1700,
1720.

51. Йохан Арнд - Пета (шеста) Духовни книги за истинското хрис-
тианство. Брауншвайг и Магдебург, 1606-1610 и още други издания.

52. Пол Вагнер - Религиозно смирение души, духовна цялостна жерт-
ва на изгаряне - комплексна книга с литургични песнопения. Осем тома,
Лайпциг, 1697.

Близо сто тома, третиращи религиозна и духовна тематика! Едва ли
някой би оспорил чистия стремеж на Бах да се докосне до същността на
вярата и начините, по които човек да служи предано на Бог.

**Най-интересни от гледна точка на настоящата работа са след-
ните книги: на първо място така наречената *„Библия на Calov“* или
„Немската библия на Calov“. Това е тритомна Библия на немски език с
коментарии от Мартин Лутер и допълнителни коментарии, направени**

от Абрахам Калов – професор по теология във Витенберг. Екземплярите съдържат монограма на композитора на всяка от заглавните 3 страници, 348 подчертавания, маркирания и бележки в полетата на томовете, направени от ръката на Бах. Автентичността им е доказана не само чрез съпоставяне на почерка, но и чрез карбонов анализ на мастилото, установяващ времето на използването му. Няма никакво съмнение – томовете и бележките принадлежат на самия Бах.

Любопитна е историята на откриването на тази толкова цитирана книга. През 1934 година лутеранският свещеник Dr. Christian Riedel отговаря за провеждащото се в Мисури, САЩ, събиране на тамошния синод. Негов братовчед му показва книга, върху която пасторът разпознава подписа на Бах. До този момент никой не е чувал нищо за този екземпляр. Той присъства в описа на наследството на Бах, по-специално в раздела „духовни книги“, но къде се оказва впоследствие - това за дълго остава неизвестно. Оказва се, че трите тома са закупени от фамилията Reichle през 1930 година във Филаделфия. Как те са се озовали зад океана остава загадка. Едва след Втората световна война, през 1972 година, те са дарени на Concordia Seminary Library - Saint Louis, Missouri. **Тяхното значение и ценност за Баховото научно изследване се оценява като изключително.** Сред бележките на Бах, нанесени върху някои страници, намираме следните:

Текст от Библията, Генезис (Сътворението) 15, 20: *„После Мириам, пророчицата, сестрата на Аарон, взема тамбурина в ръцете си и всички жени я последваха с тамбурины и танцувайки“.* **Към този текст Бах добавя: „NB Начална ”увертюра” (встъпление) за 2 хора Възхвала на Господ, изпълнява се от музикантите.“**

В Хроника 25, библейският текст, коментиращ как цар Давид назначава 288 музиканти, за да служат във временния лагер, е следният: *„Давид, заедно с командващите армията, седна малко встрани от синовите на Асаф, Хеман и Йедут... говорейки с думите на Бог... акомпаниран от арфи, лири и цимбали.“* **Добавка на Бах: „NB Тази глава е истинският фундамент на цялата Богоугодна музика.“**

Към Хроника 28, 21, добавка от ръката на композитора: *„NB Като едно великолепно доказателство за използването на музиката от Духа Господен чрез Давид, наред с другите дейности в църковната служба.“*

Добавка към Хроника 5, 13: *„NB При една благоговейна музика Господ винаги е присъствал със своите милосърдие и благосклонност.“*

Освен споменатите по-горе бележки, Бах е нанесъл и поправки върху печатни или граматични грешки. Педантичност? Или отговорно от-

ношение към текст, който явно му е много скъп и близък? Всичко това /при скептицизма, който може да съществува/ недвусмислено показва дълбока отдаденост на религията, преданост към Бог, така както Бах ги разбира - чрез благоговейно посвещаване на своята музика. Тя е вертикално отправена, нагоре. Отправени чувства към Бог, към сфери на възвишено, алтруистично съзерцание. Опит да възвиси човека, да го доближи до намеренията на една по-висша сила. Религиозно-музикално въздействие като надконфесионално и безвременно!

Не че нормалният човешки житейски ритъм и нормалните човешки отношения са му били чужди. И до днес например в архивите на Arnstadt се пази досие по делото за улично сбиване между Бах и негов ученик. Познат е фактът за неговото пребиваване в затвора по повод отказа му да остане повече на служба във Ваймар. За щастие останало е и стихотворението, писано от него като добавка към Първа партита, посветена на рождението на престолонаследника на Анхалт. Може би след прочитането на тези редове към образа на строгия, съсредоточен Бах, когото познаваме от портретите му, ще прибавим един нов шрих:

„Към Негово Кралско Височество

Емануел Лудвиг

Коронован Принц на Анхалт, Дук на Саксония,

Енгерн и Вестфалия, граф на Аскания,

Лорд на Бернбург и Зербст, и т.н. и т.н.

Тези крехки, незначителни първи плодове от музика са

Посветени с най-скромна преданост,

Йохан Себастиан Бах

Най-Височайши и Нежен Принце,

От своите пелени ти надничаш,

И все пак твоят образ на Принц показва, че ти си мъж.

Прости ми, че се осмелявам да обезпокоя твоя сън,

Докато този, моят лист с музика, ти се покланя толкова добре, колкото може.

Това са първите плодове на струните на моята лира,

Ти си първият Принц, когото твоите майчини устни срещат,

За да те чества, творбата първо ще се разнесе и запее,

За тебе първородни, като този лист.

Умните мъже на нашето време ни плашат, изисквайки, претендирайки, че

Ние идваме в света и скимтим, и хленчим, и плачем

Като че ли искаме изведнъж да започнем да се оплакваме, че

Това кратко местопредназначение е тъмно и само въздишка.

Ще преобърна това и ще кажа, че звукът,

Който твоето детство издава, е чаровен, ясен и чист.

С одобрителен вик и красота ще изобилства твоят живот,

*С огромно блаженство и пълна сигурност.
Преуспяващ Принце, аз се надявам да свиря за теб,
Когато твоето добро настроение надхвърли и хилядната граница
И че винаги мога да почувствам желанието за това. Аз се моля
Да бъда, Мой Крехък Принце,
Твой смирен слуга,
Бах“*

[2, стр. 544. Собствен превод от английски език]

И отново – към библиотеката на Бах. На второ място, по наше виждане, може да се постави книгата на Йоханес Мюлер за юдаизма /номер 22 в Specificatio/. Това, което ни вълнува най-вече в нея е фактът, че на последната страница се разглежда един важен въпрос: “Дали е позволено на един християнин да използва кабалистични модели като числовата символика в един не-магически и не-боготворящ, не-идолопоклоннически смисъл? Понеже Бах показва в своята музика известен интерес към взаимоотношенията между числата и в Каловата библия, която съдържа бележки в полетата и подчертавания, отнасящи се до символиката на числата, отговорът е много показателен.” – казаното принадлежи на Robin Leaver [3, стр. 116].

Цитат от „Юдаизма“: *“Когато кабалата се използва не за да се обяснява писанието, а само като на игра, проникателно, остроумно, а също така и не идолопоклоннически и магически, а близко до християнската вяра... и ако не се прилага като подигравка, в магическия стил (маниер) на задълбочаване в Светото писание може, позволено е, без да се наранява съвестта, да се ползува.”* [4, стр. 1222]. Може би е добре да си спомним този текст, когато решим да търсим числова символика в творчеството на Бах.

Книга, която ни насочва отново към интереса на Бах към числата, е тази на Каспар Хойниш „Главен ключ към висшето откровение на свети Йоан“ – под номер 33 в Specificatio. „... Тя ни предлага едно обяснение на „всички и всяко число в Откровението“, при което обаче се използва терминологията на цялото Свето писание. Различни подчертавания и допълнения в полето на библията от Калов потвърждават, че Бах е имал постоянен интерес към символиката на ешатологичните числа...” [3, стр. 135].

Някои бележки на Бах са свързани и с есхатологията - наука за християнските вярвания, отнасящи се до последните неща и крайните цели. Произхожда от гръцката дума – „eskhatos“, „последен“. В християнството есхатологията изучава довеждането на намеренията на Бог до край, крайната съдба на създадените неща – по-специално на човека и църквата, според замисъла на Бог. Състоянието на душата след смъртта,

завръщането на Христос на земята, края на света, възкресението след смъртта, Страшния съд, небето и ада – това са основни теми, третиращи в есхатологията, към които Бах определено е имал интерес.

Друга книга, подобна на библията на Салов, е тази на Йохан Олеариус – *„Библейско тълкувание“*. Тя също съдържа коментари върху Библията и може да се смята, че се допълва с тези на Салов. Притежаването на две от най-значимите тълкувания на Светото Писание за онова време би могло да подсказва стремеж на Бах към детайлно осмисляне на неговите текстове. А с това и искреността и всеотдайността му служба *Soli Deo Gloria*, за слава на Бог. Бах отбелязва *„S.D.G.“ /Soli Deo Gloria/* на обратната страна на фугата в си бемол минор от I-ви том на ДТП. В горното поле на първата страница на Нотна тетрадка на Вилхелм Фридеман Бах той е отбелязал *„J.N.J.“ - In Nomine Jesu* /в името на Исус/. Това са две сходни бележки, добавени в клавирните му произведения.

„Бах – представен от освещаващите ad Gloriam Dei всички форми на великолепието, дори тези, родени извън църквата. Полу-пиелист по негов собствен вкус, мистик, изучаващ и тълкуващ материята и чувството в подкрепа на Писанието... Неговите пристрастия, емоциите на неговата душа, вдъхнати от Божественото, неговата нежна и почти братска привързаност към Христос са били проява на този огромен, мощен поток на набожна фамилиарност, който е течал толкова често по време на тевтонското/немско християнство“ [5, стр. 36].

Дали казаното от Андре Пиро би обобщило връзката Бах-Бог? Дали Баховата вяра е подобна на тази на Алберт Айнщайн, който, попитан след една от своите лекции в Лондон дали вярва в съществуването на Бог, отговаря : *“Аз не вярвам. Аз знам”*.

Бах не е оставил изказване по този въпрос. Само своята музика, в която трябва да ‘четем’ внимателно и да потърсим там своя отговор.

ЛИТЕРАТУРА

- Ман, Томас – *„Литературна есеистика“* т. I, Наука и изкуство, София, 1978
- Badura-Skoda, Paul - *Interpreting Bach at the Keyboard*, Clarendon Press, Oxford, 1995
- Leaver, Robin A. – *Bachs Theologische Bibliothek*. Hanssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1983
- Müller, Johann - *Judaism*. Hamburg, 1707
- Pirro, Andre – *J. S. Bach*. Orion Press, New York, 1957
- Roberts, John P. L. – *The Art of Glenn Gould*. Malcolm Lester Books, 1999

Велислава Карагенова

ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА КАТО ПРОБЛЕМ – В КОМЕНТАРИТЕ НА БЕЛЕЖИТИ ПИАНИСТИ ОТ 19-^{ти} И НАЧАЛОТО НА 20-^{ти} ВЕК.

Velislava Karagenova

INTERPRETATION AS A PROBLEM - COMMENTED BY NOTABLE PIANISTS BETWEEN 19th AND 20th CENTURY.

Abstract: Between 19th and 20th century the problem of musical interpretation focused the attention of the whole intellectual world - musicologists, performers, philosophers. In the article we comment some of the most frequently discussed questions, questions of great importance for every performer – such as the significance of musical text, what faithful interpretation means and whether it is possible to exist impartiality in performance. Pianists interpreters summarizing their experience present different point of views. Hofmann, Rachmaninoff, Paderewski, Bauer, Busoni and other legendary performers are presented. Their comments affect musical formula composer – composition – performer in general.

/key words: interpretation, interpreter, performer, composition/

/ключови думи: интерпретация, интерпретатор, изпълнител, произведение/

Основите на проблематиката в музикалното изпълнителство в най-общ план фиксират и дискутират формулата на музикалната комуникация – композитор – произведение – изпълнител – слушател. В сферата на активност на тази формула събиращ възел се оказва въпросът за връзката и отношенията между композитор и изпълнител, от една страна, и изпълнител произведение, от друга. Този възел отваря разнопосочни теми за обсъждане - проблемът за съществуването на творбата, за ролята на изпълнителя, която през годините, в процеса на развитие на изпълнителството, се осмисля и преосмисля. Повдигат се въпроси за характера на нотния текст, за възможността да се осъществи, да съществува истинно изпълнение. В началото на 20-ти век тези проблеми вълнуват и ангажират всички – теоретици, философи, изпълнители. Последните, опирайки се на своя опит и обобщавайки го, обикновено остават встрани от изследователската дискусия, музиковедите не използват достатъчно техния опит, а естетите предявяват предпочитания към философските позиции по проблематиката. По такъв начин въпросите се дискутират до известна степен обособено, затворено, едно-

странчиво и, разбира се, от различни ракурси. До голяма степен причината за това е свързана с признаването на решаващото значение на обективно съществуващия нотен текст. Йоахим Кайзер обаче споменава, че книгите за произведения, написани от музиковеди, равнодушно отминават факта, че творбите не са музейни експонати, те се изпълняват на високо равнище от осъзнаващи отговорността си музиканти. „Не може да не признаем, че опитът, който слушателите придобиват, е поне толкова важен, колкото изучаването на всякаква допълнителна, писана литература“ [6, стр.132]. Кайзер не е единственият, който придава голямо значение на мнението на изпълнителя. Асафиев пише, че разкриването на смисъла на една творба е възможно само чрез изпълнението, „няма музика извън общественото изказване, интониране на музиката на глас пред слушателите.“ [6, стр.132]

Смята се, че проблемите на изпълнителството възникват в края на 18-ти век и началото на 19-ти век с разделянето на функциите на композитор и изпълнител. В действителност, както посочва Корихалова, проблемът е много по-стар и диференциацията на ролите и функциите на композитор и изпълнител е само една от проявите му. Друг важен момент се оказва оформянето на понятието **музикално произведение** и значението и функциите му в социалния и културен живот на обществото. С кристализирането на понятието музикално произведение, става по-ясна представата за него като цялостен, завършен продукт на индивидуалното композиторско творчество, а оттам и формирането на разбирането за авторство. Какво характеризира „творческия“ процес преди утвърждаването му като индивидуален, ценностно ориентиран естетически акт?

В ранните стадии на културите творецът, в смисъла който влагаме днес, е бил унифициран по отношение на субективния си емоционален поток. Творческата дейност е едно затваряне, капсулиране на личните идеи и уклони в канона и създаване на творчество, което има дидактично-поучителна цел. В епохите на Ренесанса и Просвещението авторът, опирайки се на разума си и силата на Аз-а, започва да преосмисля житейски връзки, отношения, същности. Задълбочава се осъзнатото отношение на твореца към аналитично-синтетичното тълкуване на творбата, по отношение на нейното значение, концепция, функция. Творбата не само коментира, тя тълкува. Композиторът все по-точно фиксира музиката си и така утвърждава своето авторство. Настъпва преходът към рационално-интелектуалното осъзнаване на творческата дейност.

Превръщайки се в общодостъпно, откъсвайки се от създателя, произведението става обект на изменения, преработки. Използването на чужди съчинения или отделни теми от тях е било обичайна практика до

средата на 18-ти век. По онова време изпълнител и творец са функции, които се препокриват. Практиката на генералбаса го доказва. Мястото пред органа или клавесина почти неизменно е заемано от композитора. Тенденцията се запазва почти до 70-те години на 18-ти век. Практиката на заимстване, цитиране и самоцитиране се развива и поради факта, че музиката по онова време не е „здро̀во споена“ с определена темброва сфера. Нито прехвърлянето от един състав за друг, нито преработката на текст са приемани за транскрипция, за промяна на оригинала. В края на столетието положението видимо се изменя. Посягането към чужда творба и нанасянето на промени в нея все повече се осъзнава като **пре-работка и посегателство** върху чуждо творение. Същевременно „отчужденото“ от композитора произведение все по-често попада в други ръце, тези на изпълнителя, фигура, оформила се постепенно редом с композитора.[5]

Така, от една страна, със стабилизирането на разбирането за музикалното произведение като естетически авторски продукт и оформянето на изпълнителството като професия, от друга, започва процесът на кристализиране и наслагване на въпросите за музикалното изпълнителство - какви трябва да бъдат „правата и задълженията“ на един изпълнител, дали той ще бъде **изпълнител или интерпретатор**, какво означава **вярност към автора и вярност към текста**, възможно ли е да съществува обективност в изпълнението – понятие, което се налага в 20-тото столетие, или само субективната интерпретация е единствената възможна.

Романтичната философия изостря противоборството и очертава по-ясно, с по-голяма сила намерените проблемни ситуации. Тя не само признава позицията на композитора творец, но, акцентирайки върху значението на емоцията и фантазията в изкуството, издига в творческа личност и изпълнителя. Как се отразява това на триадата композитор-творба-изпълнител?

19-ти век отрежда особено място на **твореца**. Този, който „говори“ разполага с авторитет. Композиторът внимателно подбира и селектира средствата, с които работи. Не всяка тема и сюжет са обект на голямото изкуство. Задълбочава се процесът на естетизиране в посока свобода по отношение на концепции, по-голяма комбинативност при осъществяване на композиционните елементи, все повече се засилва суверенността на твореца спрямо трактовката на материала. Индивидуалността, самобитността бележат ярко авторовия език. Усъвършенстването и прецизирането в авторовия почерк, все по-пълното фиксиране от композитора на съчиненото от него в нотния запис призовава към възможно по-точно изпълнение, възпроизвеждане на замисъла.

В нито един друг момент преди това **произведението** не е генерира-ло толкова противоречия вътре в себе си както през епохата на роман-тизма. Романтическото произведение изостря идеята за необходимост от точност при изразяване на уникалните авторови намерения и като че ли се опитва да ограничи свободата на изпълнителя, от друга стра-на - именно романтическото произведение най-силно се нуждае и търси тълкувател, интерпретатор, като по този начин провокира /инспирира/ изпълнителската свобода.

От другата страна в този процес е **изпълнителят**, все повече осъзна-ващ мястото, ролята, значението си. Той претендира за самостоятелност и творческа независимост, за творческа активност и тази идея подкре-пят всички прогресивно мислещи музиканти. Цял комплекс от въздейст-вия моделират този процес - разцветът на виртуозното изпълнителство, новата утвърждаваща се обществена позиция на артиста и нараства-щият престиж на професията, общественото одобрение, автономността на творбата, откъснала се от доскорошното си функционално значе-ние и излязла на сцена, налагането на традицията на соловия концерт-рецитал, в който изпълнителят виртуоз става център на внимание.

Верността към автора и неговия замисъл, към духа на музиката му се издигат в критерии за оценяване на артиста, но в същото време тази противоречива, динамична епоха ражда транскрипциите и парафрази-те, най-ярката форма на изпълнителска свобода в естетиката на роман-тизма, израз на демократизацията на изкуството и разцвета на вирту-озността. 19-ти век заменя фигурата на големия съчинител-виртуоз¹ от 17-то и 18-то столетие с фигурата на големия виртуоз-съчинител. Това повдига основателно въпроса дали композиторът и творбата не се пре-върщат само в средство да бъдат слушани изпълнителите, да демонс-трират своя блясък?

За вярност през 19-ти век говорят и Рубинщайн, и Лист. Единият се оплаква от произвола на изпълнителя, творбата трябва да се свири така, както е искал нейният автор. Другият не разбира как може да се променя предписаното темпо от стремеж към оригиналност, а модата да се подмладяват творбите на старите майстори му изглежда абсурдна. [5, стр.14] Борбата срещу салонната виртуозност, срещу нейните изли-шества и прекомерност кара Шуман да напише: „с какво друго бихме до-казали уважение към великите майстори освен със стремежа да очис-тим техните съчинения от изопачения.“ [5, стр.21]

Но как се осмислят принципите за вярност? Изпълнителят осъзна-ва своите задълженият не толкова като акт на изсвирване на нотите и спазване на означенията, оставени от автора, колкото в способността

1 Израз на А. Рубинщайн, [5, стр.10]

да направи артистична оценка на композиторските намерения и да чувства, че докато възпроизвежда творбата той пресъздава естествените психологически състояния, въздействали на композитора по време на същинския процес на творене. По този начин пианистът усеща, че произведението става жива единица, или „същество“. Той трябва да гледа на творбата през очите на самия автор. Но ако изпитва необходимост да добави или промени нещо, тогава може да го направи. Като си спомня за уроците с великия Лист, А.Райзенауер разказва за оригиналния подход на великия музикант към музиката на Шопен, за да покаже на учениците си как да достигнат до същността на нещата, до зародиша, който Шопен е избрал да развие. Примерът е Валс оп. 69. В основата е следният мотив :

Пример 1



„Следващата мисъл на Шопен несъмнено е била:

Пример 2



Но неговият безпогрешен, точен вкус и чувство за симетрия го карат да напише следното:

Пример 3



макар че Шопен би могъл да реши развитието и по следния начин, следвайки модните тенденции..."[9, стр.228]

Пример 4



Лист съветвал младия пианист да обмисли тези идеи, докато изучава и свири творбата, от позицията на композитора.

Но доколко е възможно изпълнителят да вижда през очите на автора, да преживее протичащите процеси в душата на композитора, да се отъждестви с автора, позовавайки се на това как се е родила творбата в чуждото съзнание? И дали това би било достатъчно условие, за да я изпълни вярно?

Факт е, че идеята за сътворческата роля не подминава изпълнителите на 19-тото столетие. Възпроизвеждането е „второ сътворяване“ за Рубинщайн и „който притежава тази способност ще съумее да представи като прекрасно и най-посредственото произведение, придавайки му изобретени от самия него нюанси“. Преосмисля се значението на думите изпълнител, изпълнение. Пианист, който само изпълнява добре, не може да „надхвърли посредствеността“, за да предаде музиката, трябва да я съпреживее. Думата „предаване“, употребена от Рубинщайн в онзи момент не е ли равнозначна на интерпретиране, с основание коментира Корихалова.[5, стр.19]

Продукт на цивилизацията, до средата на 19-ти век интерпретацията не е обособен вид дейност, в края на 60-те години думата интерпретация регистрира нова употреба, облича се в нов смисъл, отнасящ се директно към музикално-изпълнителската дейност. Това е думата, „която най-добре приляга към изпълнение на музикално произведение, защото именно артистът следва да разбере мисълта на твореца и да я предаде на слушателя“.[5, стр.19]

Думата интерпретация има различни значения – тълкувам, обяснявам, превеждам, оценявам, схващам, произнасям се, решавам. Общият момент е оценката, присъждането като решение. „Онтологично в древността - пише Т. Селяновски - интерпретаторското изкуство тръгва от позицията на мъдреца, който знае вечни истини и ги осъществява. Този мъдрец с позицията си се превръща във вестител на ценности за другите и в неосъзната ценност за себе си...“

Музиката като продуцирано изкуство се нуждае от репродуктивно изкуство. Но когато двете изкуства са „семантично ярко разграничени, то семантичността като тълкуване при първото отива на втори план“, защото като изкуство интерпретацията е превеждане от един език на друг. Това създава допълнителни усложнения“. Разглеждаме прочита на нотния текст като двойно ориентирана конструктивна дейност – опит за справяне със смисловата неопределеност на посланието и опит в моделирането на едно разбиращо и отсъждащо аз /това на изпълнителя/. „Постоянното търсене от страна на съзнанието на интерпретационното начало за определяне точното значение на условността в съвкупността от предварителни представи и фактическото им възможно реализиране и осъзнаване води до относителност в интерпретаторския модус“.

Той е в непрекъснато разминаване на търсеното /представно-търсено/ и неговото осъществяване. Интерпретацията означава съзнанието да извежда реалното от семантичното и обратното – да редуцура реалното в знакова символика. Това обяснява колебанията в съзнанието....[7, стр.110]

Целта на интерпретацията /такава каквато я разбираме днес/ - да ни изложи символното и текстуално съдържание на творбата, в средата на 19-ти век изглежда разколебана. Съществува тенденция тези процеси да се превърнат в самоцел, а заедно с това и опасността изпълнителят да се превърне в съавтор на композитора.

Противоречивите твърдения, изразени от много от големите, прогресивни музиканти, несъответствията между дела и думи в музикалната практика на 19-ти век, освен че са резултат от личната естетическа позиция към отделни и конкретни явления в музикалния живот, са предопределени от двойствения характер на изпълнителското изкуство, неговият зависим от композитора елемент и заедно с това самостоятелен, творчески акт.

Проблемите не се уталожват и в началото на 20-ти век, когато пълнотата от изпълнителски маниери и стилове е огромна. Основателно можем да наречем изпълнителството на 20-ти век – сблъсък на две доста противоречиви концептуални идеологии - обективизъм и субективизъм. Говорим за идеологии, защото това понятие насочва към специфика на определено културно самосъзнание, начин на мислене и начин на структуриране и ценностно ориентиране на идеите. Тези идеологии създават реалност и я налагат, вкореняват я в общественото съзнание до степен, в която тя започва да изглежда единствено валидна, значима. Проблемът за обективност и субективност в изпълнението е произведен от много по-дълбокия проблем за особения статут на музикалната творба, неяснотата относно формите на нейното съществуване и доколко пълноценен може да бъде създаденият от твореца нотен запис. Така творбата като продукт на композиторското и обект на изпълнителското изкуство е вече трайно настанена в културния обществен живот и съсредоточава погледи към себе си.

Причина за нестихващия интерес към проблемите на произведенията, на създаването на нотния текст, на раждането му се крие в неговата вечна актуалност за изпълнителя. То е това, върху което музикантът изпълнител непрестанно работи, което изисква и се нуждае от неговата компетентност, познания и опит, майсторство. Литературата нарича творбите обиталища, пространства за смислово и ценностно разполагане. Това са ценности, валидни и за изпълнителя на музикално произведение. Творбата е място, където можем да живеем, а прочитането ѝ не

е откъсване от действителността, както често се изразяваме, а действителност, която можем да умножаваме.

В началото на 20-ти век естетическите размисли върху творбата на изкуството са в обектива и на феноменологичната естетика - основана върху учението на Хусерл. Полският философ Р.Ингарден разсъждава върху произведението като интенционален предмет, характеризиращ се с непълна определеност, схематичност. В този смисъл произведението е зависимо в своето съществуване от актовете на съзнанието на своя създател и съответно на своя читател /или изпълнител./ То се запълва със съдържание по пътя на формирането му като естетически предмет, тогава в него се проявява конкретизация. Принесено в музиката - колкото и да изглежда завършено и напълно установено и определено за твореца едно произведение, то съдържа множество възможности, защото нотният текст, като една от битийните основи на творбата, е несъвършен и позволява да се установят само някои нейни страни. Доопределянето, реализацията на заложените в нотния текст възможности се осъществяват в процеса на изпълнение. Н.Хартман допълва, че начинът на битуване на произведението в нотния запис остава иреален, затова истинската музика възниква обективно само при вторичното изкуство – изпълнението. Изпълнителят е не само репродуциращ, но и напълно творещ художник – съкомпозитор. Творбата се възприема като междусубективен обект, предмет на колективно съзнание.[5]

През 20-ти век мнозина от пианистите изпълнители коментират музиката като най-незавършеното изкуство от всички. Когато великите шедьоври, оставени от четките на Рафаело, Рубенс, Холбайн, Кореджо, са напуснали ателиетата им, те са били завършени творби на изкуството. Когато обаче Бах, Бетовен, Шопен или Брамс са положили мисли върху хартията, те са оставили документ, сътворен с мастило и хартия, който трябва да се ражда и да се преражда отново и отново всеки път, когато достига човешкото съзнание. Това прераждане е най-истинската основа за интерпретаторските умения и способности. Творбата съществува, когато се роди в съприкосновение с изпълнителя. Тези мисли, изречени от Сигизмунд Стойовски, Харолд Бауер², изказани настрани от нагласите в музикалната теория и философията, са в съзвучие с появилите се философски течения и разбирането им за произведението.[9]

Идеята за незавършеност на музикалното изкуство намира оправдание в несъвършенствата на нотния запис. Изпълнителят осъзнава и коментира свободно схематичността на нотния текст като източник на информация. „Хората, които не са подробно запознати със сложните, за-

2 Сигизмунд Стойовски -полски пианист 1870-1946, Харолд Бауер-английски пианист, съвременник на Рахманинов

плетени мистерии на музикалното изкуство, е трудно да разберат колко ограничени са средствата, които композиторът може да си позволи за комуникация с интерпретатора, за да създаде бледо копие на идеала, който се ражда в главата му, докато пише музика, казва Стойовски. Истинските знаци, с които композиторът е снабден, за да полага мислите си на хартия, сами по себе си са неадекватни да служат като средства за записване на нещо повече от сянката на един велик шедьовър, така както е заченат в началото“[9, стр.281]. Съвременник на Хофман и Рахманинов Х. Бауер живее и твори във времето на активна конфронтация между обективисти и субективисти. Той казва: “Опитът ме учи, че авторовите означения само понякога, но не винаги, са верни, докато словестните насоки за изпълнение почти винаги са напълно погрешни. Самият аз много рядко съм бил упътван от автора, колкото и да съм търсел неговата помощ, и едва ли съм извличал полза от предложенията му”. Според Бауер не е възможно някой да знае точните авторови намерения, защото музикалната нотация позволява само относителна, не абсолютна насока при изпълнение и следователно трябва да бъде приета само за „относителност, която двама души не могат да интерпретират по еднакъв начин.“ Пианистът се обявява против „безполезността от сляпо то уважение към нотния текст“.[10, стр.402]

Подобни мисли окуражават изпълнителя да се чувства не просто тълкувател, но в перспектива - и откривател на онази част от авторския замисъл, която не е или не се поддава на точно знаково фиксиране. Верността към автора не се препокрива, не се приема за идентична на верността към текста. Идеята за интерпретация се акумулира в контекста на уникалния личностен художествен “прочит”.

Стойовски и Бауер се позовават директно на интерпретацията на Падеревски на творби от Лист и Шопен. Те наблюдават и анализират ясната диференциация в музикалната изразност, която влага Падеревски в различните произведения - резултат от неговата интерпретаторска способност да отсъжда правилно. „Беше интересно да наблюдавам как той свиреше Рапсодиите, с различни удължавания и модификации, за да подчертае духа на Лист. И обратно, за да запази характера на Шопен, майсторът винаги отхвърляше изменения, като тези на Таузиг например, чрез които някои виртуози претендираха, че „подсилват“, „осъвременяват“ Шопеновия интимен, съвършен пианизъм“.[9, стр.283] Стойовски смята, че разликата в подхода е резултат от дълбоко познаване, но и много силна интуиция. Интуицията се очертава като важен посредник в отношенията с творбата.

Твърденията на Падеревски, че не е важно какво е написал композиторът, а какъв ще бъде музикалният ефект, Бауер обяснява така:

„Помислих, че за един гений такава свобода е естествена. По-късно започнах да мисля, че ако обикновеният човек не съумее да види какво има в музиката, скрито зад отпечатания текст, ще си остане обикновен човек.“[10, стр.402]

В началото на 20-ти век Падеревски, един от символите на романтичния пианизъм, налага основни тенденции в изпълнителството, свързани не само с маниера на изпълнение а и с външния вид на изпълнителя. Днес ритмическата свобода на Падеревски определяме като „маниеризъм“.

През 20-ти век дори изпълнението на темпо рубато, което заема важна позиция сред принципите за подчертаване на импровизационността в ритмичния процес, се превръща в предмет на обстойна дискусия сред пианистите. Представа за романтичното рубато се опитва да предложи в книгата си Константин фон Щернберг, един от плеадата Листови ученици. Като изхожда от етимологическото значение на думата *robare* - открадвам, Щернберг въвежда принципа за известен баланс в темпо рубато, който изисква това, което е отнето от един момент да се възвърне в друг или обратно. Но Падеревски - полякът, майстор на рубато, не приема определението за същността на рубато. „Ние напълно оценяваме високо моралните мотиви на тази теория, но признаваме, че нашата етика на изпълнители не стига толкова далеч. Стойността на нотите, изпълнени в определен момент в ачелерандо, не може да бъде компенсирани и възстановени в друг - с ритардандо. Каквото е загубено, е загубено завинаги“.[10, стр.292]

Макар и изпълнителството да е „продължение на композиторската работа“, както отбелязва Л. Мазел, този факт не означава, че композиторът създава скица, която изпълнителят трябва да довърши. Автор на едно музикално произведение може да бъде само композиторът и никой друг.[5, стр.99]

Затова знаците на прехода не закъсняват да се появят. Другомислещото поколение, неговото присъствие на сцената ще отбележи настъпването на „писмената“³ ера в музикално-изпълнителското изкуство. Музикантите оценяват разликата между нотния текст и художествения текст /или мисления авторов текст/. Те не са тъждествени понятия. И второто несъмнено е по-богато, по-широко, а образът, роден от твореца, и образът, претворен от изпълнителя, проводника, ще бъдат различни, но това различие не трябва да бъде породено от допускани своеволия, интерпретацията се ръководи от други принципи – тя изисква и се нуждае не само от уважение към автора и неговите идеи, но и различно отношение към нотния текст.

3 Терминът е на Алексеев[1]

Нотният текст, център на конфликта в 20-ти век - е обект на коренно противоположни оценки – от отношението към него като най-голямо „препятствие“ за една интерпретация, изразено от Бауер, до възгледа за последна инстанция при решаване на изпълнителски проблеми, защитаван от Хофман.

В много отношения нотният запис се характеризира с непълнота, несъвършенство. Нотните знаци са схема с много неизвестни, много от тях са относителни / като знаците за динамика, артикулация, агогика./, и именно тези свойства на нотния запис засягат и се обвързват най-силно с феномена интерпретиране. Но проблемът се поражда не от несъвършенствата на нотописа и не с поява на нотирането като такова, а заради самото произведение, осмисляно като естетическа единица. Не несъвършенството, непълнотата на записа, а недостатъчността на това средство и основата, която е нужна на пианиста, за да се допълни недоизказаното, необходимостта от дълбочина и широта в познанията, занимава пианистите.

Ако истинската интерпретация на музикална творба е резултат от вярното ѝ разбиране, то тя следователно зависи от добросъвестното, педантично прочитане. Целеното, крещящо парадирание, преднамерената изява на изпълнителското самолюбие чрез добавяне на нюанси, сенки, ефекти и какво ли още не, е равносилно на фалшификация, колкото и добре да е представена. Хофман я нарича „шарлатанство“. Вярва, че изпълнителят не само не е способен да изсвири повече от това, което е написано, а всъщност много по-малко, отколкото текстът разкрива. [10]

В този развой на мисли дейността на Бузони се приема доста противоречиво и от субективистите, и от пуристите. Бузони страда от отношението към Шопен в годините на романтичния пианизъм. „Шопен ме привличаше и отблъскваше цял живот; слушал съм неговата музика, толкова пъти изтъргувана, профанизирана, вулгаризирана....“ [10, стр.367]. Бори се срещу крайно контрастния маниер в интерпретацията на Баховите творби – романтичния стил, с резки ритмически изменения и преувеличено прочувствен характер и крайния консерватизъм, лишаваш интерпретацията от живото емоционално съдържание на творбата. Но допуска грешката да оглежда изпълнението на творбите от Бах само през призмата на органното творчество, търси крупния план в звученето. Същевременно, като отстоява правото на артиста за индивидуалност в творческите решения, концертните транскрипции той нарича приспособяване на чужди идеи към личността на изпълнителя. Обвиненията, че се стреми да „осъвремени“ творбите на предшествениците си, Бузони отхвърля с убеждението, че като ги „очиства от праха

на традицията“, той съхранява и съживява тяхната младост.[10, стр.367]. Това до известна степен го сродява с мнението на някои философи, че опитите „да се привърже произведението към тълкуването, което е получило от времето на автора би било погрешен стремеж то да се изведе от процеса на естествената историческа еволюция, която е условие за самото му съществуване“[5, стр.111]. Но къде са границите на този процес, в който преосмислянето и преоценката на творбата не трябва да водят до пълно обезличаване на отпечатъка, наложен от епохата, и в който мярката и вкусът на изпълнителя са толкова важни. Бузони смята, че произведението остава невредимо и цяло преди изпълнение и след като е прозвучало като по този начин звучи в унисон с мислите на Ингарден, че изпълненията въобще не се отразяват на „самото“ произведение, то е неизменно и не зависи от отделните свои конкретизации. И двамата пропускат факта, че иновациите в отделните интерпретации, не могат да не засегнат произведението. Представата, която се изгражда в съзнанието на публиката при изпълнение, се вращава в представата за произведението и формира обществено виждане за него.

Корихалова дава убедителен пример - изпълнението на Рубинщайн на траурния марш от Шопен. Пианистът започва репризата *ff* не *pp* както е искал Шопен. Тази интерпретация толкова се налага, че всеки млад музикант е изправен пред избор дали да свири по шопеновски или по рубинщайновски. Рахманинов като млад изпълнител се повлиява от интерпретацията на Рубинщайн.

Причината за нападите и неодобрителната критика срещу иначе плодотворната и художествено ценна дейност на Бузони, както всъщност и тази на Годовски⁴, е и времето, когато се появяват техните транскрипции. „Великата епоха на транскрипциите“⁵ е завършила. Отношението към жанра се е променило. Нараста критичността и към появилите се нотни редакции, които са още една сфера за законно вмешателство в авторския текст. В клавиричното изкуство се заговорва за значението на уртекста. А и изпълнителят все повече отстъпва от позициите на съчинител. В много случаи той представя само чужди творби.

Този преход от изпълнител-съчинител към чист изпълнител-тълкувател на чужда музика в началото се нуждае от преустройство в съзнанието. Новият музикант осъзнава ролята си не като „досъчинител“

4 Годовски създава транскрипции по етюдите на Шопен за студенти с цел да разшири техните полиритмични, полифонични, полихармонични способности. Но като художествена стойност те не постигат повече от това, което е създал Шопен, а Бакхауз коментира, че човек ще си спести много главоболия, ако ги изключи от репертоара си.[9]

5 Думи на А. Корто [5]

на произведението, не като съавтор, а осмисля изпълнителството като проводник.

Оценявайки особеностите на авторския образ, Рахманинов намира въображението за най-големия дар за един композитор. Той, като изхожда от позициите си на композитор и изпълнител, пише, че в сравнение с изпълнителя дарбата на композитора е по-голяма, защото преди да твори той трябва да си представя, да е надарен с богато въображение. Да си представя с такава сила, че в съзнанието му картината на бъдещото произведение да изниква преди да е написана дори една нота. Оттук Рахманинов извежда разликата в изграждането на двата образа - авторския и изпълнителския в чисто психологически аспект – единият държи пред себе си целия образ, другият трябва да го изгради, да го подреди. Рахманинов обяснява и разликата в това да свириш собствена творба и да изпълняваш чуждо произведение. В първия случай подхождаш към творбата отвътре, разбираш я по-дълбоко, отколкото всеки друг изпълнител, а в другия случай, чуждото произведение изучаваш като нещо ново, намиращо се извън теб, изпълнителят си представя напълно различна картина. [2] Опора за подхода си към чуждата творба Рахманинов търси в анализа - структурен, формален, в осмисляне на логическата постройка на творбата, нейната конструкция, нейната цялост.

Сравнявайки тези идеи със стремежите на Черни почти век по-рано да опази сонатите на Бетовен от произволен прочит, виждаме че в онези години не съществува взаимодействие между теоретичен анализ и изпълнителско възплътяване. Като мерило за правилна интерпретация Черни налага просто правилното темпо. Той дори съжалява, че не е засичал темпата, които Бетовен изисквал от него, с хронометър. Но в този случай „правилната“ интерпретация се аргументира с външни фактори. Изпълнителството е извървяло дълъг път оттогава.

Знаците не откриват своите послания всекиму, те са ясни само за онези, които ги проумяват. За да изпрати една творба ясни послания тя трябва да се срещне с активен интерпретативен хоризонт. Наблюдаването, виждането, вникването е мотивирано и обусловено от смислостроителните възможности на човека, от обема на духовно познавателния му опит, от интелекта. Ако музикантът иска да „прави“ музика, той трябва да мисли музиката до най-малкия детайл.

В ежедневната си работата си на педагог, О. Самароф дава прагматичен съвет на учениците си като демонстрира колко подробности трябва да види един млад музикант в началните тактове в соната оп.31, N2 d moll от Бетовен -



73 ноти, 13 означения за щрихи, 3 ремарки за темпо, 3 важни педални означения, 16 означения, индикиращи определен вид пипане, 9 ремарки за динамика (*cres.*, *sf*, etc.), 23 пръстови означения, оставени от някой старателен редактор, два дъха, с важно значение, украшение, което прябва да се изсвири както трябва. И това е само бегло преминаване през повърхността на тактовете. Тепърва пред музиканта стои задачата да усети природата на фразирането, неозначена във фразировъчните ремарки; да намери подход към началния акорд; да проследи обхвата, дължината на главната тема преди да е въведена втора тема. Всъщност има още много неща, които да бъдат забелязани в този кратък откъс от осем такта. Някои хора притежават дарбата да наблюдават, разбират и отчленяват тези технически и артистични моменти, други трябва да положат усилия да я развият. [9, стр. 344]

Така новото поколение изпълнители вижда в творбата много повече отговорности и задължения, отколкото свобода и се стреми да положи интерпретацията на други основи.

Ако субективистичните убеждения генерират опасност от небрежност към авторовия текст и оправдават всяка волност, променяща авторовия замисъл, то приемането на нотния текст за абсолютен и музичирането според нотите, от своя страна, би могло да провокира нагласа за механичност, изсушаване на интерпретацията, а в по-далечен план и стремеж към една единствена вярна интерпретация. Това също ще се тълкува като изопачаване на авторовия замисъл.

Хофман не смята, че търсената обективност непременно означава механичност. Той вярва в способността на личността да улавя различното. Погледът на музиканта е „аксиологичен маркер“, той наблюдава творбата, сравнява, отсъжда и според своя темперамент и интелектуално присъствие предава на публиката това, което е прозрял и оценил като най-значимо от нея. В различията на отделни интерпретации, всеки индивидуален детайл в началото е неволен, непреднамерен, докато впо-

следствие не се оформи като уникален. Именно тази непреднамереност, спонтанност или неволност е факторът, изграждащ индивидуалността и позволяващ истинското спояване на авторската и интерпретаторската мисъл. Хофман приема изпълнителя като „ценностен филтър“, през него преминават уловените неща, за да бъдат селектирани и избрани.

Много представители на изпълнителското изкуство през 20-ти век търсят баланса между различните измерения - рационално, интелектуално и емоционално, между съдържателност и естественост, почитат простотата в творческото изразяване. Това не прави съвременните изпълнители „антиромантици“ и не изключва изявата на личността. Изпълнителите говорят по-скоро за вяност към определени естетически правила, които музикантът трябва да владее и знания за стил, форма, ритъм, които освен всичко друго могат и „да се почувстват“.

Споменахме по-горе, че понятието интерпретация има и други значения – обяснявам, оценявам, схващам. Като определяме тълкуването и оценяването като критична дейност, то резултатността е познавателно утвърждаващо начало - утвърждаване на хипотетичен модел, който се приема за решение на съответен проблем. Макар Хофман да твърди, че ключът към правилното разбиране и изпълнение на творбата се открива в самата творба, /тя е самодостатъчна/ в разшифровката на авторовото послание изпълнителят се базира не само на данните от нотния текст. Той се нуждае от допълнителни познания - теоретични и исторически – това фиксира минимума за изграждане на хипотетичния изпълнителски модел. Изпълнителят търси опора и във „интерсубективните норми“ – т.е. в опита на изпълнителската практика, натрупан през годините, и в обществената представа за произведението, т.е. в „колективната норма“. Един изпълнител може да се задоволи, оставяйки в тези норми, да впечатлява, без да излиза от стандарта. Но има и друга категория изпълнители, те излизат от пределите на приетото и отправят поглед отвъд. В тяхно изпълнение творбата не е просто реконструкция на вече познати модели, тя формира нова гледна точка, по-ценна, уникална.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А., История фортепианного искусства, части 1 и 2, Москва, „Музыка“, 1988г.
2. Григорьев, В., Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации. Музыкальное исполнительство и современность, выпуск 1, Музыка, 1988

3. Карагенова, В., „Хофман и Рахманинов - за някои координати на клавираното изпълнителство“, Пролетни научни четения 2013, Принт-център „Зебра“, 2013, стр.23-30
4. Карагенова, В., Най-краткият път към клавираното съвършенство. Методът „Лаймер-Гизекинг“, Университетско издание „П. Хилендарски“, 2011
5. Корихалова, Н., Музикалната интерпретация, Музикални хоризонти, кн. 13-14, 1981
6. Полежаев, П., Музиковедски анализ и изпълнителска интерпретация, Музикални хоризонти 5-6, 1982, стр.130-135
7. Силяновски, Т., Композиция... Интерпретация..., Музикални хоризонти кн. 5-6, 1982, стр.106-111
8. Стефанов, В. Творбата, място в света, ИК, Диоген, 2004
9. Cooke, James Francis, Great pianists on piano playing, Dover Publications, 1999
10. Schonberg, Harold C., The great pianists, Simon & Schuster, New York, 1987

Красимира Филева

ОБУЧАВАЩИЯТ АСПЕКТ В „СМЪРФИОЛЧЕТА“ ОТ НИКОЛАЙ СТОЙКОВ

Krasimira Fileva

THE EDUCATIONAL ASPECT IN “SMURFIOLCHETA” OF NIKOLAY STOYKOV

Abstract: In the article they are considered the characteristic pieces from the clavier cycle “Smurfiolcheta” of Nikolay Stoykov, through analyses of the training and educational aspects of development of the little pianists.

Key words: clavier cycle, development of artistic and moral qualities

Резюме: В статията се разглеждат характеристикните пиеси от клавирият цикъл „Смърфиолчета“, като се анализират образователният и възпитателен аспект на развитие на малките пианисти.

Ключови думи: клавирият цикъл, развитие на артистични и морални качества

1. Увод

„Смърфиолчета“ оп. 54 представлява цикъл от характеристикни пиеси в три части – за соло пиано, за пиано на четири ръце и за две пиана. Първите пиеси от 1 до 13 са създадени за соло пиано, миниатюрите от 14 – 20 – за пиано на четири ръце и пиеси № 21 – 30 – за две пиана. Самият автор споделя, че в клавирият миниатюри не пресъздава действието на популярния анимационен филм, а, вдъхновен от милите фигури на малките забавни човечета, ги поставя в сътворени от него разнообразни ситуации. Интонационният материал за някои от пиесите е почерпен от цикъла „20 песни за детски хор, пиано и ударни инструменти върху английски текстове“. Миниатюрите са посветени на учениците на съпругата на композитора – известната пловдивска клавирна педагожка Румяна Гарвалова. Имената на тези ученици, станали и първи изпълнители на клавирият цикъл, са изписани на посвещението.

Цикълът несъмнено е съставен от високохудожествени творби, предназначени за концертни изпълнения от малки и подрастващи пианисти. Въпреки това, както всички пиеси, създадени за изпълнение от деца, и „Смърфиолчетата“ съдържат определен инструктивен елемент. При създаване на детска музикална творба това е неизбежно, тъй като малките изпълнители нямат достатъчен инструментален опит и в хода на заучаване на музикалните миниатюри, написани за тях, постепенно изграждат необходимите им умения, а авторът неминуемо се съобразя-

ва с неукрепналия детски двигателен апарат. Усвоявайки пиесите, детето получава и нови знания за музиката. От друга страна, всяко обучение на дете по един или друг начин включва и неговото възпитание. От тези позиции – инструктивен, обучаващ и възпитателен елемент, ще разгледам пиесите от цикъла „Смърфиолчета“.

2. Предмет, цел и задачи на изследването

Цел на настоящото изследване е разкриване на многообразния принос на цикъла характеристични пиеси „Смърфиолчета“ от Н. Стойков за развитие творческата личност на учащите пианисти, разглеждан в следните аспекти: **придобиване на знания, изграждане на умения, възпитаване на качества.**

Предмет на изследване са 30-те пиеси от клавирия цикъл.

Обект на анализ са разностранните ползи, които усвояването на пиесите носи, по отношение на: натрупване на теоретични знания, развитие на инструментални сръчности, изграждане на естетически вкус, възпитаване на артистични и морални качества на младата творческа личност.

Конкретни **задачи** са:

1. Проучване на възможностите за придобиване на знания за съвременната музика чрез усвояване на клавирните миниатюри;
2. Анализ на ползите от изучаване на клавирните пиеси за усвояване на инструментални умения;
3. Разглеждане на клавирия цикъл от позициите на примери за красотата в музиката;
4. Изследване на потенциала на пиесите за получаване на уроци по актьорство;
5. Разкриване на съдържащите се в миниатюрите морални послания.

3. Усвояване на инструментални умения

Инструктивната страна е ясно откритоима в определено по-леките първи пиеси, както и в постепенното усложняване на инструменталната проблематика, което съответства на дидактическия принцип за достъпност:

1. В № 1 „Марш на смърфовете“ малките пианисти усвояват бързи повторения на малка група от еднакви тонове, щрих *staccato* и резки промени в динамиката като *subito fortissimo*, *subito mezzo piano*. Изпълнява се и *tenuto* при динамика *subito fortissimo*.

2. С втората пиеса - „Дили до“ (песничка-хоро)“ се овладяват умения за прецизен звуков баланс – изтъкване на мелодия в различни гласове

и регистри, както и канон. За сполучливото изпълнение на канон е необходимо пианистът да може да следи мислено едновременно и двете мелодии, да нюансира всяка една с характерната ѝ микродинамика, да изтъкне мелодическия ѝ връх, да отсени подемите и спадовете в напрежението, за да изяви релефа на полифоничната тъкан, да направи двете застъпващи се линии леко разпознаваеми от слушателите.

3. С пиеса № 3 „Малка приказка“ учащият инструменталист упражнява бърза и отчетлива смяна на щрихи. Той получава също така и нагледна представа за възможността изпълнено съзвучие да бъде задържано само с педал, а ръката да отпусне неговите клавиши, за да изсвири нова встъпваща мелодия, на която задържаните с педал тонове стават фон (т. 14 – 16 – пример № 1).

Пример № 1, пиеса № 3 „Малка приказка“, т. 10 – 17



4. Нови знания за приложението на десния педал в моделирането на фактурата – за удължаване звученето на лежащо съзвучие, докато се изпълняват нови фактурни елементи, се придобиват чрез пиеса № 4 „Смърфчо се учи да свири, б) двуглас“. Тук учащият пианист усвоява и изпълнението на клъстер.

5. В пиеса № 5 „Смърфовете играят тарантела“ се усвоява ефектният клавирен похват *glissando*, както и октави, изпълнени с лява ръка. Тъй като едновременно с придобиването на инструментални умения се изучава и спецификата на клавирната интерпретация, чрез авторовите изисквания за акцентуация малките пианисти имат нагледни примери за сравняване на ефекта от акцентирането върху второ и пето с това върху трето и шесто време за пресъздаването на танцувалност.

6. Сполучливото изпълнение на миниатюра № 6 „Малкият смърф плаче и нарежда“ налага владенето на многообразие от нюанси на щрихите *legato*, *staccato*, *tenuto* и на техни комбинации, които да изразят отсенките на съчувствие към жалбата на светулката.

7. С пиеса № 7 „Смърфовете слушат песничката на Мечо Пух“ учащите се запознават с най-характерното за токатната техника. По-късно, с пиеса № 9 „Героичен марш“ началните умения за разделяне на тоновия материал между двете ръце се усложняват и разнообразяват.

8. В № 8 „Малкият смърф се учи да марширува“ се усвоява координацията на движенията на двете ръце. Конкретно се практикуват: противоположно движение в двете ръце, внимателни опити в октавовата техника (октави, взети в една ръка, в четвъртини и *nonlegato*), щрих *marcato*, изпълняван само в лява ръка, *fortissimo*, което се появява като контраст след затихване, *tenuto*.

9. Значително се усложняват изискванията към релефното открояване на едновременно звучащи фактурни планове в пиеса № 10 „Плачлива песничка“. От т. 26 звукоподражателният елемент (пример № 2, т. 26 - 28) се удвоява в по-висок глас в умалена октава, но и двата гласа, провеждащи тези интонации, са част от двугласни фактурни планове, в които отначало е включен лежащ тон. От т. 29 – 32 двата лежащи тона се изпълняват с лява ръка, а в дясната, едновременно със звукоподражателните интонации, звучи и мелодията – народна песен.

Пример № 2, пиеса № 10 „Плачлива песничка“, т. 25 – 32



Изтъкването на всеки от фактурните елементи със своя собствен характер и задачи в музикалната материя, поставя значителен проблем пред изпълнителя. Стойков обаче е предвидил момент на подготовка – задачите пред пианиста се усложняват постепенно в хода на музикалното „действие“, като по този начин на учащия се предоставя възможност да овладее постепенно фактурните трудности. От значение е и фактът, че в най-изчистен, най-смпъл вариант звукоподражателният елемент се появява в пиеса, която в цикъла е поместена преди „Плачлива песничка“ - това е № 6 Малкият смърф плаче и нарежда“. В тази миниатюра звукоподражателните интонации се появяват след едногласно встъпление на мелодията и след появата ѝ с едногласен съпровод. Това плавно степенуване на задачите по трудност ясно показва грижата на Стойков за постепенното повишаване инструменталните възможности на малките пианисти и щаденето на самочувствието им.

10. В пиеса № 12 „Смърфовете слушат край камината разказ за доброто старо време“ се усвоява тремоло на акорди, разпределени между двете ръце, мелодия в среден глас, също поделена между двете ръце, като в съпровождащите фактурни планове звучат елементи, появили се по-рано в пиесата. Бързата смяна на темпа, както и способността за неколкостранно възвръщане на едно и също темпо – *Andante*, също се уп-

ражнява в тази миниатюра. В построението от т. 15 – 18 изискването да се пресъздаде мелодията, прозвучаваща едновременно с характерните фактурни планове от въстъплението на пиесата, но като всеки елемент запази своя емоционален нюанс, е поредното усложняване на задачата за извявяване характеристиките на фактурните планове.

11. В № 13 „Кек-уок по български“ се упражнява уменията за изпълнение на повтарящи се бързи съзвучия, което се разнообразява и с акценти при тривременната група, т.е. на пианистите се подсказва, че поставянето на „опори“ (акцентиране) при изпълнение на съзвучия в бързо темпо е похват, не само подчертаващ метрическата пулсация в конкретната танцувална пиеса, но и много необходим за справяне с иначе нелекия инструментален проблем.

12. С пиесите от цикъла за пиано на четири ръце и за две пиана се усвояват най-важните умения за ансамблов музичиране:

- Звуков баланс на отделните фактурни елементи, базата за който, чрез разнообразните изисквания към слуховия самоконтрол, е успешно поставена в соловите пиеси;
- Едновременни въстъпления и синхронно изпълнение на съзвучия;
- Едновременни агогически отклонения; синхронизиране на динамическите градации;
- Уеднаквяване на щрихите;
- Синхрон при сменящи се метруми - № 30 „Салон за танци на смърфовете“.

4. Знания за съвременната музика

Николай Стойков твори през втората половина на XX и началото на XXI век и в музикалните си произведения сполучливо съчетава някои традиционни форми на тонов изказ със съвременен изразен език. В „Смърфиолчета“ композиторът е намерил удачен подход да запознае учащите пианисти с най-характерните похвати, използвани от тоновите творци – наши съвременници, както и да подготви изпълнителите си да възприемат, разбират и тълкуват новата музика.

4. 1. Формиране на опит за възприемане на новата звучност

В пиеса № 3 „Малка приказка“ учащият пианист усеща, че тоналната опора не е толкова ясна и стабилна, както в други произведения от поранни музикални стилове. В интерес на по-ярката изобразителност на музиката, функционалността (тоналните тежнения) все повече отстъпва място на фонизма (колорита), което ясно, с лаконични хармонични средства, като: кратки, но плавни линии от паралелни сектакорди, алтерации, които не се отвеждат по обичайния начин, хроматични ходове в акомпаниращите гласове, които внасят нова обагреноост, внезапна

ладова промяна, която не създава емоционално напрежение, отсъствие на ярка доминанта, заключителен акорд в минорно тризвучие без конкретна ладова осмисленост и с приглушено, пастелно звучене е показано в кратката детска пиеса.

Усещане за дестабилизиране на тоналната опора поради продължителното отсъствие на тоника се получава и в пиеса № 5 „Смърфове играят тарантела“, създадена върху интонации от песента „Моята котка“ („What is my cat?“). В тази миниатюра след първите три такта следва продължителна секвенция, като в т. 6 и 7, където се очаква прозвучаването на тоническо тризвучие, неговата първа степен (f) е заменена с втора (g) като чужд тон (пример № 3). Тоника се появява едва в т. 19 - 21, където фактурната организация е сходна с тази от въстъплението на пиесата.

Пример № 3, пиеса № 5 „Смърфове играят тарантела“, т. 1 – 20



В № 8 „Малкият смърф се учи да марширува“ се появява дисонантно съзвучие, съставено от g – h – c1 – c2. Тъй като в XX век нараства приложението на старинните ладове, пиесата е използвана за създаване на опит за ориентиране в съвременното звучене също и поради своята лидийска ладова окраска (Пример № 5).

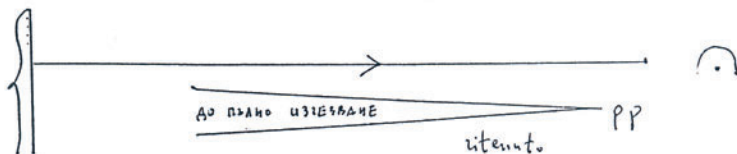
4. 2. Придобиване на знания за съвременен нотопис

В пиеса № 4 „Смърфчо се учи да свири, б) двуглас“ ученикът се запознава с начина на изписване, изпълнението и характерния звуков ефект от клъстер.

С пиеса № 7 „Смърфовете слушат песничката на Мечо Пух“ се усвоява изписването на повтарящ се модел, при който броят на повторенията зависи от творческите намерения на изпълнителя. В пиесата, тъй като тя е предназначена за изпълнение от пианисти с още неизкрystalизирала звукотворческа воля, авторът ги е улеснил, като е посочил ориентир – повторенията се изпълняват с постепенно затихване и продължават до пълно изчезване на звука (пример № 4).

Пример № 4, пиеса № 7

„Смърфовете слушат песничката на Мечо Пух“, т. 24 – 25



Този ориентир вече не се появява в края на пиеса № 12 „Смърфовете слушат край камината разказ за доброто старо време“, където похватът също е използван, но тук от пианиста се очаква да изпълнява повтарящия се модел с постепенно забързване до естественото му преминаване в тремоло.

5. Нагледни примери за красотата в музиката

Изразяването чрез звуци налага своя специфика върху начините на изява на красивото. В тоновото изкуство красива може да бъде една стройна музикална форма, колоритна хармония, релефна полифонична фактура, богато нюансирана тонова картина, сполучливо намерено звукоподражание, въздействаща мелодична линия и дори само един експресивен мелодичен ход. Красива е например **стройната, идеално прегледна форма** на пиеса № 1 „Марш на смърфовете“. Нейната стриктно издържана квадратна структура представлява четиритактово въступление в ниския глас, кратък – осемтактов период, съставен от две четиритактови полуизречения, повторение на периода (с незначителна разлика в съпровождащия глас) на една октава по-високо, провеждане на същия период в паралелната минорна тоналност, четиритактова интермедия, отново в ниския глас, която отграничава първите появявания на периода от следващите две, повторение на музикалното изречение – варианта на октава високо, но с акомпанимента от първото провеждане, транспониране на периода на голяма секунда по-високо, като акомпаниментът, за по-плътено прозвучаване на заключителния вариант, е удвоен в октава.

Фигура № 1 - Структура на пиеса № 1 „Марш на смърфовете“

Въст- пление	а	а	а ла минор	интер- медия (повтаря въстпле- нието)	а	а ре мажор
-----------------	---	---	---------------	---	---	---------------

Използването на изразните средства в разглежданата пиеса, както и в целия цикъл, е ограничено от необходимостта да не се натоварва музикалната тъкан с технически трудни елементи, неизпълними от деца. Това допринася за кристалната яснота на формата и фактурата. Така, в „Марш на смърфовете“ при пределно опростена и прозрачна звукова тъкан и използвайки като изразен похват форма с много повтарящи се елементи Стойков успява да изобрази:

- Сходствата – повторенията на периода с незначителни различия отразяват същественияте, родовите прилики в семейството на забавните измислени същества – смърфовете;

- Малките различия в тоналността, регистъра и съпровода показват минималните отлики, изобразяващи нюансите в характерите на отделните герои. Така, още в първата миниатюра, представяйки ни своите герои с пределно пестеливи и ясни за малките изпълнители изразни средства, композиторът постига удивителна красота на простотата в своя изказ.

Още по-прегледна и стройна е структурата на пиеса № 2 „Дили до“ (песничка-хоро)“, графично изобразена на фигура № 2. В осемтактовото въстъпление (т. 1 - 8) се експонират последователно двата фактурни плана, като първият въстъпил глас (т. 1 - 4) представя ритмическата организация на противосложението (върху един тон), а вторият (т. 5 - 8) – самото двугласно противосложение. В следващите осем такта (т. 9 - 16) прозвучава темата в сопран, съставена от две четиритактови полуизречения. Четиритактовото построение, което следва и има функция на интермедия (т. 17 - 20), отделя експозицията на темата от следващото ѝ прозвучаване, като възвръща първото четиритактие от въстъплението – ритъмът на противосложението, представен върху един тон. Експонирането на темата в ниския глас се появява в т. 21 – 28, а във високия фактурен план е изнесено двугласното противосложение. След нова поява на първото четиритактие от въведението (т. 29 – 32) темата звучи в двата фактурни плана (т. 33 – 40), удвоена в октава и с прибавени бурдониращи тонове и, в отделни моменти, хармоничните секунди, присъщи на противосложението. Бурдониращите и появяващите се секундови тонове също са организирани с ритмическите групи от противосложението. Следва ново отделяне на тази поява на темата от следващата чрез прозвучаване на първото четиритактие от въстъплението (т. 41 – 44), след което финалното провеждане на темата (т. 45 – 52) е структурирано като канон в октава, със закъснение на втората поява на мелодията с един такт. Това прозвучаване носи идеята на финалното стрето във фугите. В заключителните четири такта (т. 53 – 56) завършва втората мелодия, докато в сопрановата се появява първата двутактова фраза на темата, тя звучи с един такт закъснение и в ниския глас, докато високият провежда два такта от въстъплението върху един тон. Идеалната точност на провеждане и редуване на осемтактова тема и четиритактово построение с функция на въведение, интермедии и заключение е красиво и впечатляващо със своята перфектна стройност.

Фигура № 2 – структура на пиеса № 2 „Дили до“ (песничка-хоро)“

т. 1 - 8 Встъпление ритъм експонирането от противосложението	т. 9 - 16 Тема експонирана във висок глас	т. 17 - 20 Интермедия ритъм от противосложението	т. 21 - 28 Тема експонирана в нисък фактурен план	т. 29 - 32 Интермедия ритъм от противосложението	т. 33 - 40 Тема удвоена в двата фактурни плана	т. 41 - 44 Интермедия ритъм от противосложението	т. 45 - 52 Тема в канон в двата фактурни плана	т. 53 - 56 Заключение ритъм от противосложението
---	--	---	--	---	---	---	---	---

Въздействащ пример за богатите цветови оттенъци, за колоритната **красота на хармонията** е даден чрез пиеса № 3 „Малка приказка“, разгледана по-горе (пример № 1).

6. Уроци по актьорство

Изпълнителите на музика, в това число и пианистите, изграждат тоновия образ, най-вече като пресъздават емоционалния свят на интерпретираната творба. Дори и да представя ярко изобразителна пиеса, в нея е отразено **отношението** на автора към обрисуваната действителност, което е емоционално обогатено и което изпълнителят трябва да покаже. Изразяването на разнообразни чувства чрез звуци, така че тези чувства да достигнат, да бъдат разпознати и да въздействат върху слушателите, не е лека задача. В случая със „Смърфиолчета“ пределно пестеливите изразни средства не дават много опори за разгръщане на въображението и на изпълнителите. От друга страна, ако малките пиеси се изпълняват като цикъл, сменящите се в много кратко време характеристики също създават известни затруднения. Така още неопитният артист, в първата част на цикъла – тази за соло пиано – трябва да пресъздаде последователно: бодрост и енергичност (пиеса № 1), елегична танцовалност (№ 2), мечтателност, (№ 3) съсредоточеност (№ 4), грациозно веселие (№ 5), тъга (№ 6), игровост (№ 7), енергичност и упорство (№ 8), същата мелодия с героичен оттенък (№ 9), отново тъга (№ 10), добродушна грация (№ 11), игровост – мечтателност – жизненост – мечтателност – засилване на напрежението – успокояване (№ 12), игровост (№ 13). Както се вижда от тези определения, някои от образите крият емоционални детайли, които не са леки за пресъздаване с музикалноизпълнителски средства, т.е. дори и в рамките на една миниатюра има какво да се научи като емоционално претворяване. Така усвоявайки отделните пиеси, малкият пианист има пред себе си една прекрасна **галерия от образи, които да се обучава да пресъздаде**. Заучавайки и представяйки пред публиката целия цикъл от пиеси, още неукрепналият артист усвоява също и уменията да контролира емоционалното си състояние, както и да сменя бързо и точно настроенията, които трябва да изобразява, т.е. **учи се на така важната за актьора емоционална самодисциплина**.

Всеки артист, както и всеки изпълнител на музика, има свое собствено амплуа, има роли и стилове, които му се удават с лекота, както и други, за превъплъщаването в които трябва да положи значителни усилия. Изпълнявайки цикъл от разнообразни по характер миниатюри, малкият пианист усвоява и уменията, при някои пиеси-музикални образи, „да не играе себе си“, т.е. усвоява детайли на превъплъщението, учи артистичния „занаят“.

В „Смърфиолчетата“ ясно се открояват комични, трагични образи, пиеси с повествователен характер. Затова групирам усвояването на артистичните умения според тези категории.

6. 1. Комични образи

По забавен начин е представена „грешката“ - предписаната интонационна „неточност“ в пиеса № 4 „Смърфчо се учи да свири, а) До мажор с до диез“. След две успешни изпълнения на кратката фраза, при третото, с *crescendo* се достига до „сгрешения“ тон до диез, който авторът е поискал да бъде изпълнен във *fortissimo tenuto*. Така, с това грубо подчертаване, се внушава не толкова фактът „грешка“, а това, че тя е комична – за да се изсвири до диез след поредно движение върху бели клавиши и още повече – след две последователни верни просвирвания на постепенното движение с петте пръста, е почти невъзможно и изисква специални усилия. Изтъкването във *fortissimo tenuto* се възприема по-скоро като шега, като забавление, „разиграване на комедия“. По такъв начин това трябва да се представи и от изпълнителя, т.е. малкият артист трябва да пресъздаде с клавирноизпълнителски средства забавлението да сгреша съзнателно, в следващата еднотактова пауза да размисли, след което да поправи грешката.

В пиеса № 8 „Малкият смърф се учи да марширува“ е обрисуван мил и симпатичен комедиен образ. Още в самото начало се изяснява авторската идея, че неуверените и не дотам маршови стъпки на малкия Смърф са изобразени в ниския регистър, където по-ясно, без да са необходими много похвати, може да се внуши и разпознае неговата тремавост, а мелодията в по-висок регистър представя водача – този, който показва как се марширува. Характерна за тази пиеса е лидийската ладова окраска. Нейната непривичност създава известен дискомфорт, известно напрежение у слушателя. Това, заедно с честите паузи в ниския глас, които накъсват следването от смърфчето на стъпките на учителя (показано чрез удвояването в октава на мелодията от високия глас, осъществено с много „пропускания“) и с предписаните акценти на всеки изпълнен тон, допринася за впечатлението за непохватни, несръчни, тремави действия, за много редки моменти на синхронизиране на движенията на малкия Смърф с тези на водача (Пример № 5).

8. МАЛКИЯТ СМЪРФ СЕ УЧИ ДА МАРШИРУВА.

Ала мацеја
МАРШОВО



В първите четири такта преобладава възходящото движение в мелодията, а след повторението им следващото построение (т. 5 – 8) започва със септима по-високо, какъвто скок не се използва често. В този елемент, противоположно на първия, движението е повече низходящо. Тези две особености създават асоциация с изоставяне на първия опит, с пробване наново, със смяна на посоката. Двете построения се повтарят на октава по-високо. При повторението на второто построение (от т. 13) в партията в ниския регистър се забелязва нещо ново – това вече не е едноглас, а тригласни акорди. Утроената плътност внушава на слушателите, че малкият Смърф вече е придобил някаква увереност, че стъпва по-сигурно. При това ритмическата организация на неговия фактурен план вече е по-стройна, появява се ясна повтораемост, отсъства началната ритмическа неорганизираност, което говори за по-добър контрол над собствените движения. Към това се прибавя и усещането за стабилност получено от последния акорд на построението (т. 20), който вече е консонантен – квинтакорд, а не, както при предходните появявания на построението – дисонантно съзвучие. Още по-явно е отразен „напредъкът“ на „ученика“ в гамовидните последования от т. 21 – 24 и 25 – 28. В тези гамовидни движения ниският фактурен план е едногласен, както и в началото на пиесата, но в нечетните фрази от новите построения той удвоява точно високия глас, паузата е само една, и тя се появява във втората фраза от първото последование, при „опит“ за противоположно движение на това в горния глас (т. 23). Докато в първото построение (т. 21 – 24) все още се забелязват известни „несъответствия“ между двата гласа, то в последното (т. 25 – 28) ритмическата организация на горния глас е повторена стриктно, удвояването на първата фраза и противоположното движение във втората сега са последователно проведени, което внушава идеята за справяне, за постигане на уменията за марширане. Този постепенен и, отначало белязан от „грешки“ урок, комичните първи стъпки и успешният край трябва да бъдат ясно предадени от учащия пианист. Тематичният материал от тази пиеса е вариран в следващата - № 9 „Героичен марш“. Естествено, изпълнявайки двете миниатюри една след друга, от пианиста се очаква да може да „изиграе“ свирейки на пианото, поредицата от опити и преживяването им – отначало първите неуверени стъпки, упоритото изучаване, удоволствието от постигнатото, самоувереното забавление с новопридобитите умения.

6. 2. Пиеси с повествователен характер

Представянето пред слушатели на разказвателни творби предполага богатство на интонации, детайлно отсенени от изпълнителя чрез динамически градации и шрихово разнообразие. Тъй като пиеса № 3 „Малка

приказка“ е пределно кратка – състои се само от 17 такта и отсъства ярка кулминация, големи динамически вълни не биха могли да се разгърнат, а и нямат място в тази спокойна по характер пиеса. В този случай изпълнителят трябва да съсредоточи вниманието си върху микродинамиката, за да извае изящния миниатюрен разказ. Означенията за щрихи в „Малка приказка“ са обилни и подробни, но в рамките на един щрих съществува огромно многообразие от нюанси и дори в пределите на една творба, дори и най-кратката, изпълнението на щрихите варира. От своя страна, означаването на микродинамика не е практика в нотописа, дори и в съвременните образци, с редки изключения не се означават също и някои по-малки цезури. Тогава изпълнителят трябва да разчита на своето понятие за емоционално-логическото съдържание на пиесата, но и на натрупан опит за пресъздаване на музикални образи. Изграждането на такъв опит е сложен процес, продължаващ през целия професионален път на интерпретатора. За да обогати този свой опит и да натрупа възможно най-бързо качествени и приложими в своята практика впечатления, учащият пианист трябва не само редовно да слуша музика в стойностни интерпретации, но също така и да се заслушва в говорни интонации, тъй като, в голяма степен именно те, с богатите си и експресивни колебания във височина, плътност и скорост, с ясната и разбираема, но въздействаща и предаваща смисъла пунктуация, могат да подскажат пътя за претворяване на повествователно произведение.

За разлика от спокойното повествование в „Малка приказка“, в пиеса № 12 „Смърфовете слушат край камината разказ за доброто старо време“, където са вплетени интонациите от песента „Бее-бее“ (Baa, baa, black sheep, have you any wool) изложението е значително по-разнообразно, с често прекъсване на спокойната мелодия от тремоли в акорди във forte, изобразяващи пламъците в камината. Този разказ изпълнителят трябва да пресъздаде ярко, като открие отчетливо контрастите в интонацията, а също и различията на отделните фактурни планове в момента, когато „повествованието“ - мелодията и игривият „описателен“ момент от встъплението се появяват едновременно, като отрази музикалната пунктуация, но и запази разпознаваем повествователния тон, така че музикалният разказ да не пренебрегва ясно указания в заглавието ориентир - „...разказ за доброто старо време“.

6. 3. Трагични образи

На детския емоционален свят са присъщи веселието, безгрижието, оптимизмът, но, въпреки че се появяват по-рядко, преживявания на тъга и мъка също спхождат детето. В пиеса № 6 „Малкият смърф плаче и нарежда“ (по българска народна песен) Стойков предоставя на учащи-

те артисти именно такава роля – пресъздаване образа на малкия смърф, който, трогнат от жалбата на светулката, плаче, тъжно пеейки нейната песен. Използваната народна мелодия се появява като тема и на пиеса № 10 „Плачлива песничка“ (пример № 2), на № 22 със същото заглавие от частта за две пиана, както и на № 24 „Плачът на двата смърфа“, отново за две пиана. Една от трудностите, които трябва да се преодолеят, е вживяването в трагедия, която не само не е трагедията на артиста, но не е и на героя. Това двойно опосредстване при първи опити може да създаде проблем, но от друга страна, то е въздействащ урок по емпатия. Друга трудност са пределно лаконичните изразни средства, вложени от автора. Когато няма на разположение много богата фактура – в началото на първата разглеждана пиеса тъгата на светулката трябва да се изрази дори само в едноглас, когато композиторът не е оставил предписания за големи динамически амплитуди, а изисква от изпълнителя да разчита предимно на щрихово извайване на образа и микродинамика, това определено поставя сериозни изисквания пред неопитния артист. Съществува и друг проблем и това е четирикратното повторение на народната мелодия – като тема на четири различни миниатюри. Повторението на тематичния материал, но с по-разгърнати звукоподражателни моменти, предявява нови изисквания към артистичните умения на инструменталистите – вмъкване на нови емоционални нюанси, тъй като повторението на един и същ актьорски похват разсейва публиката, а, от друга страна, на слушателите трябва да бъдат предоставени опорни моменти, чрез които те да разпознаят безпроблемно повтарящия се музикален образ. Децата са подпомогнати в решаването на тази задача от разнообразяването на звукоподражателния момент в № 10 „Плачлива песничка“. Докато в шестата пиеса той е изграден само от повторения на мелодичния ход „d1 – es1“, тук още след първото си появяване като акомпаниращ глас той се променя като низходящ мелодичен ход (d1 – cis1), след което е структуриран като низходяща секвенция на полутон, която звучи особено въздействащо. При второто провеждане интонациите са разтеглени до възходяща нона и организирани като възходяща секвенция, т.е. променя се степенният обем и посоката на движение. Третата поява е особено запомняща се – мелодичният ход е отново низходящ, но е удвоен в по-горен глас на възходяща умалена октава. Дисонансите, които се получават при това съчетание на гласове, създават напрежение у слушателя, което, при подходящо изпълнение, може да се преживее като трагедия. В пиеса № 22, която също носи името „Плачлива песничка“, звукоподражателният елемент е развит до степен да му бъдат възложени самостоятелни задачи в изграждането на музикалната форма. Той се появява отначало като встъпление, за което

се ползва вариант с удвояване на мелодическите ходове и възходящи секунди, но в горния глас секундите са малки, а в ниския – големи (пример № 6).

Пример № 6, пиеса № 22 „Плачлива песничка“, т. 1 - 6



Този, незвучал досега вариант внася нов емоционален оттенък. Той се превръща във фон на появата на първото полуизречение от народната мелодия, а при второто е заменен от нова разновидност, при която интонационните ходове са низходящи в горния глас и възходящи – в ниския, като двата гласа участват в секвенции с противоположна посока. Това провеждане на темата е отделено от следващото чрез нов вариант на звукоподражателния елемент, този път в двукратно по-дълги тонови трайности, с низходящи квинти вместо секунди в баса и със съпровождащи хармонични интервали. При това задачите пред ансамбъла от двама пианисти стават още по-сложни – изпълнителите трябва не само да отсенаят грижливо всеки емоционален нюанс, но и да осмислят и изявят пред публиката неговата драматургическа роля, неговото значение в изграждането на цялото.

7. Морални послания

Възпитателният момент в едно произведение на изкуството се състои в това, каква поука можем да извлечем от и чрез неговото съдържание и въздействие. В този смисъл в „Смърфиолчета“ могат да се открият поуки – морални послания на композитора към неговите изпълнители и слушатели, закодирани в малките пиеси. Някои от тези послания са по-директно внушени, други – по-скоро подсказани.

В № 1 – „Марш на смърфовете“, създадена по интонации от песента „Елате в цирка“ („Come to the circus“), безконфликтността, лекотата, с която се преминава от една тоналност в друга (фигура № 1), заключе-

нието в различна от началната тоналност, подкрепено с октавово удвояване, възприемано като допълнително, единодушно утвърждаване на безпроблемно постигнатото изменение, внушават, че задръжността, единството на многообразните характери е нещо красиво, подпомагащо и подкрепящо усилията на отделната личност и поради това заслужава да бъде постигнато и пазено.

В № 8 „Малкият смърф се учи да марширува“ - големият брой повторения на един и същ опит за „маршируване“, докато се получи търсеният резултат, дават възможност пиесата да се възприеме като пример за търпение и постоянство, който малкото смърфче дава на учащите пианисти. Тъй като всички мелодически елементи от тази пиеса са варирани и разгърнати в следващата, озаглавена „Героичен марш“, композиторът индиректно внушава, че, **усвоявал търпеливо и упорито** и накрая овладял сигурно характерните движения на марша в достатъчна степен, за да може да се забавлява с тях, малкият смърф има правото да се нарече герой.

Чрез пиеси като „Дили до“ (песничка-хоро)“, „Малкият смърф плаче и нарежда“, „Кек-уок по български“, „Смърфчо доволен от живота танцува“, „Малка ръченичка“ Стойков дава на учащите изпълнители своя личен пример за **отношението на твореца към родното, към националните си корени:**

В № 13 „Кек-уок по български“, въпреки че интонационният прототип е песента „Черният вълк“ (“The black wolf”), е използван метрумът на най-типичният – игран във всички български фолклорни области народен танц – ръченица, при това с по-разпространената му разновидност – с тривременна група на трети дял. Виталният заразителен метрум пулсира в цялата пиеса. Тъй като една от най-ярките отличителни черти за един танц е метроритмичната му организация, то може да се говори, че в замисъла на автора за тази пиеса българското е подчертано още със заглавието – смърфове играят български вариант на кейк-уок.

В № 2 - „Дили до“ (песничка-хоро)“ във фактурния план, който има функция на противосложение звучи двуглас, който носи характерните белези на българското, дори още по-детайлизирано – на шопското народно двугласно пеене – бурдониращ нисък глас, хармонична секунда като преобладаващ интервал, завършек на хармонична секунда.

Темите на пиеси № 2 - „Дили до“ (песничка-хоро)“ и № 6 „Малкият смърф плаче и нарежда“ № 14 „Смърфчо доволен от живота танцува“, № 26 „Малка ръченичка“ са български народни песни. В тези пиеси композиторът показва уважение, почит към родния ни музикален фолклор, каквато се открива също и в многобройните му обработки на народни песни. То се изразява в пестеливостта на съпровождащите фактурни

планове, в изява на възможностите на народната мелодия за полифонично развитие, в отсъствие на опити за изкривяване чрез хармонизиране със средствата на класическата мажоро-минорна система. В № 6 „Малкият смърф плаче и нарежда“ първоначалното експониране на народната песен като тема на пиесата е едногласно – така, както е звучала мелодията в оригинал. При следващото ѝ провеждане се появява съпровод, но той е едногласен. Третото, последно прозвучаване на народната песен започва на фона на едноглас, представлящ звукоподражание на плача на смърфчето. Полифоничният потенциал на народната ни песен е показан в пиеса № 2, където темата се провежда и като канон. Фактът, че народни песни и черти на националната ни музика са показани в толкова много от пиесите, убедително говори, че авторът внушава на малките пианисти, че **родното трябва да бъде неотменен елемент от творческото его на музиканта, то трябва да бъде пазено, ценено, уважавано, популяризирано от творците.**

За разлика от първите пиеси, където смърфовете са изобразявани като весело и забавно семейство, в пиеса № 6 „Малкият смърф плаче и нарежда“ композиторът показва малкото смърфче в нова и неочаквана роля – то плаче и тъжно пее песента на светулката. Кратката, но въздействаща пиеса трогва с личния пример за емпатия на малкия герой – с искрения си плач той показва съчувствие към светулката, останала без покрив и постелка в дългата нощ. Повторението на народната песен и в друга пиеса, при това още по-разширено, както и развиването му и в частта от цикъла за две пиана, където звученето е още по-мощно, не би могло да бъде случайно – явно композиторът, освен урока по актьорско майсторство, има и още какво да каже и да подчертае пред учащите пианисти. От приведените по-горе примери и съпоставки на вариантите и задачите пред звукоподражателния елемент става ясно, че звукоподражанието, независимо дали придружава прозвучаване на мелодията, или има самостоятелни формообразуващи задачи, е разгърнато много, с различни ритмо-интонационни разновидности, обогатено с нови фактурни планове. Това специално внимание показва, че композиторът придава особено значение, особен смисъл на интонациите, с които обрисова плача на малкия смърф. С четирите пиеси – № 6, № 10, „Плачлива песничка“, където е използван същият тематичен материал, но по-разгърнат, а звукоподражателните моменти на плач са по-разнообразни, т.е. още по-ясно изтъкнати, с пиесата със същото заглавие от обработките за две пиана (№ 22), както и с №24, Стойков учи малките изпълнители на нещо много важно за изграждането им като личности: **на внимание към грижите на другите, на състрадание и човечност.**

8. Изводи и заключение

1. Задачите за изграждане на инструменталните умения на малките изпълнители са разнообразни и сполучливо градираны по сложност.

2. Поставя се началото на запознаване на децата с някои похвати, използвани в съвременната музика, намерен е и удачен подход към натрупването на съответни музикалнорухови представи.

3. Показаны са нагледни, запомнящи се примери за красота в музикалното изкуство.

4. Предоставени са разнообразни възможности за развитие на артистичните умения на учащите пианисти.

5. По въздействащ начин са вплетени морални послания към учащите изпълнители.

Тези поуки от клавирните пиеси детето няма да може да открие само. Това може да стане с помощта на неговия учител по пиано. Осъзнавайки тях обаче, малкият пианист не само ще има още една опора при формиране на собствената си личност. Той ще надзърне в символната, смисловата страна на музиката – един нов и вълнуващ свят, който до момента му е бил неизвестен и за чието съществуване той не е подозирал. От уменията и тактичността на педагога, който трябва да поднесе информацията по щадящ детското его начин, зависи детето да заобича този нов свят. Едно остава сигурно – създавайки пиесите от клавирния цикъл, вече заживявали своя собствен живот – изпълнявани и изследвани – Николай Стойков е извършил едно добро дело за малките пианисти и за българската музика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стойков, Николай. „Смърфиолчета“ характеристични пиеси за пиано на 2, 4 ръце и 2 пиана. Ръкопис
2. Стойков, Николай. Пред огледалото. Издателска къща „Жанет 45“, 2007
3. Филева, К. Не-художествени не-измислици за Николай Стойков. „Николай Стойков. Студии, статии, интервюта“, 2014
4. Stoykov, Nikolay Ivanov. Nikolay Stoykov's Vision about the Composer and the Universe, In: International Journal of Literature and Arts. Special Issue: Musical Theory, Psychology, Pedagogy and Performing. Vol. 3, No. 5-1, 2015, pp. 43-49.

доц. д-р Татяна Гигова

ЕТЮДИТЕ НА ДЪОРД ЛИГЕТИ /ПЪРВА ТЕТРАДКА/

Tatyana Gigova

LIGETI'S PIANO STUDIES - BOOK 1

Abstract: A brief analyze of the first six piano studies of Ligeti's 18 stuides is made in the present summary. (Georg Ligeti -1923-2006). A follow up of his compositional techniques, musical influences by European composers from the end of 19th and the beginning of the 20th centuries is being made. Last but not least, a detailed report on Ligeti's creative inspiration by one of the the most prolific American composers Conlon Nancarrow (1929–1932) is introduced, completed by a short revue on Ligeti's interest for African ethno-musical cultures and musical trends, featuring the composer's approach to complex rhythmic structures, constant octave group alterations and unusual modal sonorities.



Ключови думи: етюди, Лигети, полиритмия.

Проследявайки еволюцията на клавирния етюд от началото на XIX в. до края на XX в. се забелязва превръщането му от творба, която поставя чисто технически изисквания, в художествена пиеса с музикално-естетическо съдържание.

След емоционалните етюди на Шопен, които предлагат техническо майсторство и богата музикална характеристика, Лист и Рахманинов внасят в жанра блясък и главозамайващата виртуозност, Дебюси, Скрябин, Стравински, Барток и Прокофиев налагат ново отношение към звука, сложни ритмични фигури и полиритмични пасажи, а творбите на Лигети са едно истинско предизвикателство за пианиста във физически и интелектуално-интерпретаторски план.

През последните години от живота си /1985 - 2006/ Дьорд Лигети създава забележителна серия световно признати клавирни етюди. През 1985 г. композира първа тетрадка, последвана съвсем скоро от втора /1988 -1994/ и трета /1995 – 2001/.

Тези етюди са вълнуващи пиеси, впечатляващи със структурното разнообразие, ритмическата освободеност и богатството на пианистични похвати, звукови и музикални ефекти. Те дават представа за промените, които настъпват в последния творчески период на автора и са свидетелство за неговите търсения в областта на композиционната техника и музикалната естетика. В тях се откриват необичайни и изненадващи звучности. Етюдите на Лигети имат заглавия, но остават встрани от програмността, като по-скоро представят атмосферата на театралност и въвеждат в свят, в който оживяват мистични образи, вихрят се шеметни танци, а звученето им много често наподобява звуците, които издават различни устройства от сферата на механиката.

Всичко това, ведно с непрекъснато променящата се ритмична сложност и плътност на една фактура, която почти не се среща в клавирната литература, е предизвикателство към техническите умения на пианиста, към неговата физика и дух. Тук отношението на Лигети към пианото е като към инструмент, който иска да овладее и покори. Той споделя: "Мисълта за създаване на виртуозни етюди ме връхлетя най-вече заради собствената ми, недоразвита, несъвършена пианистична техника"[2]. И още: "Трябва да ги почувстваме /етюдите, б.м./ с ръката си"[2]. Може би затова, колкото и фактурата да е усложнена, ръката е разположена удобно върху клавиатурата, защото "за да бъде една пиеса съвместима с пианото, тактилната концепция е толкова важна, колкото и акустичната".[2]

В етюдите на Лигети се откриват различни влияния и стилове. Самият той признава, че се опира на Скарлати и неговите брилянтни, разпростиращи се до всяка крайна точка на клавиатурата сонати, на изваяната мелодия на Шопен, с усещането за дълбоко съприкосновение с клавишите, на музиката на Дебюси, която протича много гъвкаво с невероятните звучности, изтръгнати от всички регистри на пианото и тази на Шуман с вълнообразните, догонващи се и застъпващи се пасажии и блискав, жив ритъм.

Лигети неведнъж е заявявал и огромното си възхищение от американския композитор Гонлон Нанкароу (1912 – 1997), създал 50 етюда за механично пиано, базиращи се на ритмични експерименти, при които различни гласове звучат и се развиват едновременно, но в различно темпо, с ярко изразена полиритмия, сменящи се пулсации и ритмико-метрични иновации.

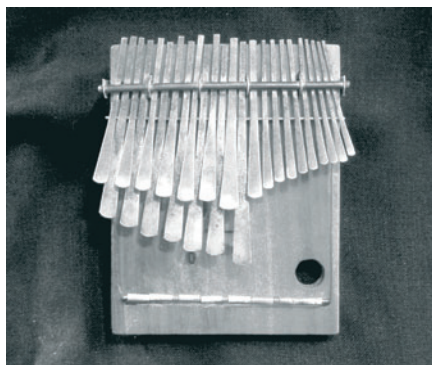
Влиянието на тези композитори е пречупено през призмата на неговия талант и е възплътено в идеи и мислене, които израстват и се оформят в сложни музикални структури.

Запознаването с първите шест етюда създава усещане за:

- непрекъснато движение, оцветено от хармонична звукова нюансировка;
- двупластовост /преден и заден план/;
- постоянна раздвиженост по отношение на регистъра и теситурата;
- ярко изявена полиритмичност.

Етюд 1. "Хаос" (*Molto vivace, vigoroso, molto ritmico*) впечатлява с постигнатия хармоничен цвят чрез движение на дясната ръка върху бели клавиши и очертаване на мелодичния контур на локрийски лад върху "си", без арматура, а лявата, върху черни, т.е. пентатоничен лад с 5 диеза.

Самият Лигети в интервю споделя идеята за написване на етюда на основата на полиритмия, опирайки се на африканската музика, а така също с наподобяване звученето на инструмента "мбира"¹.



Изпълнението на този етюд е изградено върху хроматично движение, а композиционният подход на Лигети напомня багатела N4, ор.6 от Барток, където дясната ръка изпълнява нотен текст с арматура от 4 диеза, а лявата - от 4 бемола. Очертават се два звукови плана - мелодия в октави, представена в динамика "f", и допълваща я диатонично нахъсана линия в динамика "p".

Интересна е метричната организация. Основната мелодична формула е съставена от четири такта с осем пулсации във всеки от тях, а ритмичната формула е представена от 3+5 и от нейната инверсия – 5+3. Подобна техника е налице в творчеството на унгарските композитори Кодай, Барток и др., тя напомня неравноделните размери в българския

¹ мбира – африкански музикален инструмент, конструкцията на който наподобява ветрило, като най-ниската по тембър и височина пластинка се намира в средата, а всички останали са вдясно и вляво, преминавайки от по-ниските, към по-високите. [1]

фолклор, но в случая едва ли може да се говори за неравноделност, тъй като общият брой на пулсациите е четен /3+5, 5+7 и т.н./. Още повече, че по-нататък в етюда настъпва промяна на акцентирането в редуващите се модели.

Тази смяна на "ударенията" нарушава утвърдената в западноевропейската музика йерархия на "слаби" и "силни" времена. Тя води до образуването на съпоставящи се модели и образуването на комплексна полиритмия, възприемаща се като пресичане на метрични структури, в които 1-во, 2-ро и 3-то време могат да бъдат третирани и като силни, и като слаби времена. Движението на двете ръце в етюда върви паралелно, или противоположно, като "ветрило" от средния регистър към най-високия и обратно, като се стабилизира във втория дял, в който октавите се заменят с акорди, при което се постига голяма релефност на звученето.

Етюд 2. "Празни струни" (Andantino rubato, molto tenero) с характерната си хармонична структура силно контрастира на първия. Непрекъснато звучат квинти, наподобяващи настройването на струнен инструмент, което създава импресионистична звукова атмосфера. Отново е налице движение на догонващи се и застъпващи се, различни по дължина фрази от по 4, 5, 6, 7 звука, които сякаш "плуват" в пространството и времето.

Такова "застъпване" се получава от редуването в лява и дясна ръка на метрични модели, създаващи сякаш собствена пулсация, като в определен момент фактурата се усложнява, движението във възходяща и низходяща посока обхваща голям диапазон на клавиатурата и впоследствие се "успокоява" в най-дълбокия регистър на пианото. В етюда присъства и ярък кулминационен момент, но липсва драматизъм в развитието, а преобладаващата гъвкавост и прозрачността на фактурата създават обща атмосфера на тъжно романтично излъчване.

Етюд 3. «Блокирани клавиши» (Vivacissimo, sempre molto ritmico). Към нотния материал на този етюд има описание по какъв начин да се изпълнява, а заглавието му напълно се съотнася към техниката, която авторът използва и която е описана от Хенинг Сидентопд през 1973 год., а именно: лявата ръка свири многогласно построение (три или четири тона), обозначени с малки правоъгълници с диамантена форма, като тихо натиска и задържа съответните клавиши продължително (три и повече такта). Същевременно дясната ръка свири обозначени по традиционния начин мотиви, в структурата на които някои от тоновете се припокриват с вече звучащи тонове, произведени с лява ръка.

По такъв начин, когато едната ръка свири върху клавиш, вече натиснат от другата ръка, не се произвежда никакъв звук. Получава се

кратка пауза, сякаш прекъсва непрестанното движение. Тази техника позволява да се изпълняват бързо изключително сложни ритми, без да е необходимо пианистът да брои стойността на нотите. Фактурата на етюда е едногласна, но постепенно основната мелодична линия се дублира, като в дадени моменти преминава в триглас. Модалното звучене е непрекъснато - чрез вариране, транспониране или хроматизиране на мелодичните линии и модели, които напомнят различна ладова принадлежност - лидийска, фригийска, пентатонична. Налице е връзка с унгарския и румънския фолклор, при които комбинирането или съпоставянето на няколко лада е напълно типично и приложимо.

Етюд 4. «Фанфари» (*Vivacissimo molto ritmico, con allegria e slancio*) - представлява монотонно движение на основата на тактове от по 8 пулсации, групирани по следния начин: 3+2+3. Отново звучат ритми, аналогични на балканските, по-точно ритъма **“аксак”**². Под влияние на променящи се акценти се променят и пулсациите - на 3 или на 5, разположени в рамките на два такта и по този начин се комбинират асиметрични ритмични модели, с което се поддържа постоянна полиритмия. Чува се непрекъсната промяна и прегрупиране на линиите и варирането е толкова ярко, че е невъзможно да се усеща постоянен ритъм (3+2+3).

Етюдът изцяло е изграден върху остинатно движение, което преминава от едната в другата ръка. На него противостои мелодия, най-често съставена от два гласа /терци и техните обръщения/ с напълно атонално звучене. Заглавието **“Фанфари”** и цялостното общо звучене създават алузията за медно-духови тембри от времето на натуралните инструменти.

Етюд 5. “Дъга” (*Andante molto rubato, con eleganza, with swing*) е романтично-тъжен, с натрупване на много цветове, наподобявайки звученето на **“Вечер”** от Шумановите Фантастични пиеси. Лигети използва във всеки такт дванайсет равномерни пулсации, като разделя мелодията на 3 мотива от по 4 тона в дясната ръка и 2 мотива от по 6 тона в лявата. Всяка ръка създава мелодични линии, които извлича от арпежираните мотиви. Артикулацията варира в процеса на развитие, като пулсациите на групиранията периодично се появяват и изчезват. Движението е плавно, с редуване на мажорни, минорни акорди, септакорди и нонакорди в двете ръце, които се раздалечават и събират, носейки моменти на напрежение или лирически отклонения.

2 aksak, буквално означава "накуцвам", "препъвам се" - ритмична система, в която определени откъси, изпълнени в бързо темпо, се основават на непрекъснатото им повторение като модул, който е резултат от съпоставянето на интонационни модели въз основа на редуване на двукомпонентни и трикомпонентни ядра, като 2 + 3, 2 + 2 + 3, 2 + 3 + 3 и т.н.[1]

В края на етюда звучността се “разтваря” във високия регистър, сякаш дъга изчезва в небесната светлина.

Етюд 6. “Есен във Варшава” (*Presto cantabile, molto ritmico e flessibile*) е може би най-изразителният етюд, с внушение за мъчително душевно страдание. Лигети развива мотива “ламенто”, при който на заден план се извява напрестанно остинатно движение. В този етюд са налице моменти, в които акцентните места в двете ръце се разместват – дясната ръка върху всяка пета пулсация, а лявата – върху всяка трета. В съзнанието на слушателя това създава усещането за движение на две самостоятелно развиващи се мелодии, всяка от които – в различно темпо. Акцентите в лявата произвеждат ефект на по-бързо движение, а в дясната – на по-бавно. Този похват създава усещането за две темпови структури, при които е невъзможно изпълнителят да брои, той може само да следи обозначенията в нотния текст и да усеща с върха на пръстите си различните ритмични построения.

Независимо от факта, че са написани във време, когато жанрът се е свързвал преди всичко с имената на Черни, Шопен, Лист, Дебюси, Барток и Стравински, и са били забелязвани от малцина, в края на XX век етюдите на Лигети възраждат традицията, като същевременно развиват потенциала на жанра. Надхвърляйки скромните си клавирно-технически възможности, авторът създава едни от най-трудните и стойностни творби в репертоара на съвременния пианист. Интересът му към пианото е като към хармоничен инструмент с изградена “нова концепция за тембъра и микрополифоничната фактура”[2], защото “ритъмът може да бъде експлоатиран върху всякакъв друг инструмент, но само пианото предоставя възможностите на полиритмията, при условие, че композиторът знае как да го напише.”[2].

Етюдите на Лигети както и много от останалите му клавирни творби се базират на смели експерименти в ритъма и полиритмията. Музиката му впечатлява с начина, по който се реализира идеята за продължителност на звученето и неговото обогатяване и развитие във времето.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная энциклопедия, Советская энциклопедия, М.1976
2. <http://brunoserrou.blogspot.be/2013/12/gyorgy-ligeti-1923-2006-propos-sur-ses.html>
3. <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XX/?id=3333>

доц. д-р Цветанка Коловска
Факултет „Музикална педагогика”
Катедра „Музикална педагогика и дирижиране”

ПРЕД СТАРТА НА НОВА УЧЕБНА ПРОГРАМА ПО МУЗИКА ЗА ПЪРВИ КЛАС

Abstract: The idea in 2016/2017 to launch a new music curriculum for first grade is commented ambiguously in professional music circles as well as among the public. The article aims to present the opinion regarding the advisability and feasibility of the suggested musical educational systems for the first class - general education.

Keywords: information, communication technology, music education

Идеята през учебна 2016/2017 година да стартира нова учебна програма по музика за първи клас се коментира нееднозначно както в професионално-музикалните среди, така и сред обществеността. Директори на училища, учители по музика, родители и ученици алармират за неточности и пропуски в новия образователен закон по отношение на присъствието на задължителни часове за изучаване на предмета музика и на съдържанието на новите учебни програми по музика за първи и за пети клас. Допълнителна неяснота и объркване внасят и някои медии, като цитират части от писма и мнения на заинтересовани страни по дискутираните въпроси и коментират невярна информация за присъствието на предмета музика в учебния план за общообразователна подготовка. Представената статия цели да сподели мнение по отношение целесъобразността и приложимостта на предложените за обсъждане ДОС за учебния план в начален етап на обучение и на проекта на учебна програма по музика за първи клас – общообразователна подготовка.

При изготвяне на ДОС (държавен образователен стандарт), според новия учебен план, предметът музика ще се изучава във всеки един от етапите на обучение, при това самостоятелно, и най-важното – и в Х клас, което до този момент не е присъствало в типовия учебен план, а единствено в специализираните училища по изкуствата. Така музиката ще се изучава от всички ученици във всички видове училища от I до X клас, с което се предоставят условия за изграждане на отношение към изкуството, за формиране и развиване музикалните способности на подрастващите, за възпитаване на културна публика с културни ценности.

От есента на учебната 2016/2017 година учениците, които ще постъпят в I и в V клас, ще се обучават по училищни учебни планове и по учебни програми, утвърдени при условията и по реда на новоприетия Закон за предучилищното и училищното образование (ЗПУО). С цел осигуряването на обучението на тези ученици с учебници и с учебни комплекти са разработени проекти на учебни програми по всеки общообразователен учебен предмет за I и за V клас, в това число и по предмета музика. Предвид гореизложеното на електронната страница на МОН, в рамките на определен срок, са представени за обществено обсъждане проекти на учебните програми по музика – общообразователен учебен предмет за I и за V клас.

На изготвянето на проекта на учебната програма по музика за първи клас бе отделено значително време и ресурси, като тук следва да отбележа, че участие са взели учители и преподаватели от ВУЗ-ове в страната. Проектът на учебната програма за I е разработен въз основа на проекта на държавния образователен стандарт (ДОС) за общообразователна подготовка, на проекта на държавния образователен стандарт за учебния план и въз основа на определени параметри като:

- определен процент теми за нови знания и също определен процент теми за упражнения, за практическо прилагане на знанията и за обобщение;
- превес на очаквани резултати, които са предпоставка за придобиване на умения за учене през целия живот;
- съобразяване с ключовите компетентности, заложи в европейската референтна рамка;
- олекотяване и осъвременяване на учебното съдържание.

Проектът на учебна програма по музика, както и по всички останали предмети, осигуряващи общообразователната подготовка, следва нов формат с основни раздели:

- кратко представяне на учебната програма;
- очаквани резултати от обучението, конкретизиращи знанията, уменията и отношенията според ДОС за общообразователната подготовка, които следва ученикът да е постигнал в края на първи клас;
- представяне на учебното съдържание по теми, очаквани резултати и нови понятия;
- препоръчително процентно разпределение на задължителните учебни часове за нови знания, упражнения, обобщение, практически дейности, контрол и самоконтрол и работа по проекти;
- оценяване на резултатите от обучението;
- изведени междупредметни връзки и примерни дейности, които могат да се реализират в класната стая и извън нея.

Най-общо проектът на учебна програма по музика за I клас е структуриран в посока олекотяване на учебното съдържание, като водещ принцип при неговия подбор е повишаване на формиращи и намаляване на информиращите функции.

Законът за предучилищното и училищното образование (ЗПУО) дефинира училищната подготовка като съвкупност от компетентности – знания, умения и отношения, необходими за успешното преминаване на ученика в следващ клас, което веднага ни препраща и към основното понятие компетентност като комплекс от трите компонента – знания, умения и отношения, които наблюдаваме като резултати от обучението в края на различните етапи. Важен акцент в ЗПУО са девет групи ключови компетентности, които законът разписва като задължителни за всеки един от учебните предмети в рамките на училищното образование и съответно връзката им с отделните учебни предмети, включително и с музиката.

Изискванията за общообразователната подготовка, така както са дефинирани в закона, определят достижимите компетентности като резултати от обучението. Всяко изискване съдържа следните структурни елементи: вид и етап на образование, специфични цели в съответния етап, области на компетентност, които са като очаквани резултати от обучението и търси връзката им с ключовите компетентности.

Друг акцент в Закона е учебната програма. Общообразователната подготовка се осъществява по учебна програма, която включва цел, учебно съдържание, резултати и съответно структурата на учебната програма. Тя от своя страна съдържа: кратко представяне; очаквани резултати в края на клас; конкретно учебно съдържание под формата на теми и очаквани резултати; нови понятия; препоръчително процентно разпределение на задължителните учебни часове за годината, специфични методи и форми за оценяване и дейности за придобиване на ключови компетентности. Под формата на рамка се дава предложение за работещо в структурно отношение годишното тематично разпределение – нов момент, целящ да подпомогне методическата работа на учителите. По този начин наредбата определя общообразователната подготовка, търси връзката на всяка от ключовите компетентности с общообразователния предмет, търси междупредметните връзки, връзката между подготовката, изискванията като знания, умения и отношения и съответно учебната програма, структурата на учебната програма и структурата на годишното разпределение.

Кои са основните акценти, които определят облика на новата учебна програма по музика за първи клас?

Краткото представяне на учебната програма по музика за първи клас дава изчерпателна представа за приоритетите в обучението, а именно: знание чрез практически опит в процеса на дейностите *изпълнение, възприемане на музика и творчески дейности*. Основната цел е малките ученици да развият своите музикални способности, да обогатят музикалната си култура, да обичат музиката и изпитват истинско удоволствие от контактуването с нея. Акцентът е поставен върху дейностния характер на обучението по музика с формиране и развитие на много слухови представи, необходими за въвеждането на определени понятия по-късно. Обучението предвижда много активности, които правят музиката привлекателна за учениците. Краткото представяне на програмата откроява и по-важните тематични акценти:

тема „Пеене на песни“, която се конкретизира чрез понятията: песен, мелодия, солист;

тема „Слушане на музика“, която се конкретизира чрез понятията публика, слушател, изпълнител;

тема „Елементи на музикалната изразност“, която се разгръща в знания за най-важните музикалноизразни средства.

Очакваните резултати за постигане на общообразователна подготовка в края на първи клас са съобразно четири области на компетентност:

Музикална практика: музициране, възприемане на музика;

Елементи на музикалната изразност;

Музика и игра;

Музика и общество.

Спрямо тях в резултат на обучението по музика в края на учебната година от ученика се очакват определени знания, умения и отношения.

Учебното съдържание е представено чрез дванадесет точно формулирани теми, които са коректно зададени с постижими очаквани резултати и фиксирани нови понятия. Виждането е те да се усвояват на базата на собствен практически опит в процеса на активно участие на учениците в музикалните дейности.

Впечатление прави препоръчителното процентно разпределение на задължителните учебни часове при годишен брой 64 часа:

За нови знания – 32 часа, 50 %

За затвърдяване на новите знания, за обобщение и преговор – общо 24 часа, 37 %

За наблюдение в извънучилищна обучаваща среда – 6 часа, 10 %

За диагностика на входно и изходно ниво – 2 часа, 3 %

Като цяло проектът на учебната програма по музика за първи клас я представя като актуализирана, при което е запазено работещото тради-

ционно и се прибавя новото, съвременното, обърнатото към спецификата на различните деца, техните интереси и потребности.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Дворянов, О. Концептуалната тенденция в съвременното изкуство, С., Веда Славена ЖГ. 2003г.
2. Закон за предучилищното и училищното образование. 2015год.
3. Национална програма за развитие на училищното образование и предучилищното възпитание и подготовка 2006-2015г.
www.minedu.government.bg
4. Проект на ДОС за резултатите от обучението по учебния предмет музика. Основна степен на образование. Етап: начален. 2015год.
5. Проект на учебна програма по музика за първи клас, общообразователна подготовка. 2015год.

доц. Людмил Петков

НЕПОЗНАТИ И РЯДКО ИЗПЪЛНЯВАНИ ТВОРБИ ЗА КЛАВИРНО ДУО
ОТ ПЕРИОДА XVIII-XX ВЕК.
ИСТОРИЧЕСКИ И ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ РАКУРСИ

assoc. prof. Ludmil Petkov

UNKNOWN AND RARELY PERFORMED WORKS FOR PIANO DUO FROM
PERIOD XVIII-XX CENTURY.
HISTORICAL EXECUTIVE PERSPECTIVES

SUMMARY

To present the short biographies of the following composers: Bernardo Pasquini, Johann Christian Bach, Theodor Lack, Johann Nepomuk Hummel and Ignaz Brüll taking all the information from different sources to find the most important moments of their lives. Great attention is given to the circle of people who were helping and contributing to their professional and personal growth. The above characteristics are showing the composers great elements in their work. This analysis is only for Sonata in D minor for two figured basses which has to be formed in a space recommended in this publication.

Key words: biography, barock, composer, creative

Ключови думи: биография, барок, композитор, творчество

В петия концерт от художествено-творческата ми докторантура е застъпен жанрът на клавирната соната. Галерията от подбрани автори, творили във времеви диапазон от почти четири века и техните творби дават възможност за много исторически и интерпретационни съпоставки не само в конкретните изпълнявани творби и приемствеността, която ги обгръща, но и в житейските обстоятелства, спомогнали за изясняване на различните етапи в творчеството им.

Установени в едни от най-големите културни центрове в Европа (Бернардо Паскуини – Рим, Йохан Кристиан Бах – Лондон, Йохан Хумел – Ваймар, Игнац Брюл – Виена, Теодор Лак – Париж), всички те с изключение на Теодор Лак се числят към едни от най-големите виртуози за времето си. Това предполага, че въз основа на авторските указания в текста е дадена и много точна изпълнителска насока за бъдещите тълкуватели.

Бернардо Паскуини (1637 – 1710)

Б. Паскуини е италиански композитор, органист, клавесинист и педагог. Роден е в малкото селище Маса – Тоскана, Италия. Негови учители са били Антонио Чести (композитор, певец и органист) и Лорето Витори (композитор и известен певец-кастрат). Съвсем млад Паскуини заминава за Рим, където вероятно по препоръка на Витори (ползващ се вече с тази привилегия) е приет в свитата на принц Боргезе. По-късно става органист в църквата Санта Мария Маджоре, една от четирите главни базилики в Рим. Като представител на известната Аркадска академия, Паскуини често си сътрудниichel при различни музикални представления с Арканджело Корели и Алесандро Скарлати - също нейни членове.

Паскуини е автор на 14 опери, 17 оратории, на повече от 50 кантати и голямо количество вокална музика. Но репутацията му, нареждаща го наравно с Джироламо Фрескобалди и Алесандро Скарлати, се дължи на клавесинното му и органно творчество (сонати, токати, пасакалии, вариации, ричеркари и др.) Бернардо Паскуини умира през 1710 г. на 72 години в Рим.

И до наши дни не заглъхва спорът за автентичността при изпълнението на барокова музика, засягащ както разшифровката на музикалните ѝ символи, така и избора на подходящия инструмент. Независимо от валидността на една или друга аргументация, защитаваща тезата за „неприкосновеност“ на бароковото изкуство по отношение на изпълнението му на съвременни инструменти, неговата дълбочина, разностранност и категорична художествена интенция го правят неделима част от образователната и концертна практика. И все пак познанието ни за света на бароковата музика е свързано неделимо с усъвършенстваните съвременни инструменти и адаптираните за тях редакции.

При Б. Паскуини нещата стоят по коренно различен начин. За разлика от много други барокови композитори, чиито творби са адаптирани към съвременното пиано и пълноценно се вливат в концертната практика, творчеството му остава затворено предимно в границите на изпълнението на клавесин и орган. Сонатата в ре минор за две пиана е едно от малкото изключения от тази насока. Това дава основания, стъпили на базата на информираност и познание за бароковата стилистика, да се изгради правдива интерпретация в по-широки граници, без да е налице ориентиращият модел на вече „одобрена“ сценична трактовка.

Тук отварям скобата, че не е възможно да се обобщят характеристиките на стила на Клаудио Монтеверди, Хайнрих Шуц, Жан-Батист Люли, Йохан Себастиан Бах, Антонио Вивалди, Доменико Скарлати, Георг Фридрих Хендел, Хенри Пърсел и много други композитори с барока като единствен изясняващ термин. Въведен в употреба от немския му-

зиковед и органист Курт Закс, днес Барокът в музиката обхваща по-скоро историческия диапазон между Ренесанса и Класицизма, отколкото твърдо установено понятие в музиката. Бароквото стилистика се оказва сложна и нееднородна поради имплицитната си (присъстваща, но не явно) природа и твърде отдалечената във времето изпълнителска практика. Доминиращите основания за насоката в трактовката на дадено барокво произведение зависят както от музикалната култура на изпълнителя, така и от характерните за различните национални школи модели на интерпретация.

Сонатата в ре минор за два клавира е кратка тричастна творба (с времетраене по-малко от 5 минути), чиято съдържателна красота е обект на множество транскрипции. Среща се както за две чембали (харпсихорда), така и за две китари, китара и орган или две пиана. Различното ѝ транскрибиране е пример за това как принципът на *basso continuo* способства за развитие на инструменталната импровизация. Има няколко варианта на разчитане и записване на цифрования бас в зависимост от това на какви инструменти ще бъде изпълнена творбата. В резултат на това се получава усещането за различни творби върху обща хармонична основа. Композирана върху мажоро-минорната система, в нея са използвани хармоничните съотношения между Т и D (мажорна и минорна), на Т и S, както и страничната D към втора степен на основната тоналност. Това изцяло изчерпва хармоничната схема.

Построена върху акордовото обръщение на тоническото тризвучие (вж. пример 1), главната тема се провежда последователно през един такт от двата инструмента.

пример 1



Мотивната разработка протича в противоположно за двете партии движение по протежение на цялата част. Поради монолитния характер и краткостта ѝ, динамичното оформяне клони към еднопланово решение с ясна и категорична, но лишена от преекспониране звучност. Това се отнася особено за трите начални акорда на главната тема. Могат да се отбележат две места, търпящи известно динамично омекотяване и незабележима съдържаност в темпото. Това са в осмия такт преди появата на темата в минорната субдоминантова тоналност (сол минор, вж. пример 2) и при такта преди лъжливата каденца (два такта преди края, вж. пример 3).

пример 2



пример 3



Педализацията трябва да е пестелива - свойствено за бароковата музика при съвременния ѝ прочит, на самото време и при най-дългите тонове в частта (т.н. ритмичен педал). Основният щрих е нон легато, като в своите граници той е изцяло зависим от избора на темпо. Абсолютното уеднаквяване на щриха и динамиката на двете партии е изпълнителски проблем, чието успешно решение би придало релефност и завършена художествена стойност на изпълнението.

Липсата на украшения в предложения клавирен вариант дава възможността за избор дали да се предпочете „оголената“ звучност, подчертаваща стремителността на движението, или да се прибавят подходящи мелизми според нагласата на интерпретатора. Партиите на двете пиана са напълно равностойни, а двата дяла, от които е съставена частта – симетрични. Състояща се само от 16 такта, в нея е заложена възможността за повторение, липсващо в нотния текст, която някои от изпълнителите в достъпните ни записи са избрали като вариант. Самото повторение може да започне преди короната на 15-я такт, тъй като последните два такта имат характер на кодета, орнаментираща финалния акорд. Възможен е и вариантът повторението да започне непосредствено преди последния акорд на частта. Логически и двете възможности са обосновани.

Втората част на сонатата е възхитително красива. Означена като *Adagio*, метрономното ѝ съответствие се движи в границите на *Larghetto*. Написана е в размер 3/8, като метричните времена са с равностойна тежест. Начинът на изложение е хомофонен. Тази част носи настроение на просветлена печал. Съсредоточеният ѝ характер се подчертава от мелодията на главната тема, развиваща се постъпенно. Самата тема представлява четиритактов еднотонален период и се провежда последователно в основната и доминантовата тоналност. Разделена е на две двутактови построения между партиите на първото и второто пиано, но целостта ѝ изисква да прозвучи като на един инструмент. Частта може да се раздели условно на пет дяла, като последните два са идентични и имат характер на кода. Този прием е използван от Пасквини за максимално мелодично изчерпване на ариозния по своята напевност финал. Темата на частта се явява четири пъти, като третият път е в субдоминантовата тоналност и мотивното ѝ развитие, бележещо връхна точка в подема на мелодията, води до динамична и експресивна кулминация (такт 24-28, вж. пример 4).

пример 4



Четвъртият път темата се явява в основната тоналност, повтаряйки три такта от мотивната разработка на предишния дял, но тук тя прекъсва, приемайки характер на преход към финала. С изключение на първия път, следващите провеждания на темата са в по-нисък регистър, с по-матов оттенък и в зависимост от тембровия усет на пианиста в „неутралния“ среден регистър. Встъпителният за кодата мотив започва от трето време от предишния такт (т. 37, вж. пример 5), но без акцентирание.



По отношение на аликатурата е много подходящ съветът на проф. Надежда Голубовская (1891-1975) палецът да се избягва при мелодии с вокален характер. Преди всяко встъпване на темата естествената цезура е подчертана и от осмина пауза, която не трябва да се съкращава, за да се „доизслуша“ мелодията и да се избегне и най-малкия намек за прибързаност, която би нарушила плавния ѝ ход.

Третата част „Vivace“ се възприема спонтанно и цялостно, а енергията ѝ, подхранвана от непрекъснатото редуване на шестнадесетинови групи между двата инструмента, не се нуждае от динамично преувеличение, за да се потопим в завладяващата ѝ атмосфера. Съдържанието се съгласува както с много бързо, така и с по-умерено темпо, ако се съхрани тонуса ѝ. Частта изобилства от секвентни повторения, започващи на слабо време и разрешаващи се в съответна тоника. Със своята настойчивост те придават неспокоен, дори суров характер на музиката. При употребата им метрумът се променя по различен начин за двете партии и това своеобразие трябва да се запази. Отривистото изпълнение на всеки тон (аналогично с щриха спикато при струнните инструменти) ще засили впечатлението за непоколебима ритмика и енергичност. Добрата артикулация е гарант, че фактурата ще се свърже хармонично със съдържанието, а препоръчаният щрих би осигурил „вътрешното съпротивление“, което да предаде адекватно токатния характер на частта и същевременно да я предпази от забързване.

Йохан Кристиан Бах (1735 – 1782)

От четиримата сина на Йохан Себастиан Бах, посветили живота си на музиката, Й. Кр. Бах е най-малкият и с най-кратък житейски път. Не само големият музикален род, на който е продължител и величествена фигура на неговия баща, но и собствената му дарба предопределят съдбата на музиканта. Роден в Лайпциг, Германия, като дете е обучаван

от по-големия си брат Карл Филип Емануел Бах, а впоследствие (1756 г.) заминава за Италия, където шлифова уменията си при Падре Мартини в прочутата със строгите си правила и високо ниво на обучение Болонска консерватория. През 1760 г. Й. Кр. Бах се премества да живее в Милано, където негов наставник става италианският композитор, органист, хормайстор и педагог Джовани Батиста Самартини. Бах-син е бил назначен на престижната позиция на органист в монументалната Миланска катедрала. Може би поради този факт, малко преди назначението си, той променя религиозните си възгледи и деноминация - от лутеранство към католицизъм.

Своя шанс за пробив към успешна светска кариера младият композитор получава в Англия, където представянето на операта „Orione” в Кралския театър в Лондон му спечелва респект и репутация на значим творец. Самата кралица Шарлот фон Мекленбург-Щрелиц, известна покровителка на изкуствата, го назначава като учител по музика в двора си. Й. Кр. Бах се оженва за сопраното Сесилия Граси – негов верен спътник в живота. Не оставя потомство.

През 1764 г. Й. Кр. Бах се среща в Лондон с младия Моцарт. Между двамата творци се поражда силна симпатия и взаимно уважение. Самият Леополд Моцарт в писма до сина си е анализирал същностни страни от композирането на „Лондонският Бах” (както са наричали Й. Кр. Бах) в желанието си да ги открие като съществени за неговото израстване.

В този фонд на музикални практики, характерни за епохата, за които по-горе стана дума, отчетливо се сближават на моменти много различни в крайния резултат на творческия си избор композитори. Достатъчно е да посочим Симфония в до мажор на майстора на църковнославянските песнопения Максим Березовски или пък творбите на Ян Ванхал, Карл Дитерс фон Дитерсдорф, Филипо Мария Герардески и много други, за да се убедим колко много общо имат в изходната си позиция тези автори. Повечето от тях са възпитаници и академици на Болонската школа и това може би е ядрото, дало най-голям тласък на ранния класицизъм.

След години на успех постепенно популярността на Й. Кр. Бах намалява. Неприятен инцидент, при който личният му майордом го ограбва брутално, помрачава последните дни на композитора и го оставя разорен и със значителни дългове. Смъртта му настъпва в Лондон през 1782 г., преди да навърши 47 години. Кралица Шарлот не допуска да се опозори името на композитора, изплаща задълженията му и осигурява доживотна пенсия за неговата вдовица.

Творчеството на Й. Кр. Бах е богато и много разнообразно. То включва 30 симфонии, клавирни сонати, сонати за клавир и цигулка, клавирни триа, квартети, квинтети, симфонии за духови инструменти, концерти-

ни с различни солиращи инструменти, клавирни концерти, литургични творби, опери, песни и др. Макар да са подробно класифицирани, една част от творбите му е загубена, а на други авторството е поставено под съмнение.

Трудно ще се намерят конкретни допирни точки между музиката на Й. Кр. Бах и Йохан Себастиан Бах. Синът става изразител на ново све-тоусещане, на т.н. „галантен стил“ и на преливането му в ранния класицизъм. Й. Кр. Бах се явява в преходен момент, когато силно изразената мелодичност, балансирането по отношение на симетрията и отказът от прекалена претрупаност на музикалната фактура се изявяват като анти-теза на бароковата традиция в търсене на нова музикална стилистика и изразност.

Музикална пестеливост, изтънченост, поднесена с вкус, чистота и жизнерадостност разкрита съдържано, но с постоянен тонус – това са едни от характеристиките на композиционния маниер на Й. Кр. Бах. Определенията съдържат в себе си граници, но съвкупността им ги из-лива сято в идиоми на изкуството, натоварвайки ги с духовното наме-рение да разкрият един прекрасен и възвишен свят.

Й. Кр. Бах е увековечен чрез великолепия портрет на английския живописец Томас Гейнсборо. Излъчването на съдържаност и достолепие присъщи на благородните натури, което внушава картината, са само пласт, зад който тайнството на мига преди човек да се усмихне е спряно от поглед, зареян в далечни хоризонти.

Теодор Лак (1846-1921)

Оскъдни са сведенията за живота на френския пианист и компози-тор Теодор Лак. Знае се, че още 10-годишен изпълнява функциите на ор-ганист в родното си село Кампер, Франция. Завършва Парижката кон-серватория на 18 години и е назначен веднага за асистент по пиано в нея. Негови учители в Париж са били Антоан Франсоа Мармонтел по пиано и Франсоа Базел – по хармония. Мармонтел контактувал с пи-нисти от цяла Европа и често събирал в дома си изявени представители на пианистичното изкуство. Любопитен факт от живота му е, че в кон-куренция за овакантено професорско място побеждава своя бивш учи-тел, гениалния композитор и пианист Шарл Валентин Алкан. Цялостната атмосфера на тази кипяща култура несъмнено е повлияла силно върху младия Лак. Фактът, че остава на работното си място до самата си смърт, говори за една отдадена на оцененото си призвание натура.

Академичната кариера на Лак не претърпява развитие, но негови-те композиции са съхранени до днес. В нотното приложение към труда си „Methode de piano“ той публикува пиесата на Клод Дебюси „Малкото

негърче”, което широко отваря вратите за популяризирането ѝ. Лак написва голямо количество салонни пиеси (валсове, мазурки, сонатини, етюди и др.). Етюдите му са обединени от надслов художествени, елегантни или бравурни. Те попадат в жанровата характеристика на салонната музика, белязана с голям разцвет през втората половина на XIX век. Голяма е амплитудата, в която се развива този жанр. Негова отличителна черта е лаконичността, ярката мелодичност със сантиментален привкус и ефектът на виртуозното обаяние.

Салонното музициране е подчинено изцяло на вкуса на публиката. Много големи пианисти са използвали възможностите му, за да популяризират собствените си качества на виртуози. Дори при гениални композитори, като Шопен и Лист, има произведения, които попадат в неговата категория. Разбира се, тяхната дарба многократно надхвърля предпоставеното за жанра. От общо 66-те издадени творби на Теодор Лак, само 3 произведения (Сонатина № 1 оп. 48, Соната пасторал оп. 253 и Сонатина за две пиана оп. 129) остават извън тази основна насока в творчеството му. От тях само Сонатината за две пиана оп. 129, макар и рядко, намира място в съвременната концертна практика. Написана е в духа на добрите традиции на класическата сонатина, очертани от Фридрих Кулау, Муцио Клементи, Антонио Дябелли и Ян Дусек.

Афинитетът на Т. Лак към салонния тип на композиране не е случаен. Тук той вижда възможността да изрази творческата си индивидуалност, без да навлиза в териториите на музикалните титани и да бъде подлаган на сравнение с тях. Самият факт, че 95 години след смъртта му неговата музиката се преоткрива, е достатъчно красноречив за нейните качества. Теодор Лак почива през 1921 г. в Париж. Инициатор за ново начало и възраждане на интереса към творбите на Т. Лак е френският пианист Филип Сеар.

Йохан Непомук Хумел (1778 – 1837)

Роден в Братислава и определян като словашки, австро-унгарски и немски пианист и композитор, приживе Хумел се радва на завидна слава и почит. Неговата виртуозност и импровизаторска мощ го издигнали до пиедестала на единствен конкурент на пианистичното майсторство на Лудвиг ван Бетовен.

Обучавал редица от най-известните за времето си музиканти (Карл Черни, Фердинанд Хилер, Адолф фон Хензелт и др.), самият той преди това е имал щастието да учи при Моцарт, Муцио Клементи, Йозеф Хайдн, Йохан Георг Албрехтсбергер и Антонио Салиери. В. А. Моцарт забелязал способностите на осемгодишното дете и му преподавал безплатно в продължение на две години. Същият шанс не се усмива на Ференц

Лист, чието желание да учи при Хумел остава неосъществено поради високите хонорари, които изисквал маестрото. Тази житейска подробност не оставя, обаче, никаква следа от негативизъм върху великия унгарец. След смъртта на Хумел Лист изнася няколко благотворителни концерта, за да стане възможно издигането на негов паметник в Братислава.

След пребиваването си в Англия и Австрия (Виена и Айзенщат при княз Николаус II Естерхази), Хумел се установява в Германия последователно в Щутгарт и Ваймар. Там той е назначен за придворен капелмайстор, като същевременно е и учител по музика на бъдещата съпруга на императора на Германия и крал на Прусия Вилхелм I. Една любопитна подробност: последната версия за източника на вдъхновение в прочутата миниатюра „За Елизе“ от Бетовен гласи, че това е певицата Елизабет Рьокел, за която по-късно Хумел се оженва.

Освен с таланта си композиторът се откроява като един от първите богати творци в историята на музикалното изкуство. Хумел живее в епоха на драматични исторически събития. Произтичащите от тях промени в европейската култура (а и не само), в частност преходът от класицизъм към романтизъм, са белязани от сонм от велики фигури в изкуството, начертали нови траектории. Те създават предпоставките за максимална художествена интензивност, чрез която духът, тласкайки човешката цивилизация напред, създава едни от най-ценните си творения.

Хумел е създал над 128 опуса, измежду тях са 6 концерта за пиано, 8 сонати, 24 етюда, багатели, ронда, вариации, камерни произведения, опери, балет, кантати, песни и др. Прави впечатление, че композиторът започва усилено да твори в една сравнително късна възраст – приблизително около годината на смъртта на Моцарт. През 1828 г. той публикува тритомен труд, наречен „Подробни теоретично-практически указания за свирене на пиано“, преиздаден в Германия през 1989 г. Умира на 59 години във Ваймар.

Озаглавената като Соната или дивертименто за четири ръце оп. 51 в ми бемол мажор творба на Хумел е единствена за ансамбъл от такъв вид в обширното му творчество. Подказвайки чрез титула за насоката и духа на музикалното ѝ съдържание, във формата ѝ Хумел се придържа към яснота и тематична логика. На мястото на сонатното алегро, характерно за зрелия класицизъм на неговите съвременници Хайдн, Моцарт и Бетовен, с които той е бил в тесни взаимоотношения, Хумел поставя „Marcia“ (Марш) в темпо *Allegro maestoso*. Интересно композиционно решение е използването на преход – модулация (13 такта) между първата и втората част и повторението на същия похват (в рамките на 4 такта) между втора и трета част.

Втората част, написана в размер 6/8, не е обособена като лирически център в сонатата и има по-скоро интермедиен характер. Третата част е Rondo con brío, която по обем надхвърля два пъти първите две части взети заедно.

Игнац Брюл (1846 – 1907)

И. Брюл е пианист, композитор и музикален педагог, роден в Моравия, която по онова време е част от Австро-Унгарската империя. Родителите му са заможни търговци от еврейски произход и запалени любители на музиката. Няколко години след раждането на Игнац цялото семейство се пренася във Виена, където протича останалата част от живота му. Там той започва усилено занимания при Юлиус Епщайн – професор по пиано във Виенската консерватория. Епщайн успешно съчетава кариерата си на пианист със завидната слава на музикален педагог. Сред известните му ученици са Густав Малер и Джино Талиапетра (италиански композитор и пианист, многократно партнирал с Алфредо Казела и автор на внушителна музикална антология, включваща творби от 157 автора). Епщайн е и редактор на много от сонатите на Бетовен и Шуберт.

Активната си концертна дейност, извоювала му статут на виртуозен изпълнител, Брюл започва веднага след завършване на своето образование. Принадлежността му към Виенското музикално-артистично общество и присъствието в него на хора от ранга на Йоханес Брамс, Едуард Ханслик и Роберт Фукс, създава благоприятна среда за творческата инвенция на музиканта. Брюл и Брамс често са партнирали на четири ръце, просвирвайки своите най-нови произведения.

Първия си клавирен концерт Брюл написва едва четиринадесет годишен. Творбата е изпълнена от учителя му Епщайн във Виена. Сред по-значимите творби на композитора могат да се отбележат още Рапсодия за пиано и оркестър, Втори клавирен концерт, две цигулковы сонати, сонатата за две пиана, ловната увертюра „В гората“ и балета „Вълшебни приказки“. Най-голяма популярност като композитор Брюл добива с втората си опера „Златният кръст“. Силно привлечен от възможностите на жанра, превърнал се в ядро на творческия му стремеж, той написва още няколко опери, но не успява да постигне първоначалния си успех. Умира във Виена на 61 годишна възраст.

Стогодишнината от смъртта на композитора се явява поводът, дал тласък на намерението да се запишат неговите оркестрови творби. Инициативата е дело и изпълнение на английската звукозаписна компания „Cameo Classics Label“. Музиката на Брюл е определяна от критиката като консервативна, доколкото е вместена в духа на стилистиката на

Менделсон и Шуман. Но тази твърде обобщена с шаблона на квалификациите характеристика не изчерпва въздействието, което мелодичното богатство и многоплановия емоционален заряд на личностно неприкосновената романтична съзидателност на композитора оказват върху слушателя.

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Розеншилд, К.** История на музиката, НИ., Сф., 1973
2. Музыкальная энциклопедия, М., 1981
3. Encyclopedia Britannica
4. **Способин, И. В.** Музыкальная форма, М., Москва, 1972
5. **Япова, Н.** „Моцарт и барокът“ www.litclub.bg 05.08.2006
6. www.pianosociety.com

ПРОЯВИ НА СИМЕТРИЯ И АСИМЕТРИЯ В ТРЕТАТА ЧАСТ НА
„КОНЦЕРТ АРАНХУЕС” ОТ ХОАКИН РОДРИГО

Резюме: Статията посочва етимологията и същността на двойката категории - симетрия/асиметрия. Представен е един по-свободен поглед върху тяхната музикална проява/изява в III част на „Концерт Аранхуес” от испанския композитор Хоакин Родриго.

Ключови думи: симетрия/асиметрия, ритъм-метрум, „Концерт Аранхуес”

Summary: This article states the etymology and the nature of the couple categories – symmetry/asymmetry. It presents a free look at their musical application in the III-th part of “Concierto de Aranjuez” by the Spanish composer Joaquin Rodrigo.

Key words: symmetry/asymmetry, rhythm-metrum, “Concierto de Aranjuez”

Има понятия, които са универсални, защото са широкообхватни. Те се прилагат в различни научни сфери – от точните до хуманитарните области на знание. Нещо повече, те са „преводими” от една в друга област. С тази мисъл посочвам двойката понятия – симетрия/асиметрия. Основното им значение и „приложение” е най-вече в точните науки, но те могат да се транслират и в обяснения за явления от музикалното изкуство.

Най-напред е необходимо общо пояснение, че това са думи-антоними т.е. взаимно противоположни по значение. Думата *симетрия* е от старогръцки (*συμμετρεῖν* - „измервам заедно”)¹. В тесен смисъл тя означава пълно съответствие в разположението на частите на едно нещо или вътрешна самоподобност на даден обект, а в по-широк аспект – хармонична или естетична пропорционалност и уравновесеност. Отсъствието на симетрия се определя като *асиметрия*.

1 www.wikipedia.org

В точните науки симетрията се установява като огледална², ротационна³, трансляционна⁴, роторефлекторна⁵, спираловидна⁶ и т.н. Всички изброени видове са пространствени категории.

В музиката симетриите могат да бъдат разгледани като свободна аналогия на пространствени категории, проектирани като протичащи във времето. В статията си "Огледалната симетрия във Вариации за пиано оп.27 от Антон Веберн", Холопов говори за периодична (от типа abc/abc) и огледална (abc/cba) симетрия⁷. Принципно, той разглежда музикалната симетрия като резултат от прилагане на серийни способности (инверсия, ретроверсия, ротация и др.) или като особеност в структурирането на музикално-логични конструкции на модулен принцип (като ладовете на Месиен). И в двата случая, става въпрос за конструктивен принцип, вследствие на който симетрията се оказва търсен или случаен резултат, който има най-вече „видими“, а не слухови измерения в нотния текст.

В това изложение представям един по-свободен смисъл за симетрия - като разбиране за определена подредба. Тя се реализира в резултатите от натрупаните в класицизма примери и може да се сравни с оприличените за асиметрия такива, възникнали под влияние на фолклорни идиоми в испанската музикална традиция. Нейна важна същност са ритъма и мелоса. В рамките на тази статия насочвам интереса си към проявите на ритъма, в неговите два аспекта:

- *тесен*, „като съотношение между трайности на съседни тонове“⁸.
- *широк*, като редуване на построения и дялове.

В тесен смисъл се разглеждат отношенията на ритъм с метрум, които най-често са в синкретично взаимодействие. В широкия смисъл се вижда макроравнището - проблеми на формообразуването. Формално-структурните закономерности се разбират като отношение на цяло и части, общо и частно. Чрез тях се изгражда формата и се изясняват определени музикално-композиционни решения.

2 Геометрична симетрия, получена чрез трансформацията отражение. (www.wikipedia.org)

3 Геометрична симетрия, получена от едно или повече завъртания в n-мерно Евклидово пространство. (www.wikipedia.org)

4 Геометрична симетрия, която се получава при преместване на обект по определено направление. (www.wikipedia.org)

5 Неправилна ротация около ос, комбинирана с отражение в равнина, която е перпендикулярна на съответната ос. (www.wikipedia.org)

6 Още наричана хеликоидална или винтова. Среща се в обикновенни части, като пружини, бургии, свредели и т.н. (www.wikipedia.org)

7 Холопов, Ю. Н. Огледалната симетрия във Вариации за пиано оп.27 то Антон Веберн. В: сб. „Проблеми на музикалната наука“, сп. Музикални хоризонти, София бр.19-20, 1985 г.

8 Холопова, В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века, Москва, 1971, с.4.

Казаното представям като тези си, в чиито контекст разглеждам „въплъщението“ на понятията – симетрия/асиметрия в конкретния музикален „обект“ – III част на „Концерт Аранхуес“ за китара и оркестър от Хоакин Родриго.

Творбата е композирана през 1939 г. и е емблематично заглавие в китарната литература. Тя се нарежда сред най-известните музикални произведения на XX в. Типично за жанра, в който е композиран, концертът представлява тричастен цикъл: I част – *Allegro con spirito* (бърза), II част – *Adagio* (бавна), III част – *Allegro gentile* (бърза). **Третата част** привлича внимание със своите прояви на нерегулярност, което е основната причина за нейното по-детайлно разглеждане.

Allegro gentile е в традиционната за жанра инструментален концерт форма рондо⁹. Структурата на рондото е красноречив пример за регулярна периодичност (многократно възвръщане към един и същ елемент) т.е. пропорционалност, симетричност. В тематичната работа композиторът използва принципи на произведен контраст и видоизменена повторност, които са основни при изграждане на танцувалните структури. Изборът на седемчесто родно с три епизода (**a B a c a d a**) като формална организация на финала на концерта в случая е отражение на логично предпоставена закономерност. (вж. сх. 1)

Схема 1

Дял	Рефрен а	Епизод 1 В			Рефрен а
Такт №№	1-20/21-40	I секция 41-97	II секция 98-115	III секция 116-138	139-161
Тоналност	H dur / D dur	D dur→E dur→D dur cis moll=Des dur→H dur→E dur			G dur

Дял	Епизод 2 с	Рефрен а	Епизод 3 d	Рефрен а	Заклучение
Такт №№	162-208	209 - 228	229-279	280-309	310-321
Тоналност	D→A dur	A dur	A dur→D dur	D dur	D dur

Главната **тема-рефрен (а)** (т.т.1-20) представлява период с две полуизречения и четири тактово заключение.

Първото полуизречение (т.т. 1-8) експонира построение (т.т.1-4) с ярък мелодичен заряд и специфична метроритмична организация: в

⁹ Думата рондо (rondeau) е от френски и означава кръг. В музикалната литература се казва, че „съществуват две предположения относно произхода на названието на формата. Едни изследователи считат, че е свързана с кръговите песни (хоровод, кръг), а други – че отразява особеностите на самата форма, в която непрестанно се възвръща една и съща тема, като по този начин се образува затворен кръг. Вероятно и двата аспекта повлияват за установяване на името”. /Тюлин, Бершадская ..., 1965, с.213/.

установена периодична зависимост - един такт в размер 3/4 и три такта в размер 2/4. (вж. н. пр.1) При такава организация е налична асиметрия между тривремени и трите двувремени метрума. Възможно е да бъде допусната и аналогия с изписан чрез съставлящите го прости 3/4 и 2/4 неравноделен 9/4.¹⁰

Нотен пример 1



Х. Родриго – „Концерт Аранхуес“, III част, тт.1-8

В по-широк план - по линия на метричната пулсация и извън конкретната драматургия е възможно и друго тълкуване. При окрупнен поглед върху "стъпката" на групиране на посочените размери, в построението се образуват 9 времена, които се разделят на 3+6 (2+2+2), като метричните акценти установяват силните метрични времена на 3/4 и първи такт на 2/4. В такива случаи нотописът не съответства точно на метричната организация. Последователността на тривремени и двувремени размер (при които не се променя единицата мярка за едно метрично време) става бързо - състояние, подобно на това, което Хиндемит определя като „довеждане до предел на метричната структура“, при която акцентът на силното време се запазва, но метрумът се сменя. В конкретния случай, такава последователност по-скоро демонстрира т. нар. „тематичен ритъм“, който възниква в музиката на XX в. При него тактовото изложение придобива второстепенна роля.¹¹ Консолидирано в един ритмоинтонационен комплекс, коментираното четиритактово построение става основна изразна единица в разгръщането на съдържанието. Метричната пулсация и нейната нерегулярност установяват определени релации и с испанския фолклор. Второто полуизречение (т.т. 9-16) от темата-рефрен доразвива тематичния материал от първото. Периодът завършва със заключение от 4 такта (т.т.17-20). Рефренът се характеризира с квадратност и регулярност по отношение на структура (8+8+4). Това дава основание да го определим като симетричен, докато използ-

10 В този случай в един такт се обединяват девет времена, разделени на 4 дяла, от които първия е удължен (3+2+2+2).

11 Холопова, В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века, Москва, 1971, с.14.

ваните размери и тяхната метрична организация представят пример за асиметрия.

Първият епизод (В) развива тематичния материал от рефрена и е почти три пъти по-голям от него. Той се разделя на три секции.

Първата секция е създадена от тематичен материал, който е поместен в 13 такта (тт.41-53). Те са разпределени, както следва - 4+5+4. Квадратните построения (от по 4 такта) в структурата естествено се комбинират с неквадратни. Същият тематичен материал се повтаря секвенционно, транспониран на интервал чиста кварта в E dur (тт.54-69). Идентичен способ за движение на материала наблюдаваме по-късно във втория (на интервал чиста квинта) и третия (на интервал голяма секунда) епизод от рондото. По този начин той се установява като устойчив, симетричен принцип на развитие в епизодите. Преекспонирането на темата-рефрен, чрез скрит двуглас в солиращия инструмент демонстрира неговата ритмична, а не акордово-хармонична функция. След обичайните 20 такта (структура на темата-рефрен) се разгръща секвенция в още 12 такта (тт.86-97), което допълва квадратността в цялостното построение и установява симетрията. Асиметричен остава принципът за използване на тривременните и двувременните размери, които са заложили в коментираните по-горе начални тактове на творбата.

Изложението на тематичния материал във *втора секция* на епизода отново дава примери за съчетаване на антонимните понятия, които са визирани в заглавието. Квадратната, симетрична организация на диалога между солиращ инструмент и оркестър (тт.98-105) е противопоставена на асиметричните 5-тактови построения-фрази в солиращ инструмент и оркестър. Оркестровата изява (тт.111-115) е с нов тематичен материал и изцяло в размер 2/4, но с тривременна метрична пулсация. (вж. н. пр. 2, тт.111-115) Карагенова обяснява, че „явление, при което логиката в ритмичното изграждане на тематичните микроструктури не съвпада с установените метрични закономерности“ се нарича противоречие мотив-такт.¹² Такъв е случаят и с посочения нов тематичен материал в оркестъра. В определената от размера симетрична двувременна метрична пулсация, композиторът оригинално помещава построение с тривременна пулсация, което за слушателя звучи съвсем симетрично.

12 Карагенова, В. Исак Албенис и „Иберия“ през погледа на пианиста. Пловдив, 2008, с.63.

Нотен пример 2

The image shows a musical score for the third part of the 'Concerto Aranjuez' by X. Rodriguez, measures 109-117. The score is for a string quartet (Fag., Gtr., V. 1, V. 2, Vle., V. C.) and includes a guitar part. The notation shows various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'pp', and 'ppp'. The guitar part is marked 'Arco' and 'Pizz.'.

Х. Родриго – „Концерт Аранхуес“, III част, тт.109-117

Третата секция е период от 16 такта. Първото полуизречение (тт.116-123) съдържа триолов ритъм (5 такта) и тематично ядро от темата-рефрен (3 такта). Групирането на тактовете в новия тематичен материал нарушава квадратността и представя пример за нерегулярност.

Целият първи епизод е асиметричен спрямо цялостната структура на частта, защото по мащаб почти двойно превъзхожда рефрена и останалите епизоди.

Във второто провеждане на **рефрена** се наблюдава метрична нерегулярност. Основната мелодия (китара) влиза в противоречие с регулярната метрична пулсация на рефрена (първи цигулки). (вж н. пр.3, тт.143-150). Получава се усещане за полиметричност, което Уейд опре-

деля като „off beat”¹³. Необходимо е да подчертаем, че това усещане е следствие от използваното фактурно решение при китарата - арпежирани акорди. В тях прозира скрит двуглас, в който се оказва «вплетена» основната тема (очертана в поместения н. пр. 3).

Нотен пример 3



Х. Родриго – „Концерт Аранхуес”, III част, тт. 141-150

Вторият епизод (с) се открива с нов тематичен материал (т.т.162-165) Плътното оркестровото tutti в размер 3/4 и динамика forte драматично контрастира с елегантното полифонично изложение в партията на соло-китарата (т.т.166-175). Съпоставят се не само емоционални състояния, но също: симетричност и асиметричност в структурната организация (4+9 такта) и в използването на размерите (3/4 + ритмичен комплекс 3/4+2/4).

Като проява на асиметрия в сферата на метричната организация може да се разглежда полиметрията¹⁴. Тя се наблюдава при третата поява на **рефрена**, между триоловия акомпанимент в първа флейта, който е паралелно проведен с шестнадесетинова пулсация в китарата. (вж. н. пр. 4) Структурната организация на рефрена е идентична с тази в началото на частта (16+4 такта) и представя устойчива симетрична структура.

13 Wade, G. A. Joaquín Rodrigo – Concierto de Aranjuez, Mayflower Enterprises, 1985, с.40.

14 Полиметрията е особено разпространена в музиката на XX в., където новите явления се обединяват с традициите на предходните векове.

Нотен пример 4



Х. Родриго – „Концерт Аранхуес“, III част, тт.221-225

Третият епизод въвежда нов тематичен материал (тт.229-232) върху познато музикално клише - валдхорнов ред. Той е организиран в повторения ритмичен комплекс и е представен в регулярна, квадратна, симетрична структура от 12 такта (4+4+4). Асиметрия се открива в отговора на оркестъра, който е 7 тактов период (4+3). Тези 19 такта се транспонират във възходяща посока на интервал голяма секунда (тт.248-266), което повишава драматично напрежението. Соловата изява на китарата (тт.279-290) затвърждава симетрията в епизода със своите 12 такта (4+4+4).

Последната поява на **рефрена** в мощно оркестрово tutti (т.т.291-309) връща баланса в частта, като дублира структурата на първото му провеждане (8+8+4 такта).

Заклучението е квадратен период от 12 такта – групирани, както следва: 4+5+3. Учленяват се една квадратна и две неквадратни вътрешни структури. Устойчивост и симетричност установяват: размерът (3/4) и триделната метрична пулсация.

Дадените сведения ясно показват, че симетрията и асиметрията, независимо от тяхната противоположна същност, балансирано се съчетават в III част от известното произведение на Родриго. Нещо повече, те му придават оригиналност и индивидуалност. Дадените примери онагледяват: симетрични и асиметрични структурни решения, регулярни и нерегулярни комбинации между двувременни и тривременни размери, полиметрия и др. Всичко това от една страна е свързано с факта, че Х. Родриго е ярък представител на испанската национална школа и пре-

творява своеобразно фолклора в творбите си. От друга страна епохата на класицизма е тази, в която жанрът *инструментален концерт* достига своя апогей, което вероятно служи за вдъхновение на испанският композитор.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Карагенова, В. Албенис и „Иберия“ през погледа на пианиста, Пловдив, 2008
2. Тюлин, Ю., Бершадская, Т., Пустыльник, И., Пэн, А., Тер-Мартirosян, Т., Шнитке, А. Музыкальная форма, Москва, 1965
3. Холопов, Ю. Н. Огледалната симетрия във Вариации за пиано оп.27 от Антон Веберн. В: сб. „Проблеми на музикалната наука“, сп. Музикални хоризонти, София бр.19-20, 1985 г.
4. Холопова, В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века, Москва, 1971
5. Wade, G. A. Joaquín Rodrigo–Concierto de Aranjuez, Mayflower Enterprises, 1985

гл. ас. д-р Борислав Ясенов

МИШЕЛ БЛАВЕ

**Соната за флейта и цифрован бас, опус 2
№ 4, *g moll* „La Lumagne”**

MICHEL BLAVET

**Sonata for flute and basso continuo, Opus 2
Nr. 4 in *g moll* *La Lumagne***

Abstract

French flute music from the beginning of the 18th century is distinguished for its striving for portrayal and imagery, and the flute timbre is bearer of melancholic, sorrowful and lyrical, elegant and graceful images. That was the time when the first books of suites, sonatas, pieces and other compositions for flute – solo or with accompaniment of basso continuo, by the composers Jacques-Martin Hotteterre, Michel de la Barre, Michel Pignolet de Montéclair, Joseph Bodin de Boismortier, Michel Blavet, Jean-Marie Leclair and others, started to be printed in France.

Michel Blavet (1700 – 1768) was a French flute virtuoso, composer and teacher, creative successor of Hotteterre. His brilliant virtuoso performance style, pure intonation and singing tone contributed considerably to the popularity of the flute in France. He wrote 18 flute sonatas /3 books/, 6 compositions for two flutes, concertos /only the Concerto in *a moll* for flute has survived/, several songs, 4 operas.

Blavet's sonatas, published in 1732 in Paris, are masterpieces of early flute music. The most popular of them are *La Vibray* and *La Lumagne*. They feature virtuosity, melodiousness and imagery, and reveal in an amazing way the capabilities of the flute.

Sonata Nr. 4 in *g moll*, *La Lumagne*, scrutinized in this paper, was written in a five-part cycle /**Adagio, Allemande, Sicilienne, Presto, Le Lutin**/. In it the composer synthesized characteristic features of sonata da chiesa and sonata da camera.

Резюме

Френската флейтова музика от началото на XVIII век се характеризира със стремеж към портретизация и картинност, а тембърът на флейтата е носител на меланхолични, скръбно-лирични, изискано-грациозни образи. Това е времето, когато във Франция започват да се отпечатват първите сборници със сюити, сонати, пиеси и други произведения за флейта-соло или с акомпанимент на basso continuo на композиторите Жак Отетер,

Мишел де ла Бар, Мишел де Монтеклер, Жозеф Буаморте, Мишел Блаве, Жан-Мари Льоуклер и др.

Мишел Блаве /1700 – 1768/ е френски флейтист-виртуоз, композитор и педагог, творчески приемник на Отетер. Неговият блестящ и виртуозен стил на свирене, чистата интонация, пеещият тон значително допринасят за популярността на флейтата във Франция. Създава 18 флейтови сонати /3 тетрадки/, 6 дуета, концерти /запазен е само концерта за флейта - *a moll*/, няколко песни, 4 музикално-сценични произведения.

Сонатите на Блаве, издадени през 1732г. в Париж, са шедевори на ранната флейтова музика. Най-известни са „*La Vibray*” и „*La Lumagne*”. Те са виртуозни, мелодични, образни и удивително разкриват възможностите на флейтата.

Соната № 4, /„La Lumagne”/, *g moll*, анализирана в настоящия доклад е написана в петчастен цикъл /**Adagio, Allemande, Sicilienne, Presto, Le Lutin**/. В нея композиторът синтезира характерни белези от *sonata da chiesa* и *sonata da camera*.

Френската флейтова музика от началото на XVIII век се характеризира със стремеж към портретизация и конкретност на образите, картинност, трактовка на тембъра на флейтата като носител на меланхолични, скръбно-лирични, изискано-грациозни образи, влечение към жанра сюита. Мелодията е наситена с кратки украшения и характерни низходящи ходове и задържания в края на фразите. Ритъмът е разнообразен, капризен, чудноват, своенравен.

Около 1700 г. във Франция започват да се отпечатват първите сборници със сюити и пиеси за флейта-соло или с акомпанимент на басо континуо на композиторите Жак Отетер, Мишел де ла Бар, Мишел де Монтеклер и др.

Жак Отетер е превъзходен флейтист и автор на знаменития трактат за свирене на флейта 1707г., трактат за импровизацията 1719г., ръководство за свирене на мюзет 1737г. Сред най-известните произведения на Отетер са сюити за флейта и цифрован бас, пиеси за соло-флейта, за дуо флейти и трио-сонати. От 1725г. се появяват сонати и други произведения за флейта на френските композитори Жозеф Буаморте, Мишел Блаве, Жан-Мари Льоуклер и др.

Мишел Блаве /1700 – 1768/ е френски флейтист и композитор. Блаве се счита за творчески приемник на Отетер и е сред най-добрите флейтисти за своето време във Франция. Но за разлика от своя предшественик, той свири не на тричастна, а на четиричастна флейта, която му дава възможност за по-точна интонационна чистота. На инструмента се изпълняват преди всичко бавни, нежни и печални мелодии. Неговият

блестящ и виртуозен стил на свирене, чистата интонация, пеещият тон значително допринасят за популярността на флейтата във Франция. Съвременниците на Блаве се впечатляват от виртуозното му изпълнение, дори и в трудни тоналности, независимо дали свири своя собствена музика или на други композитори. Предполага се, че той вдъхновява Телеман да напише Втора тетрадка „Методически сонати“ за флейта. Вероятно именно за Блаве, придворният композитор Лъоклер пише концерт и девет сонати за флейта. Блаве е известен и като педагог. Въпреки виртуозните възможности, които притежава, флейтистът предпочита да пише музика в по-леки тоналности, което и дава възможност тя да стане популярна и изпълнявана от богатите любители. Волтер и Фридрих Велики се възхищават на Блаве като изпълнител и като композитор, създал 18 флейтови сонати /3 тетрадки/, 6 дуета, концерти, няколко песни, 4 музикално-сценични произведения.

Сонатите на Блаве, издадени през 1732 г. в Париж, са шедьоври на ранната флейтова музика. Подобно на Вивалди, всяка соната си има наименование. Най-известни са „La Vibray“ и „La Lumagne“. Те са виртуозни, мелодични, образни и удивително разкриват възможностите на флейтата. Първите сонати са в цигулковия стил на Корели, а по-късните в новия галантен стил. Запазен е само един концерт на Блаве за флейта - *a moll*, в който първата и третата част са в стила на Вивалди, но по-виртуозен и развит, а бавната – средна част, представлява френски гавот.

Соната № 4, /„La Lumagne“/, *g moll*, е в петчастен цикъл. В него Блаве синтезира характерни белези от *sonata da chiesa* и *sonata da camera*. Първа част – **Adagio**, въвежда в цикъла. По отношение на темпото, композиторът се съобразява с френските дворцови традиции - бавна увертюра, но внася нов характер импониращ на инструмента флейта. Тя е лирична, изискано-грациозна, емоционално наситена. Мелодията е изпъстрена с кратки украшения, развити в кулминационните моменти и низходящи мелодически ходове в края на фразите. Капризен, чудноват и разнообразен е ритъмът. Тембърът на флейтата трябва да е мек и нежен, а украшенията да се изпълняват с лекота, за да бъдат в унисон с настроението, заложено от композитора.



Втора част е **Allemande** в темпо *Allegro moderato*. Очевидно е влиянието на сюитата /sonata da camera/. Енергична част в двуделна форма, разработена в стила на имитационната полифония. Внася контраст със своята рационалност. Не случайно композиторът използва немския танц, носител на уравновесена енергия и скрита сила. Темата започва с ауфтактово встъпление в осмини ноти в щрих тенуто, щрих деташе трябва да е отчетлив, но с меко встъпление. Облягането на опорните тонове, чрез леко издуване е важен момент за постигане на типичното бароково фразирание. Имитационната полифония е изразена чрез низходяща секундова секвенция проведена и в двата инструмента на интервал кварта.

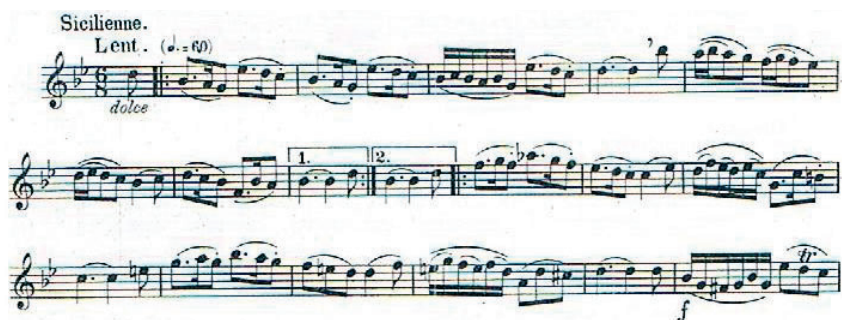


В кулминацията на първия дял имитацията представя огледално вече използвания модел, отново развит чрез низходяща секундова секвенция проведена между двата инструмента на интервал квинта.



Първи дял приключва в доминантова тоналност - *d moll*. Вторият дял започва с провеждане на темата в паралелната тоналност *B dur*. В контраст с възходящото секвентно развитие подплътено от динамическо изграждане се явява низходяща секвенция в *dolce* – *grazioso* водеща до кулминация, подчертана със забавяне, последвано от заключение в основната тоналност - *g moll*.

Трета част – **Sicilienne**, в темпо *Lento* и размер 6/8, е бавен, изискан и грациозен танц, наситен с лирика, и внасящ спокойствие образ. Темата е в типичния за танца точкуван ритъм представена в среден регистър на инструмента флейта и носи мечтателно-лиричен характер. По отношение на тоналния план тя преминава от *g moll* в *B dur*. Вторият дял е развиващ, тонално неустойчив, изграден на базата на ритмичния мотив осмина с точка, шестнадесетина и осмина, характерен за танца и стоящ в основата на първия дял.



В репризата първото полуизречение на темата е вариантно проведено, а второто е представено два пъти утвърждаващо основната тоналност – *g moll*.

Presto - 3/8. Бързо, енергично с бурно полифонично развитие, подчертано от непрекъснато шестнадесетинково движение, преминаващо от единия инструмент в другия. Особено внимание при изпълнение на тази част, трябва да се обърне не само върху техническото изработване, но и върху ярките динамични съпоставки, които до голяма степен определят характера на частта и на артикулационните проблеми свързани с нея.



Пета част, **Le Lutin** – *Allegro vivace* е виртуозна и в същото време мелодична, ефирна, закачлива. Тя финализира цикъла, оставяйки у слушателя положителни емоции, носещи бодрост и оптимизъм.



Традиционно композиторите от тази епоха разчитат на вкуса на изпълнителя и уменията му за импровизация, поради което орнаментите не винаги са изписвани в текста. В отделни случаи краткият трилер, типичен за този вид музика, трябва да се разглежда като особена раз-

новидност акцент. Изпълнява се от основния тон във вид на двоен мордент, образуващ ритмична група квинтола. В случаите, когато започва от горен съседен тон се прилага аподжатура /ит. *arroggiatura*/ – облягане на този тон, аподжо /ит. *arroggio* – опора/, дихателна опора. При някои от тези случаи се използва аподжатура с пресечен мордент. Първият тон от кратките трилери задължително съвпада със силното или относително силното време в такта. Импровизацията е вариационна, тя допълва, украсява, без да изменя съществено основната мелодия, ритма и хармонията. При повторението на дяловете флейтистът може да си позволи импровизации с орнаментален и фигурален характер съобразени със стила. Необходимо е всеки, дори и най-краткият тон, точно да се постави в общото, единно движение, в строго съответствие с обкръжаващата го звукова тъкан. При свирене на полифонична музика основна задача е постигането на мелодическа, интонационна изразност. Забавянето в края на частите трябва да се използва внимателно. Овлабяването на тънките технологични прийоми допринася да се постигне разнообразие на звуковата красота и е едно от необходимите условия за високохудожествено изпълнение.

Ефективността се състои не само в следването на универсалните тенденции, съобразени с теорията за интерпретация на музиката от първата половина на XVIII век, но и в особеностите на конкретното музикално произведение - **соната № 4, /„La Lumagne“/, *g moll***. Разгледаната тематика може да предизвика интерес от страна на изпълнителите, което се обяснява от стремежите и търсенията в съвременната музикална култура, а някои наблюдения могат да се възприемат и като практически напътствия към младите флейтисти за изграждане на изпълнителски модел.

БИБЛИОГРАФИЯ

Белтрандо-Патие, 1997: М. Белтрандо-Патие. История на музиката, част 1. София, Издателство Музика, 1997;

Музыкальная энциклопедия, том 1 и 5. Москва „Советская энциклопедия“ 1973, 1981;

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

https://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Blavet

<http://www.flutehistory.com>

http://www.peoples.ru/art/music/flautist/michel_blavet/

Ключови думи: **хармония; съзвучие; акорд; акордова доктрина; акордови концепции; акорди с авторство; акордова структура**

Резюме

Основната рационална идея на акордовата доктрина се състои в групирането на (максимален брой) тонове на някакъв принцип. Полагането на допълнителни условия трасира нейната еволюцията. Тези "допълнителни условия" всъщност очертават границите на организиращия принцип, изразявайки наред с това основни историко-стилистични закономерности. Така акордите придобиват историчност. Отпадането на тези условия води до отпадане и на акордите, които ги изразяват, но поражда други. При това е очевидна възможността за пренасяне на акордов ресурс, при положение, че не влиза в противоречие с новите условия. Така акордите придобиват още две свойства - универсалност и специфичност. Първото им позволява да осъществяват трансфер на музикална информация, обслужвайки различни "музикални диалекти" а второто - да създават и репрезентират нов хармоничен език

Summary

The main idea of rational Chord doctrine consists in grouping the (maximum) tones of a principle. Application of additional conditions traces its evolution. These "additional conditions" actually demarcate the borderline of organizing principle expressing along with this basic historical and stylistic patterns. So chords acquire historicity. Rejecting these conditions leads to dropping out and chords that express them, but raises others. When it is obvious possibility of transferring chords resource, provided it does not make conflict with the new conditions. So chords acquire two more properties - universality and specificity. The first allows them to carry out the transfer of music information, serving different "musical dialects" and the second - to create and represent a new harmonic language

Всяко едновременно прозвучаване на два или повече разноименни тона образува съзвучие. Под формата на случайни съчетания, съзвучия са доказуеми в условията на примитивни форми на вокален многоглас. В практиката на подгласно или хетерофонно многогласие е възможно спонтанно възникване на разнообразни форми на едновременно съзвучаване. В античността, в акта на нстройване на струнните музикални

инструменти (лира, кифара, форминкс, магадис и др.) също са получавани съзвучия. За отсъствието на професионален интерес към тях обаче свидетелстват редица изследователи. М. Вебер например цитира Псевдо-Аристотел, според когото полученото по описания начин съзвучие няма никаква художествена стойност. Следователно посочените форми имат инцидентен характер и не са обвързани със *смислова* или *градивно-конструктивна* функция. Изведени като платформа за формиране на ново понятие - **акорд**, тези две функции съставляват два основни показателя, които изначално отличават съзвучие и акорд в общото поле на многогласието.

Холопов извежда следните етапи на формиране на акорда:

-Предформа (IX-XI в.) - хармонически интервали.

-Полифонична концепция (XIII-XVII в.) - полифонична концепция за акорд - като сума от консонанси или като консонанс и приобщен към него дисонанс.

-Класическа концепция (XVIII-XIX в.) - тонално-функционална.

-Съвременна - сонантно-колористична, сонорна, фонична - концепция.

В коментар, в предложената хронология ясно личи строгото ѝ ориентиране към историята на многогласието. Всъщност това е хронология на многогласието, 'с акорд „пред скоби“'. Такъв подход изглежда в частично противоречие с историческата фактология. В парадоксална светлина прозира изестно стесняване на ъгъла, под който се разглежда обектът. От него например отсъства еволюцията на понятийния апарат, т. е. история на понятието, история на съдържанието на това понятие, история на изявите на явленията, номинирани с това понятие, като е наблегнато върху история на акордовите концепции и то предимно в спекулативен план, защото предложената в етапи история не отразява пътя на приближаване на понятието към отразяваното от него явление. В този смисъл могат да се допълнят следните акценти:

-назоваване на сродни или идентични явления с различни понятия. В края на XIV и началото на XV век за номиниране на синхронни явления в сферата на триглас и четириглас широко се използва двойката понятия **конкорданс** (*concordantio*) и **дискорданс** (*discordantio*). На по-късен етап смисълът им претърпява промяна и в *Handbuch der Harmonielehre* на Х. Риман те се тълкуват от точно определена - структурна - позиция. Понятието „**хармонична триада**“ относно изяви на обособен триглас вероятно принадлежи на Гафуриус - 1496, но първият, който описва триадите, т. е. тризвучните акорди, е Царлино в *Основи на хармонията* от средата на XVI в.. В самото начало на XVII в. в „Преглед на новата музика“, 1612, Липиус употребява понятието ***cantilena harmonica***, „хармо-

ническа кантилена“, което обяснява така: „Хармоническа кантилена е последователна и съзвучна множественост от тонове с измерима продължителност, обем и височина, възникваща от импулса на природата и изкуството. Тези звуци представят съотношение и консонанс, изразени чрез монада, диада и особено чрез онзи прекрасен корен на хармонията, триадата.“¹

-конвергенция и унификация на различни по своята история и същност понятия. В това направление е необходимо да се акцентира и върху променливото съдържание на понятието *хармония* и неговите вариантни смислови релации спрямо понятието *акорд*. Според А. Карастоянов например, първите исторически сведения за хармонията, разглеждана в различен от античния смисъл са от VII в. и принадлежат на Исидор Севилски. С това понятие той назовава едновременното съгласуване на няколко тона, т. е. на интервалите, делейки ги на симфонии и диафонии. За първи път за хармония като последование от съзвучия говори Просдоцимус де Белдемандис в своя Трактат по контрапункт от 1412 г. Но представите за хармония в трактатите по музика на ранното средновековие са обвързани основно с философията, теологията и аритметиката. Сам Царлино също посочва, че първо думата хармония означава много често само проста мелодия за тях (древните, бел. м.) Тяхната хармония, казва Царлино по-нататък, се е състояла от съвършен акорд, върху който те са пеели различните си песни както с нашите гайди или фидели; Царлино нарича това Sinfonia.² При Царлино обаче хармонията е съчетания на тонове в дву- и три- глас и последование от съзвучия. Едва при Рамо и д'Аламбер хармонията е само последователност от акорди.

Внасянето на подобни уточнения би осветлило някои исторически факти, като например, едновременното съжителство на понятията „триада“, „хармонична кантилена“ и „акорд“ в обръщение през XVII в. и отсъствието на понятието „акорд“ от азбучника на авторитетния речник на Бросар от началото на XVIII в.³

От казаното следва, че макар изявите на явлениято акорд да са вече видими в Късното Средновековие, за *собствено акордова концепция*

1 По Rivera, "German Music Theory in the Earli 17th Century. The Treatises of Johannes Lippius, 1974, ANN Afbor, UNI Research Press, 1980, p.31

2 Carlino. Istitutioni, ч.3, гл.79, с.356 по Рамо

3 Там, на с. 201. фигурира терминът „TRIAS HARMONICA, със съответно пояснение: "Гръцки термини, но латинизирани, които могат да се преведат като ХАРМОНИЧНА ТРИАДА. Съставно от три звука, чувани едновременно, нито един от които не е в октава спрямо двата други или от които два са в квинтата и в терцата над този, който им служи за основа. С една дума акорд, съставен от терца и квинта..." Любопитно е, че в това обяснение думата "акорд" всъщност е налична!

още не може да се говори. Въпреки това още тогава се очертава основната идея за отразяване на явления от подобен клас, представяща ги като дихотомия - с положителен - акорд - и отрицателен - неакорд - смисъл. Историята на акорда впоследствие до голяма степен представлява изпълването със съдържание на тази идея. Същевременно става съвършено ясно, че на общия фон на едно зараждащо се, укрепващо и развиващо се учение за хармонията като изява на друг поглед върху организирането на многогласие, разбирането за акорд става ключов фактор както за диференциране на това учение, така и за неговото привеждане в действие. За това говорят, както трактатите, така и различните дидактични пособия по хармония, в които акорд е оперативно понятие. Към него е ориентирано цялото знание, подчинявайки хармонията, а и многогласието на **акордовата доктрина**. Именно разбирането за доктрина на свой ред допуска **обобщен поглед** относно етапи и състояния в развитието на обекта. В този контекст, но вече като частни изяви на определени виждания, съответстващи на нивото на общосоциално и отраслово развитие, могат да бъдат разгледани отделни авторски **акордови концепции**. На свой ред извеждането на основни принципни положения е подход, който позволява групиране на разновременно възникнали концепции на базата на различни, но проявили устойчивост общи показатели.

Изискването за консонантно координиране на съчетаваните в едновременно гласове поражда най-ранния акорд - терцовото съзвучие. Всъщност това е и **първата концепция за акорд**, заслуга на Д. Царлино. Според В. Фраенов Царлино полага основите на хармонията, реабилитирайки голямата терца от чистия строй. Той обосновава съвършената хармония - тризвучието - с т. н. *сенарио*⁴ и обяснява мажорния и минорния квинтакорд с хармоническо и аритметическо делене на струната. Значението на пораждащия бас също е принос на Джозефо Царлино. В „Основи на хармонията“, 1558 той препоръчва удвояването на баса и поддържането му от орган⁵, подсилвайки значението му като основа на тризвучието (триадата). Все пак обяснението на акорда се опира на полифонично разбиране за надстрояване на интервли и това е видно от известното Правило на Царлино - над тона в баса може да се построи терца и квинта (или секста). Царлино постига интеграция на спекулативната и практическата теория. При него акордът се явява консонантно условие за тоново съжителство, легитимирано от математиката.

4 Събирателно название на първите шест пропорции между трептящата струна и между нейните най-големи части.

5 така наречената практика *basso seguente, basso per organo*.

Осъзнаването на „терцовостта“ като единен градивен алгоритъм се приписва на Рамо, но влиза в трактатите на редица музиканти през целия XVII век. За обръщения на *интервали*, според Риман, говори още Парейа в „Musica practica“, 1482⁶. Дитер Де ла Моте в своята Хармония, 1999 посочва 1600 г. като граничен момент за въвеждането на структурите 6 и ⁶/₄, а Ф. Апел еднозначно визира по този повод името на Липиус и неговия трактат *Sinopsis Musicae novae* от 1612 г. Във връзка с концепцията за акордови обръщения Д. Христов визира конкретни имена и на други теоретици от XVII и XVIII век, преди Рамо (Шампион, 1613; Барифонус, 1630; Веркмайстер, 1702; Роджър Норт, 1710). Въпреки това дори двадесетина години преди Трактат за хармонията на Рамо обаче, Дьо Сен Ламбер например не представя теоретично силния квартсектакорд, въпреки че го включва в примерите от своя Трактат за аккомпанимента. Ето защо изглежда основателна забележката на Рамо: „Онези, които са осъзнали обръщението, не са разгледали произхода му, както се вижда от правилата и примерите им; защото те дават толкова различни правила и примери, колкото различни акорди има...“⁷

Друга важна особеност на ранните акорди е тяхната относителна необвързаност с конкретна ладо-тонална изява. Затова описаната фактология представя конструктивния подход като исторически основополагащ, а терцовото съзвучие - като архетип на акорда въобще. Пренасянето на конструктивните усилия за структуриране на многогласие от регламент за процесуално съвместяване на гласове към принципи за структуриране на вертикали променя обекта на хармонията - от този момент тя се отнася до акорда, превръщайки се в негов синоним.

Следващият етап от еволюцията на акорда е поставянето му в услуга на мажоро-минорната тоналност. Тази роля за първи път събужда идея за смислово-логична обвързаност на акордите в система. Основна заслуга за това музикалната историко-теоретична мисъл дължи на Ж. Ф. Рамо. Според Л. Шевалье, в „Трактат за хармонията“ 1722/3 Рамо създава цял музикален кодекс, несъществуващ преди това и това е свидетелство, достатъчно за квалифицирането му като създател на **втората акордова концепция**. Приносите на Рамо могат да бъдат стилизирани в няколко фундаментални пункта:

-първ обяснява мажорното тризвучие чрез обертоновия ред и обосновава модел за първия вид акорд - терцово съзвучие;

6 Трябва да се каже, че секста идва от терца, а терца от секста, и кварта от квинта. Оттук терца и секста имат еднакво положение, защото идвете са несвързани... Точно както когато секста е преположена от терца и обратно, ако създаващият е голям, създаденият ще бъде малък, и обратно, така е също и при дисонансите. Една септима е създадена чрез секунда и обратно...”

7 Рамо, Ж.-Ф. Трактат за хармонията

-защитава понятието за фундаментален бас;
-въвежда понятие за обръщение на акордите на базата на октавна идентичност на едноименни тонове.

-въвежда учението за тройната пропорция, което се превръща в предпоставка за специфично функционална теория. Изтъквайки значението на третия частичен тон – чистата квинта - той полага идеята за акустическо родство между основните стълбове на тоналността – тониката, доминантата и субдоминантата, като въвежда и посочените понятия.

-обосновава единната структура на четиризвучието и ролята му като изява на тонална неустойчивост.

-редуцира акордовите означения до девет, като ги обвързва както с идеята за основен вид и обръщение на акорда.

Заслугата на Рамо като създател на единна хармонична система и акордов материал за нея е безспорна. Тя е в основите на музикалната теория и практика през следващите два века и особено в тази на музикалния класицизъм. В инструменталната практика на класическата епоха през втората половина на XVIII в. постепенно се изживява генералбасовата акордова концепция, като със статут на единствена се утвърждава афишираната от Рамо тризвучна и четиризвучна терцова хармония с ясни тонални отношения. Зараждат се обаче и първите противоречия, на този етап - между вече лимитираната терцова структура на акордите и тяхната ладохармонична функция. Ярък израз на това противоречие са т. н. акорди с увеличена секста - Италиански 6, Немски 6, всъщност ⁶₅ Френски ⁴₃. По функция това са видове алтеровани субдоминанти, но по произход те са резултат от съчетаване на два принципа - устойчив вертикален конструкт и мелодическо движение. В този смисъл събуждат интерес поясненията относно приложението на тези акорди - в отношение с фригийската полукаденца и винаги с VI ст. в баса и IV ст. в сопрана. Подобни указания разкриват връзка между старинното, секундово-линеарно оправдание на многогласието и реновирането му вече в осъзнаваните се тонално-функционални условия.

Романтизмът е епохата, която закрепва тоналността и в теоретичното съзнание.⁸ Създаването на Парижката консерватория през 1796 г. способства за постепенно унифициране на акордовите търсения на френските теоретици и композитори и консолидирането им около тоналното функциониране на акорда. Така, в издадения през 1802 г. труд на Ш. Кател Treité d'harmonie, и последващите го през първите двадесет години на века, намира своята изява *третата, ладо-тонална*,

8 Терминът "тоналност" е заслуга на Ф. Ж. Фетис и Кастил-Блаз и се утвърждава близо сто години след появата на Трактат за хармонията на Рамо.

акордова концепция. Основен принос за нейното утвърждаване има Франсоа Фетис.

През Романтизма, наред с подчиняването на двете акордови характеристики - структура и функция - на обща музикално-логична концепция - тоналност, все повече се експлоатира трета - неговият специфичен фонизъм. Първоначално той се изразява в разпростирането на терцовия принцип върху нарастващ брой явления, имащи до този момент статут на разнородни. С други думи, очертава се процес, при който полаганата като първопричина за пораждането на терцовите акорди консонантност постепенно отстъпва пред конструктивния потенциал на изнамерения за постигането ѝ принцип „по терци“. Така разширяването на терцовия принцип се забелязва в няколко посоки:

- структурно обосноваване в единство на все по-сложни терцови вертикали. Още Рамо говори за нонакорд. Въпреки това Ш. С. Кател е този, който през 1802 г. въвежда осъзнаването на нонакорда като съставно терцово съзвучие, а не като септакорд с ново задържане. Нонакордът е различим в музиката на Бетовен и Менделсон. но едва музиката на Дебюси се сдобива с етикет „царство на нонакордите“;

- осмисляне на различни хроматични явления като единни акордови структури на базата на постепенно преодоляване на явлението „енхармонизъм“;

- разрастване на класа „акорди с добавени тонове“.

Повечето търсения обаче се базират на натуралния звукоред, което се явява водещ ограничаващ фактор в тази акордова концепция. Той продуцира стремеж към намаляване на общия им брой и свеждането им до една или няколко терцови конструкции със закрепени тонално-функционални „позиции“.

В *постромантичната епоха и до наши дни*, в резултат на отслабените тонално-функционални зависимости на акордите, се налюждава подчертан интерес към фонизма в ущърб на останалите акордови характеристики. Така се отварят врати към ново структуриране, своеобразен *„структурен плурализъм“*. Именно този плурализъм се оказва основна характеристика на битието на акорда, защото през този период паралелно съжителстват образци, отразяващи тенденции от предишната акордова концепция, явления, породени от променящите се условия, но и нови акордови концепции. По тази причина разглеждането на единна концепция в полето на акорда става невъзможно. Нещо повече. Точно за изясняване на явленията, очертаващи многобройните изяви в разглежданата понятийна зона, се налага обобщаване на изведените в предишните концепции положения, с цел извеждане на общи, устойчи-

ви закономерности на една, еволюираща във времето, практиката и теорията, но единна в своя предмет **акордова доктрина**.

Разбирането за акорд се основава на две основни положения.

Наличието на определена структура е достатъчно основание за категоризацията на дадено съзвучие като акорд. Посоченото положение актуализира **конструктивна акордова концепция**. В нейната основа залягат два основни принципа - количествен (интервалов, брой на тонове) и качествен (сонантен). Съотношението между тях е променливо, а конкретните измерения на съответните принципи търпят корекции, според което са меродавни подвидове акорди и се очертава възможност за тяхното натрупване или редуциране в акордови комплекси. Поставени като положителни индикатори в релацията „акорд-неакорд“, посочените показатели генерират структурни определения за акорд от типа: „Акордът е съзвучие от „х“ на брой тонове, които са или могат да бъдат подредени на „у“ интервали“. Поставянето на конкретен интервал - терца, кварта, секунда - на мястото на променливата „у“, представя идеята за т. н. „моноинтервалов принцип“ за генериране на акорди. Обявеният структурен плурализъм вече равноправно допуска наред с обичайните „терцови“ акорди „квартови“ акорди и „секундови“⁹ акорди. Изредените акорди са номинации на акордови групи, следователно имат многобройни и различни деривации, общото между които е изведеният в определението „конструктивен белег“. Част от тях (терцовите акорди) имат допълнителни конструктивни параметри - основен тон, основен вид, обръщения. Обвързването на посочения акордов индикатор с конкретно числово измерение на променливата „х“ с или без добавка относно качествената страна на акорда очертава исторически етапи в структурното разбиране за явлението. Конкретизацията „в консонантна координация“ например, визира представата за тризвучна, терцова хармония; поясненията „три или повече; най-малко три“ фиксира границата между хармоничен интервал и акорд в структурен аспект. Създадените по този начин акорди изразявай крайния стадий на късноромантичния тонален модел - усложнени многозвучни терцови вертикали, битонални и политонални наслоения, полиакорди - и стават

9 Клъстер (Cluster) е понятие, въведено от Н. Cowell през 1930 г. Amon, R. Lexikon der Harmonielehre. Doblinger/Metzler KG, Wien-München 2005. В клавиричното творчество на Скарлати се наблюдават инцидентни квартови наслоения и „акордови съгъстявания“ от секунди (прототипи на клъстери?), като в нито един от случаите не може да става и дума за комбиниране на фактурни елементи от различен клас (задържане, съвместено с монолитно терцово ядро): Д. Скарлати. Соната 7 до минор, 2-ри том, т.т. 97-99



„визитна картичка“ за персонализация на хармоничния език на композитори като Равел, Барток, Стравински.

От друга страна заместването на променливата „у“ с конкретен числов израз формира т. н. „полиинтервалов принцип“ за генериране на акорди. В този контекст през XX век са актуални различни акордови конструкции:

- акорди по интервалови модели;
- акорди с ос на симетрия;
- акорди от вертикализация на хоризонтал.

Ладове с ограничена транспозиция и акорди, получени от тяхната вертикална проекция по О. Месиен. (с. 50, 52, 53)



Посочените в първите два пункта акорди са специфични, защото илюстрират конкретни, предварително зададени конфигурации. За разлика от тях акордите, получени от вертикализация на хоризонтала са пряко обвързани с неговата специфика и с броя на тоновете, които участват в тях. Изведените акорди представляват **персонални концепции** за акордово структуриране, например на О. Месиен, но по същество те са израз на **общ, конструктивен принцип на акордообразуване**. В резюме, всички разгледани акордови представители могат да бъдат групирани в две основни групи - моноинтервалови или изоморфни и полиинтервалови или полиморфни акорди. Като продължение на тази линия може да бъде обяснена и появата на своеобразни „акорди-концепти“. Този пункт отразява един странен опит за синтезирано предаване на тонално-хармоничната идея чрез обединяване в едно на два от основните носители на идеята за хармония - акорд и лад в основно съзвучие със смисъл на „акордо-лад“. Тази идея може да бъде видяна в понятието „акорд-тип“ като отличителен хармоничен „белег“ за всеки от неговите „ладове с ограничена транспозиция“ на О. Месиен, в механизма на образуване на същностното понятие „ладов ритъм“, принадлежащо на Яворски, в концепцията за Прометеев акорд на Скрябин...



Представляваща един вид еволюция на идеята за унификация на музикалния материал, която прозира още в късноренесансовия фундаментален бас и бароковата концепция за “корена”, тя намира и други измерения. Може би под влияние на факта, че акордопорождащият механизъм “надстройкаване по терци” в краен резултат надгражда всичките седем степени на диатониката, превръщайки ги в акордови тонове на акордовия “небостъргач” терцдецимакорд, през първото десетилетие на XX век са документирани опити за вертикализация и на очертаващата се дванадесеттонова пантоналност. Разбира се това е възможно дори при запазване на терцовия принцип, например, чрез съчленяването по вертикал на три умалени четиризвучия, отделени на големи терци или на четири увеличени тризвучия на три големи терци. Подобни спекулативни опити за структуриране на назования от Карел Щекер “терцвицисимов акорд” прави А. Шьонберг и дори един от българските композитори от първата половина на XX в. - Васил Божинов¹⁰.

а) К. Щекер б) А. Шьонберг в) В. Божинов



Създателят на новотоналната концепция П. Хиндемит може би е единственият, който създава **нова, авторска акордова концепция**. В своя труд „Наставление по композиция“ 1937 той представя собствена концепция за тоналност, в която, стъпвайки на акустическата база на комбинационните тонове ревизира както концепцията на Рамо за основен тон на акорда, така и тоналн-функционалния принцип. Според свои уникални разбирания, Хиндемит подразделя акордите в две основни групи - А и Б, според тяхната акустическа сила и в зависимост от това дали съдържат тритонус или не. Същевременно той откровено отрича

10 Божиновъ, В. Нови принципи на композиционната техника. Прага

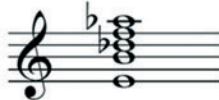
терцовостта като принцип за структуриране на акордите, приемайки за акорд всяка група от най-малко три едновременно звучащи тона.

Като отделно разклонение, което не се вписва цялостно в нито една акордова концепция, се явяват уникалните „акорди с авторство“. Сред тях могат да бъдат изредени няколко основни подвида. Такива са, например т. н. „именни акорди“ - Прокофиева доминанта, Рахманинова хармония, които продължават традицията на известните от ранния Романтизъм Шопенов акорд и Шубертов акорд. Като друг подвид могат да се впишат акордите, свързани с определен персонаж:

*Петрушка-акорд
(Стравински)*



*Електра-акорд
(Р. Щраус)*



*Прометеев акорд
(Скрябин)*



Специфична разновидност представляват и акордите, които етикетират определена конструктивна особеност - акордите „с разцепена терца“, двустранно алтерованите акорди, „акорд на резонанса“, „акорд на доминантата“...



„Акорд на доминантата“ Месиен, с.37



„Акорд на резонанса“ (пак там)

Другото основно положение на акордовата доктрина визира смисловата, структурно-езикова изява на съзвучията в контекста на определена ладохармонична система. В крайната си проява то фаворизира ролята на съзвучието за сметка на неговата структура, считайки я достатъчно основание за разграничаване на акорд от неакорд. Това ражда определение от типа: „всяко съзвучие с определено значение в системата е акорд, независимо от неговата структура.“ Този път следва и Холопов, определяйки като акорд всяко самостоятелно съзвучие, независимо от интервалната му структура, построено по определен логически принцип. Според него разликата между акорд и хармонически вертикал се

състои само в степента на предварителна обособеност. С други думи съзвучието се разглежда в неговата смислово-логическа „тежест“ на автономна „езикова“ единица и в изява на една **лингвистична концепция**. Би могло да се твърди, че този принцип се проявява самостоятелно в твърде тесен сектор - предимно в сферата на атоналната (строга, свободна) музика. В повечето случаи той би трябвало да се възприеме като допълващ и уточняващ показател. В този смисъл неговата „сила“ е в синтезираната, концентрирана изява на основните езикови закономерности на всяка конкретна система, която изразява. За да се случи това обаче, съответната система трябва да притежава висока степен на организираност, диференциация и субординация на елементите, които да проявяват своите зависимости на различни структурни равнища. Именно това е отличителна черта на известния като класикоромантичен тонален модел, чийто акрдово-хармоничен ресурс се явява пряк изразител на неговата същност, кодирайки посочения феномен в специфично акордово качество - „функционалност“. Следователно в претенцията за едно цялостно определение за акорд е логично обединението на двете положения - структурно и логическо. Само в такъв контекст е възможно едно малко по-сериозно прецизиране в опита за разграничаване между съзвучие и акорд. Като явления от една и съща сфера - сферата на многогласието - по същество те са в родово-видово отношение. Спрямо родовата форма съзвучие, като най-обща изява на всички явления в сферата на многогласието, акордите, хармоничните интервали, сонорните „петна“ се явяват видови категории, специфични нейни конкретизации. Един опит за помиряване чрез обединяване на двете акордови концепции представлява определението на Тюлин: „Акордът е съзвучие с определена структура, подчинено на ладови и акустически закономерности, което се явява представител на определена ладова система.“¹¹

Критиката на акордовата доктрина визира различни аспекти на акордовата концепция и има своята доста дълга история. Още във втората половина на XVIII в. Ж.-Ж. Русо заявява: „Да увеличиш звуците, слушани едновременно, или да разгърнеш цветовете един след друг – това значи да измениш тяхната област, да поставиш окото на мястото на ухото, а ухото – на мястото на окото.“, с което заявява страна в известния спор между „мелодици“ и „хармоници“¹². Всъщност акордовата доктрина среща трудности и изобилства от противоречия на всички етапи от своето развитие. Самото „раждане“ на акорда го противопоставя на господстващия към момента Питагоров строй; обвързването на акордите с

11 Тюлин, Ю. Краткий теоретический курс гармонии, 1960

12 Русо, Ж. Ж. Опит за произход на езиците, а така също и на мелодията и на музикалното подражание. т. II, с. 406-407

ладо-тонални функции практически се оказва сред причините за дългогодишен сблъсък между привържениците на добрата и на равномерната температура; закрепостяването към терцовата структура се превръща във временна спирачка пред теоретичната мисъл от началото на XX век...

Разглеждана като система, акордовата доктрина притежава типичното свойство *непрестаен растеж*, приобщавайки по едни или други показатели все повече и повече явления. Според Шевалие например още късният Барок е епоха, през която се наблюдава процес на „роене“ на акордови конструкции. Същият по природа процес характеризира и първата половина на XX в. Както е обичайно в теорията на системите, основни пътища, по които се зараждат, формират и задълбочават противоречията в тях са именно пътищата, по които съответните системи са се зародили. В конкретния случай уязвими от натрупалите се през годините практика и теория противоречия се оказват основните принципи, залегнали в акордовата концепция - структурен и лингвистичен. Разрастването на обхвата на първия до положението „каквато и да било структура“ практически установява принципа на структурен плурализъм в полето на акордовата концепция. „Ерозирането“ на структурните устои на акорда е заложено и в полето на основното му практическо приложение - инструменталната многогласна практика, чиято основна отличителна черта е концентрирана в богатия потенциал за фактурно разслояване чрез политембровост, регистрови контрасти и видове фигурации. Доколкото акордовата идея по начало представлява стремеж към групиране, унифициране на тонове на определен принцип, то изведените по-горе особености формират с нея явно и задълбочаващо се с времето противоречие. Един първоначален етап на осъзнаване на това противоречие се илюстрира от появата на парадоксалния термин „полифонична хармония“. Още по-остро този проблем изпъква с изказването на съмнение относно наличието на хармония в сферата на додекафоничната музика, доколкото установената синонимия хармония-акорд е същностна, иманентна изява на явлението през целия период на осъзнатото му съществуване. От друга страна описаният процес е съпроводен от краха на акордово-функционалната теория, който по същество предопределя изчерпването на дидактично възпитавания музикално-логичен рефлекс. Резултатът от това е един, с две свързани една с друга страни - акордите вече не се разпознават като определени структури и не се предполагат в процесуална взаимозависимост! Или, с други думи, акордът вече не е конкретно предпоставена цялост с определена смислова изява в музикално-текстови условия. Казаното подтиква някои учени да отрекат понятието „акорд“ като изчерпана от структура

и съдържание същност и да потърсят други понятия за адекватното му заместване. Ярък пример в тази посока е предложената замяна на понятието „акорд“ с понятието „атомарно събитие“¹³. В научно-аналитичен аспект този акт има много положителни страни, особено от гледна на оперативно и процедурно приложение. Макар да „страда“ от практико-приложни дефицити в сфери, различни от изследователската и творческата, той безспорно адекватно отразява един пореден етап на битийност на коментираното явление.

Основната рационална идея на акордовата доктрина се състои в групирането на (максимален брой) тонове на някакъв принцип. Полагането на допълнителни условия трасира нейната еволюцията. Тези „допълнителни условия“ всъщност очертават границите на организиращия принцип, изразявайки наред с това основни историко-стилистични закономерности. Така акордите придобиват историчност. Отпадането на тези условия води до отпадане и на акордите, които ги изразяват, но поражда други. При това е очевидна възможността за пренасяне на акордов ресурс, при положение, че не влиза в противоречие с новите условия. Така акордите придобиват още две свойства - универсалност и специфичност. Първото им позволява да осъществяват трансфер на музикална информация, обслужвайки различни „музикални диалекти“ а второто - да създават и репрезентират нов хармоничен език.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Арабов, П. Хармония с аранжиране за хор. С. М. 1992
2. Божиновъ, В. Нови принципи на композиционната техника. Прага
3. Дьо Сен Ламбер „Принципите на клавесина“, Париж, 1702; „Нов трактат за акомпанимента на клавесин, на орган и на други инструменти“, Париж, 1707. Конов Я. Първият трактат по клавесин - „Принципите на клавесина“, Дьо Сен Ламбер, Париж, 1702, Музикално общество „Васил Стефанов“, С., 1998
4. Дьо Бросар С. Речник по музика, 1705 г., Превод и коментар – Я. Конов, Култура, НИБА Консулт ЕООД, 2010.
5. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию. М., М., 1984
6. Карастоянов, А. Полифоническая гармония. М. М. 1964
7. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX-ого века. М. М. 1976

13 Русо, Ж. Ж. Опит за произход на езиците, а така също и на мелодията и на музикалното подражание. т. II, с. 406-407

- 8.Кожухаров, И. Основи на нова терминологична система на музикалната теория. 9.Пловдив: АМТИ, 1998.
- 10.Конов, Я. За Джозефо Царлино и Изкуството на контрапункта. Музикално общество„В. Стефанов“, С., 2004
- 11.Рамо, Ж.-Ф. Трактат за хармонията (в 4 книги), сп.Муз.хоризонти бр. 17, 18, 19, 20/1983.
- 12.Русо, Ж. Ж. Опит за произход на езиците, а така също и на мелодията и на музикалното подражание. Т. II, с. 406-407
- 13.Тюлин, Ю. Краткий теоретический курс гармонии, 1960
- 14.Фраенов, В. Учебник полифонии. М., М. 2006
- 15.Хаджиев П. Хармония. С. 1973
- 16.Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М. М. 1988
- 17.Христов, Д. Към теоретичните основи на мелодиката, т. 3, С., М., 1988
- 18.Шевалье, Л. История учений о гармонии. М., ГМИ 1932
- 19.Amon, R. Lexikon der Harmonielehre. Doblinger/Metzler KG, Wien-München 2005.
- 20.De la Motte, D. Harmonielehre. VEB Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1981
- 21.Hindemith, P. Untherweisung im Tonsatz. Mainz, 1937
- 22.Messiaen, O. Technique de mon Langage musical. Vlume 2 Exemples musicaux. Alphonse Leduc, Paris, 1956
- 23.Riemann, H. Handbuch der Harmonielehre, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1929
- 24.Rivera, B. V. "German Music Theory in the Earli 17th Century. The Treatises of Johannes Lippius, 1974, ANN Afbor, UNI Research Press, 1980, p.31
- 25.https://en.wikipedia.org/wiki/Elektra_chord
- 26.https://en.wikipedia.org/wiki/Petrushka_chord
- 27.Skarlatti, D. Sonaten für Klavier, I; II. Keller/Weismann. Edition Peters

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ПОДГОТОВКАТА НА ЕТНОМУЗИКОЛОЖКО
ТЕРЕННО ПРОУЧВАНЕ

Summary: *The text focuses on the specifics of empirical research, the importance of field work and her commitment to the quality of the scientific production in Ethnomusicology. Emphasis is placed on some mandatory time the preparatory stages fieldwork in Ethnomusicology.*

Keywords: *ethnomusicology, fieldwork, preparation for fieldwork*

Развитието на етномузикологията в България е предопределено от обществения, икономическия и културен живот на българската нация. По тази причина науката ни е национално ориентирана и има косвена връзка с музикалната фолклористика [Захаријева, Св. 1995]. В годините на Възраждането, водени от различни подбуди и силно желание за възкресяване на българската държавност, наши и чужди общественици, възрожденци, просветители и водачи на Национално-освободителното движение започват да събират образци от традиционната култура по всички територии населявани от етнически българи.

След Втората Световна Война благодарение на техническите нововъведения и създадените благоприятни социално-икономически условия както и политически нагласи към българския фолклор между 1955 - 1969 г. у нас са записани над 100 000 вокални и инструментални мелодии. [Рашкова, Н. 1996:102]. По този начин България се нарежда сред страни като Унгария, Словакия, Полша и Япония, които през изминалия XX век събрали най-богатите музикални сбирки от народното си творчество.

Независимо, че от зараждането на българската наука до днес у нас работят изявени теренисти като Кузман Шапкарев, братя Миладинови, Петко Славейков, И.Д. Шишманов, Михаил Арнаудов, Васил Стоин, Иван Качулев, Райна Кацарова, Николай Кауфман и др., у нас липсват системни разработки върху методиката на теренните проучвания. В това изследователско поле задокоеанските и европейски етномузиколози, антрополози, социолози и други специалисти имат сериозни разработки реализирани от Б.Неттл, Х.Майърс, А.Мериам, Т.Райс, А. Сийгър и др., които определят теренната работа като много важен етап от научната дейност.

Настоящият текст има за цел да насочи вниманието към няколко стъпки, които предхождат началото на всяко изследване в хуманитари-

стиката и обществознанието, обвързано с набиране на емпиричен материал.

Задачите поставени пред изследователя на традиционната музикална култура са огромни. Той трябва да събере и анализира различни образци на музикалната култура, да изследва различни сфери на човешката дейност, като това се случва посредством наблюдение и документиране, реализиране на срещи, разговори и интервюта с носителите на културата. На пръв поглед работата на етномузиколога се очертава като разнородна, но всички етапи в проучването са обвързани. По тази причина Курт Закс разделя етномузиколожкото изследване на два типа дейности: теренна и кабинетна. [Nettl. B. 1964:61], които представляват двете страни в реализирането на качествените изследвания.

Теренната работа предхожда кабинетната, а сред основните и специфики са „...набирането на емпиричен материал и преживяванията от първа ръка, от музикалния живот в човешката култура...“ [Nettl. B. 1964:61]. Добиването на максимум информация по време на теренното проучване е определящо за резултатите и достигането на поставените цели на всяко етномузиколожко изследване. В този смисъл може да се каже, че работата извършена на терена е основополагаща за реализирането на цялото проучване.

Успешното реализиране на всяко теренно проучване зависи от неговата предварителна подготовка, а правилното му планиране би довело до прецизно и професионално изпълнение. При емпиричните изследвания теренистът може да обмисли предварителен план и изследователски подходи за достигане до желаните резултати, но с ясното съзнание, че границите между безупречно изградената стратегия и съвкупността от действия за постигането ѝ е много тънка. Именно поради тази причина, търсещият трябва умело да разпредели стъпките, които да следва в хода на своето проучване.

От първостепенно значение в подготвителния етап на работа е теренистът **точно да определи кой е теренът, върху който ще оперира?** Ясното фиксиране и очертаване на „работното поле“ ще предопредели всички следващи стъпки на търсещия.

Но какво представлява „теренът“ и къде се намира? Много точна дефиниция откриваме в написаното от Майърс: „...За етномузиколога теренът може да е географски или лингвистичен регион; етническа група...; село, град ... пустиня или джунгла, тропическа дъждовна гора или арктическа тундра...“ [Mayers, H. 1992:23].

Независимо, че съществуват някои общи момента при реализирането на всяко теренно проучване, налице са известни отлики в подходите към различните типове музикални култури, територии и общества.

[Nettl. B. 1964:63], Именно поради тази причина от фиксирането на терена зависи мащабността и многоплановостта на проучването.

Специалистите в България дълго време работят в т.нар. „селски терени“. Причините за това са известни, но преди всичко доминира фактът, че селото като селищна единица предлага богат изворен материал за етномузиколога. Още от зараждането на българската наука всички събирачи и изследователи здраво „се вкопчват“ в отмиращата селска традиция и дълго време остават длъжници на града и неговата култура, която в началото на XX век се развива с все по-бързи темпове и внася съществени изменения в градския бит. Това фиксиране върху „селото“ до известна степен е предопределено от програмите за събирателска дейност у нас на Ю. Венелин, Г.С. Раковски и И.Д. Шишманов.

Като предшественик на културологичния подход, Райна Кацарова първа обръща поглед към *градския терен* като място на изследване, макар копривщенският фолклор, за който пише все още да носи чертите на селската традиция [Кацарова, Р. 1938]. С работата си в тази посока тя прави огромна крачка към световната и европейска етномузикология. Обхватът на изследване при *градския терен* е много по-сложен, многолик и динамичен в сравнение със селския. Това от своя страна задава параметрите на едно многопланово и мащабно проучване, което в значителна степен натоварва работата на изследователя.

В годините след 1989 г. българските изследователите често провеждат своите проучвания в градски терени и насочват вниманието си върху съвременни градски културни практики, функционирането на традицията в градска среда и т.н.

Етномузикологът трябва не само да „рамкира“ терена като пространство – квартал, село, град, общност и т.н., а преди всичко да се фокусира върху терена като обхват и съдържание – *какво точно в този терен ще проучвам, кой е обектът, какво търся, какво искам да знам, как ще достигна до желаните резултати? Точното определяне на границите ще помогне на изследователя да не се „загуби“ в обема от информация.*

Много важно е етномузикологът да уточни времето, периодът, за който ще се провежда теренното проучване – месец, тримесечие, година. Престоят на терена не може да е безкраен. С поставянето на подобна граница изследователят още в този начален етап на работа, трябва да е наясно, че неговата работа, представлява една моментна ситуация, която показва състоянието на традиционната култура към времето на изследването. В този смисъл винаги трябва да се отчита честотата на събитията от различните сфери на човешката дейности и битие. Многократното обследване на едни и същи територии, през определен период от време позволява, чрез натрупаните „моментни снимки на те-

рена“ да бъдат реконструирани различни исторически отрязъци от музикалната култура на обществото.

Теренното проучване трябва да бъде финансово обезпечено, най-вече в случаите когато то се реализира в друга държава или континент. Теренистът трябва да подсигури престоя, придвижването и издръжката си за периода, в който ще се проведе изследването. Изследователят трябва предварително да се снабди с необходимото оборудване – теренен дневник, диктофон, камера и други аудио визуални носители, с които ще документира срещите и наблюденията си по време на работа.

Важна част от успеха на терениста са езиковите познания. На терена той трябва свободно да общува с респондентите и по възможност на майчиния им език. [Mayers, H. 1992:31].

Теренното проучване може да бъде реализирано самостоятелно или в екип от изследователи. Безспорно индивидуалната работа в значителна степен натоварва етномузиколога и изисква много по-голяма подготовка и време за осъществяване на изследването. В сравнение с това теренната работа реализирана в екип би следвало да консолидира специалисти в съответната област, които да работят по предварително зададен план. Подобни проучвания в средата на XX век с реализират от научните сътрудници на БАН. Провеждането на съвместни комплексни експедиции в различни райони на страната: Добруджа, Странджа, Родопи, Северозападна и Средна-Западна България усъвършенства научната и теренна дейност на музиковедите от различните институти, натрупва се нотиран фолклорен материал, обогатява се архива. Понастоящем учените също реализират различни теренни проучвания обвързани с политиката и практиките на Европейската общност.

Не на последно място съществен дял в пре-теренната работа на етномузиколога заема запознаването с материалите (ако такива са налични) от предишни теренни проучвания – архивни данни, публикации, звукови записи, снимки, видео документи и др.

В заключение на така представените няколко стъпки от подготовката на едно теренно проучване, ще завърша с думите на Майърс за това, че „...Етномузиколозите са много по-големи щастливци от антрополозите и социолозите, защото личните усещания, които изучават са публично изразени в музикалните представления...“ [Mayers, H. 1992:31]. „Щастливците“, които са решили да са част от живото преживяване и усещане трябва да са наясно с разнообразието на терените и с факта, че „...всяка теренна ситуация е уникална...“ [Mayers, H. 1992:23] и не може да бъде повторена. Провеждането на емпирично проучване в динамичният XXI век е предизвикателство към изследователя, а стойността на материалите събрани на терен от етномузиколозите непрекъснато се

увеличава [Рашкова, Н. 2013:297]. От безупречното планиране и подготвителния етап зависи цялото теренно проучване, чийто резултати лежат в основата на кабинетната работа на всеки успешен етномузиколог.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захариева, Св. 1995. Музикално-фолклорно изследване и национализъм. Поглед към миналото с мисъл към настоящето. // Българско музиковедение, кн.1, с. 19-39.
2. Кацарова, Р. 1938. Чъртици от музикалния живот на Копривщица преди Освобождението. - В: Юбилеен сборник Копривщица.
3. Рашкова, Н. 1996. Етномузикологията: обект, проблематика, развитие на идеите. // Български фолклор, кн. 3-4, 98-103.
4. Рашкова, Н. 2013. Регионалното теренно проучване на музикалния фолклор: методология и изследователски резултати. // Български фолклор, кн. 3, 288-299.
5. Nettl, Bruno. 1964. Theory and Method in Ethnomusicology. New York, Macmillan Publishing Co., Inc.
6. Merriam, Alan. 1960. Ethnomusicology: discussion and definition of the field. – In: Ethnomusicology, 4: 107-114.
7. Mayers, Helen. 1992. „Fieldwork”, in Helen Mayers /Hg/: Ethnomusicology. An Introduction. London: Macmillan 1992, S. 21-49.
8. Rice, Timothy. 1994. May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music, Chicago and London: University of Chicago Press.
9. Rice, Timothy. 2008. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In: Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology, Barz, Gregory. & Timothy J. Cooley, (2nd edition). Oxford University Press.

Георги Шамлиев

ЗА АУГМЕНТАЦИЯТА КАТО ПОЛИФОНИЧЕН ПОХВАТ

Summary. In his theoretical ideas developed in the field of polyphony, prof. Z. Manolov explores the key issues related to the “augmentation” and the “diminution”. The analysis of a melody related to its’ augmentation takes the author to some important conclusions which are filtered and resumed in the current presentation.

Keywords. Z. Manolov, polyphony, theory, use, augmentation, diminution.

Резюме. В теоретичните идеи по полифония на проф. З. Манолов се разглеждат основни проблеми свързани с аугментацията и диминуцията. Изследвайки закономерностите между една мелодия и нейната аугментация, авторът достига до някои важни изводи и правила, които в настоящия доклад са изведени и обобщени.

Ключови думи: З.Манолов, полифония, теория, употреба, аугментация, деминуция.

През 2015г. се навършват 90 години от рождението на проф. Здравко Манолов (1925 – 1983). По този повод, в АМТИИ гр.Пловдив, се открива зала на негово име в знак на уважение към основателят на дисциплината по полифония, която я преподава до края на жизнения си път през 1983г.

Като теоретик, проф. З.Манолов ни завещава теоретичен труд под заглавието „Теория и употреба на аугментацията в полифонията“ (1960).

Представете си как, като разлистваме из страниците, попадаме на нотен пример, в който една и съща тригласна мелодия е нотирана с различни нотни трайности. Похват, който ми направи силно впечатление и бе причина да се запозная по – основно с теоретичните идеи на проф. З. Манолов.

Целта на моето изследване е да представя основни теоретични положения свързани с аугментацията (от лат. *Augmentation* – увеличение), но които не могат да бъдат обяснени без някои свойства на диминуцията (от лат. *Diminution* – умаление).

Проф. Здравко Манолов е роден на 5 юли 1925 г. в гр. Пловдив. Завършва ДМА „Проф. Панчо Владигеров“ с композиция при проф. Парашкев Хаджиев (1952). Преподава полифония в БДК, а от 1971 г. е професор. Като композитор в неговото творчество преобладава инструменталната музика, а песента „Тъпан бие“ е сред най – известните и изпълнявани български творби за мъжки хор. Съавтор е на два учебника: „Курс за изучаване на тригласна и четиригласна диктовка“ (съав. Иван Пеев); „Полифония“ (съав. Димитър Христов) (С., 1965). Автор е на: „ Полифония. Учебник за средните музикални училища“ (С., 1975) и теоретичното изследване „Теория и употреба на аугментацията в полифонията“ (С., 1960).



Проф. З. Манолов дава следното определение за *augmentacio/diminucio*: „Под понятието „една мелодия в аугментация респ. диминуция разбираме този образ на мелодията, при който съставлящите я нотни стойности се явяват увеличен (респ. умален) вид. Коефициентът на увеличението или умалението (двойно, тройно, четворно и пр.) като правило е еднакъв за всички нотни стойности, съставлящи мелодичния текст“. (Манолов, З., „Теория и употреба на аугментацията в полифонията“ 1960, 111).

В исторически план *augmentacio/diminucio* се постига чрез пропорционалното изменение на нотните стойности и паузи или чрез промяна на темпото. Според проф. Здравко Манолов, първият похват е характерен за развитието на музиката от XV – XVIII век, като обхваща и разцвета на полифонията и творчеството на Й. С. Бах, а вторият способ се отнася за периода от класиката до наше време.

Третирането на аугментацията и диминуцията намират различно приложение в полифоничните форми поради естествените различия между тях. Така например увеличените нотни стойности създават усещане за епичност, тържественост и монументалност и по тази причина аугментацията има репризен характер. И точно обратно, диминуцията , главно заради по – малките нотни стойности „внася“ усещане за движение и има разработъчен характер.

Интересен момент в труда на автора е разглеждането на зависимостта между основния мелодически образ и неговата аугментация. Това може да се случи по два начина – първият, когато основната и аугментираната мелодия встъпват едновременно една с друга; и вторият, когато двете

мелодии встъпват с известно закъснение. Посочените по – долу нотни примери са от автора.

За да се проследи контрапунктичните взаимоотношения между две едновременно встъпващи мелодии, проф. З. Манолов разглежда един звукоред едновременно с неговото двойно увеличение.



Още от пръв поглед може да се забележи, че броят на нотите от аугментираната мелодия (тази с половини ноти) са два пъти по – малко от тези на основната мелодия (четвъртини ноти). Това е естествена закономерност, тъй като, съотношението между тях е 2:1. От тук авторът достига до първият си извод: **„при едновременното встъпване на двата образа на мелодията, основният и аугментираният, винаги аугментацията е на такава част от изминалото разстояние спрямо основната мелодия, колкото е коефициента на увеличението, взет в неговата реципрочна стойност“.** (Манолов, З., 1960, 119). Авторът продължава, че, ако аугментацията е двойна, то тя се намира на половината ($1/2$) от пътя на основната мелодия. При тройно – на $1/3$ и т.н.

При проследяването на двете мелодии във вертикално отношение на всяко първо време, се вижда, че в началото се образува унисон; във вторият такт – секунда; в третият такт – терца и т.н. Всъщност, това нарастване на интерваловото разстояние между двете мелодии се отнася и за всяко второ време. От тук следва и вторият извод на проф. Манолов: **„между основната мелодия и нейната аугментация са изключени всякакви секвентни мелодически построения“** (пак там).

До тук разглеждахме съотношението между една мелодия и нейният аугментиран вариант, когато встъпват едновременно. Още по – интересно е да проследим какво ще се получи, ако изместим хоризонтално двете мелодии. В следващият пример, аугментираната мелодия изпреварва с 7 метрични времена въвеждането на основната мелодия.



В такт четвърти се забелязва едно настигане на аугментираната мелодия и до този момент имаме диминуция. След него (от т.5) се наблюдава постоянното отдалечаване на аугментираната мелодия, т.е. е налице същинска аугментация.

Важно е да се отбележи, че в момента на застигане, двете мелодии неизбежно се предвиждат в паралелно движение и то в интервала на имитацията. За това проф. З. Манолов дава следното правило: „**При изработване на полифонични съединения, в които като основа или допълнителна работа се явява настигане на аугментираната мелодия** от страна на основната, за интервал на имитацията трябва да ни служи несвършен консонанс” (Манолов, З., 1960, 121,122).

Като изключение от това правило е използването на свършен консонанс – квинта, октава за интервал на имитация. Но в тези случаи, при достигането на двете мелодии, за композитора е необходимо да „замаскира” тяхното открояване. Чест композиционен (козметичен) похват например е използването на трилери.

Аугментацията, като контрапунктичен похват, намира широко приложение в много музикални форми – различни видове канон, харал, fuga и други. За изработването на някои от тях се налага използването на т.нар. „проекционен метод”. Авторът подробно описва начинът по който се изработват чрез този метод краен тригласен канон в увеличение, краен полиметричен канон (чиято направа е доста по – трудна) и двугласен аугментационен безкраен канон.

При тези полифонични форми, в които не се налага използването на „проекционен метод”, проф. З. Манолов е наблегнал на тяхната практическа употреба. В тези случаи особено интересна е употребата на аугментация във фугата. Но за това, след малко.

Сега бих искал да се върнем към онази мелодия, спомняте ли си я, която беше написана едновременно с различни нотни трайности? Сега вече знаем, че всъщност ние сме видели мелодия, която се е аугментирала сама със себе си в отношение 1:2:4. Нотният пример е от August Klengel (1783-1852) – 24 Kanons and Fugen.



Като пример за употреба на аугментация ще използвам ми бемолната fuga от първи том на добре темперирано пиано от Й. С. Бах. Познавам се на теоретичен анализ на проф. Ангел Ангелов, в който се разглеждат десет канона, подредени в систематичен порядък от по – прости към по – сложни форми. Нас основно ни интересуват четири от тях, в които се използва контрапунктичната техника на увеличение и умаление на нотните стойности.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves. The top staff is the melody, written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The middle staff is the harmonic accompaniment, also in treble clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is the bass line, written in bass clef with the same key signature and time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a half rest, then a quarter rest, and then a series of eighth and quarter notes. The harmonic accompaniment starts with a half note, followed by a quarter note, then a half note, and then a series of quarter notes. The bass line starts with a quarter note, followed by a half note, then a quarter note, and then a series of eighth and quarter notes. The score ends with a double bar line.

Още два двугласни канона, реализирани с аналогична техника, са извлечени от тактовете 61-67. В първия канон водещ е алта, а имитирацията *per Augmentatio* е тенора. Вторият канон се образува между тенора и сопрана, закъсняващ с 12 метрични времена. Имитацията е не само *per diminution*, но същевременно и *per Inversio*.



Следващият пример обединява четири провеждания на темата: един тригласен и два двугласни канона в *Augmentatio* в горните гласове.

Най – сложният произведен канон е двугласен и се намира в средата на фугата. И двете партии провеждат вертикално обърната тема, а точкуваните нотни стойности в имитиращата мелодия на сопрана показват и наличието на полуувеличение:



Аугментацията е полифоничен похват, който запазвайки основния мелодичен материал открива възможности за нови хармонични отношения, т.е. ново хармонично третиране на текста. В това си качество, аугментацията дава възможност за нови творчески търсения и художествен градеж.

Запознавайки се с практическата употреба на аугментацията, не съм подозирал, че тя намира такова важно приложение в художественото творчество, особено във фугите на Й. С. Бах.

Теоретичният труд на проф. З. Манолов за мен е много ценен, защото е показана технологията за употребата на аугментацията в различни музикални форми. Това го превръща в един своеобразен наричник за всеки опитал се да надникне в дебрите на това прекрасно, но и същевременно сложно изкуство, наречено полифония.

ЗА МУЗИКАЛНИТЕ СПОСОБНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО

Мария Иванова Стоименова

докторант, специалност Методика на обучението по музика

Abstract: To do successfully with particular activity, man must have determinate abilities. This article considers some aspects of musical abilities and their influence over development of artistic work. It gives examples from school music education.

Keywords: abilities, musical abilities, music education, artistic work.

Психолозите с години изследват способностите на човек и търсят обяснение, какво представляват. Но намирането на точна дефиниция и до днес ги затруднява поради особената природа на способностите. Т.Трифонов смята, че за да се дефинират способностите е необходимо се отговори на следните въпроси: какво представляват; как се формират; въз основа на какво се изграждат; в какво се изразяват.

Самият Т.Трифонов, въз основа на посочените въпроси, дава следното определение за способностите: „способностите са функционален ансамбъл от затвърдени индивидуални свойства на психичните процеси, познавателни психични структури, операционни концептуални модели“ (10, с.215).

Общоприето определение за способностите е това от съвременния тълковен речник на българския език: способност, това е природна дарба, талант, заложи, дарование. Освен това способност е и притежанието на възможност за извършване на нещо.

С. Рубинщайн определя способностите като „синтетично образование, необходимо за извършването на дейността“ (5, с.14). Б. Теплов пък посочва, че способностите са такива индивидуално-психологически характеристики на личността, които благоприятстват успешното извършване на дадена дейност, но и се създават в дейността.

Различните проявления на способностите изследват учени и експериментатори като С. Рубинщайн, Б. Теплов, Б. Мясищев, Г. Пиръов, А. Ковалев, Г. Мавров и др.

Хората имат различни равнища на своите способности, които се отклоняват след като се направи сравнение и се съпостави човешката дейност, т.е. диференцирането на способния от неспособния става при извършването на дадена дейност, но не и абстрактно.

Психолозите разглеждат две основни групи способности: общи (природни) и специални. Общите способности се отнасят до всички видове дейности с разнообразен характер. Тези способности са наречени

още природни - формират се и се развиват на база природните дадености, природната надареност у човека, или така наречените заложби. Специалните способности са тези, които се отнасят до една единствена дейност и нейното професионално изпълнение: педагогическа, певческа, изобразителна, техническа и т.н.

Някои автори посочват, че заложбите са предпоставка за развитие на способностите. Смята се, че човек се ражда със заложби за извършване на определена дейност.

При всеки отделен човек се развиват различни способности, обусловени от средата на живот и обществените условия, тъй като при различни условия, за развитието спомагат различни заложби. Следователно не всички заложби се развиват до ниво способности, затова понякога дадена способност се проявява частично или изобщо не се проявява.

Преход от знания към способности се осъществява чрез уменията и навиците, които са по-устойчиви. Връзката между уменията и способностите е такава, че наличието на умения за бързо и лесно усвояване на определена дейност свидетелства за съществуването на заложби и способности в съответната сфера (8, с.43).

М. Димитрова отбелязва, че не може да се говори за способности изобщо, независимо от това какви творби се създават в конкретната художествена дейност. Авторката допълва още, че извън обществото не могат да се обяснят човешките творчески сили, тъй като между живот и дейност съществува принципа за единство, т.е. (както е посочено и по-горе) човек не е изолиран от средата, в която живее и тя му влияе в една или друга степен. А по този начин влияе и на развитието на способностите, било то общи или специални.

Това показва, че развитието на способностите е двустранно опосредствано. От една страна не може да се формират способности без усвоените знания и умения в съответната дейност, а от друга страна, формираните вече способности са причината за по-бързото усвояване на нови знания и умения от ученика.

В обучението по музика без предварително натрупани музикално-слухови представи не може да се развият музикалните способности, и обратно – без формиранни музикални способности и тяхното постепенно развитие, чрез натрупване на знания, умения и навици, трудно биха се възприемали и осмисляли по-сложни в емоционално-естетическо отношение творби.

От всичко, казано до тук може да обобщим, че способностите са индивидуални особености в човек, които обуславят успешното занимание с различни дейности. Те са следствие от натрупването на впечатления и сръчности, пораждат се в следствие на наблюдателността, емоционал-

ността, мисленето, интуицията, въображението на човек, обусловени са от типа висша нервна дейност, както и от характера и темперамента на човек.

По отношение на проявлението си, способностите имат нееднакво време на развитие, което се дължи на индивидуалните различия у хората, на различните области на дейност, а също и на характера на дейността и развитието на дадената способност през различните етапи от човешкия живот (8, с.127).

Смята се, че най-рано се проявяват музикалните способности. Доказателство за това са творци като Моцарт, Менделсон, Шуберт, Прокофиев. Но е важно да се отбележи, че музикалните способности не се проявяват при всички по един и същ начин.

За да се занимава успешно с музикална дейност, у човек още от ранно детство трябва да се открият музикални заложби. За музиканта е много важен музикалният слух, или така наречената от някои автори музикалност. Тези две понятия в психологията често се разглеждат като различни, но за музикалните педагози това е едно и също нещо. Това е така, защото не би било възможно да нямаш музикален слух и да си музикален или обратното. Музикалният слух е и основният критерий за музикалност.

В най-общ план, музикалните способности са развити, при определени (подходящи) условия, при наличието на предразположения, заложби. Чрез развитието на заложбите у човек се изгражда система от навици, умения и възможността тези умения да се усъвършенстват. От тази изходна позиция много автори създават различни системи за развитие на способностите: Д. Кабалевский, К. Орф и др.

В практиката е прието музикалните способности да се делят на основни и второстепенни. Основните са ладовият усет, метроритмичният усет и музикалнотелуховите представи. Производни музикални способности са усет за многогласие, тембров и динамичен усет.

Основните музикални способности изграждат т. нар. музикален слух, който дава възможност за успешно занимание с музикалните дейности възприемане, възпроизвеждане и съчиняване на музика в клас.

Във всяка музикална дейност се развиват комплекс от музикални способности, а чрез цялостното музикално възпитание се изгражда и естетическият вкус на детето към музиката. Една от основните цели на музикалното възпитание в България е естетическото възпитание на децата и учениците, което се осъществява посредством подбрани музикални образци от световната и българската музикална култура.

В часа по музика, ако ученикът бързо и лесно усвоява мелодията на песента, без затруднения може да възпроизведе ритъма ѝ, предлага-

га подходящ съпровод на детски музикални инструменти, то от това следва, че той притежава развити в значителна степен ладов усет и метроритмичен усет и музикално-слухови представи – основни музикални способности, както и че притежава и тембров усет, който помага за подбирането на подходящ инструмент за съпровод на песента, спрямо характера ѝ. За да има развити ладов и метроритмичен усет, се предполага, че ученикът има и богат личен опит в изпълнението на песни с различен характер и мелодична линия както и метроритмични схеми с разнообразен ритъм и метрум. Освен това, за да умее да предложи детски музикален инструмент за съпровод с подходящ тембър, ученикът е натрупал и много музикално-слухови представи чрез слушане на художествено-естетически музикални образци. Ако е налично всичко това, то можем да предположим, че този ученик вече е изградил свой собствен естетически еталон, следствие от развитието на естетическите и музикалните му способности.

Но не само обучението по музика определя интензивността в развитието на музикалните способности у децата. Важни фактори са и семейната среда (насърчавано ли е детето да се занимава с такава дейност), социалната среда (кръгът от приятели, връстници), обществената обстановка, в която расте детето и на която реагира по своеобразен начин и др. Всички тези фактори влияят пряко или косвено на развитието на определени способности у детето, включително и художествено-творческите.

Музикалното възпитание в общообразователното училище има за цел осъществяване в частност на художествено възпитание и като цяло на естетическо възпитание (7). Чрез естетическото възпитание става възможно формирането и развитието на такива способности, чрез които да се осмислят, интелектуално и емоционално да се преживеят художествените произведения.

Музикалните способности благоприятстват развитието на художествено-творческата дейност. Освен това художественото възпитание способства за нравственото развитие на човек и го формира като личност (9).

„Естетическият вкус е този посредник, чрез който може да се отдели художественото от нехудожественото, оригиналното от имитацията, истинската естетическа ценност от псевдоестетическата. Вкусът е средство за ориентиране, което позволява доброто, лошото, посредствено то да се отличават едно от друго. Той опосредства отношението между естетическата ценност и наслаждението.“ (2, с.11).

Общуването с различните изкуства създава художествения, естетическия вкус, а липсата на такова общуване, според Л.Ангелова, действа

отрицателно върху него. Художествените ценности се изграждат чрез сложни психични процеси, в чиято основа е естетическият вкус (1, с.12). Без изграждане на естетически вкус изкуството и художествените ценности не могат да бъдат възприети пълноценно.

Според Л.Виготски всяка творческа дейност „се проявява навсякъде в културния живот, правейки възможно художественото, научното и техническото творчество“ (3, с.9), а в основата е въображението.

Въображението е важен фактор при създаването, възприемането и изпълнението на художествената творба. „Традиционното определение на изкуството е мислене в художествени образи. Художникът, който отразява действителността, мисли образно-емоционално; резултатът от неговото творчество съдържа в себе си образно-емоционалното начало, предизвиквайки и зрителите преживявания и мисли, сходни на неговите.“ (1, с.19).

А.Коралов е на мнение, че художественото творчество е едновременно познание и оценка на действителността (6, с.109). Друг автор, К. Горнов твърди, че формирането и съзряването на творческите способности в ранна възраст зависи от „формирането на способностите за художествено възприемане на света“ (1, с.13). А художественото възприемане не може да се осъществи без развити художествени, т.е. естетически способности.

Учениците от начален и прогимназиален етап възприемат музикалната творба, или която и да е друга художествена творба, до голяма степен образно-емоционално. Макар че 11-12 годишните вече започват да развиват своето абстрактно мислене, при тях все още важна роля имат и образното, и емоционалното възприемане на музиката. Важно е учениците да се научат да възприемат, да разбират и да съпреживяват изкуството в различните му форми и проявления. Това възприемане се случва най-напред на образно-емоционално ниво.

„Структурата на художествено-творческите способности се характеризира като многопластова, многокомпонентна система, в която главна роля играят творческото въображение, образно-емоционалната сфера и особеностите на личностните качества на човека.“ (4). В тази връзка И. Волосатова твърди, че художествено-творческите способности трябва да се разбират като развиващи се (4). Развиват се въображението, емоционалната възприемчивост към произведението, от което става и по-лесното осмисляне на характера на творбата.

Разбира се, от възприемателните възможности на децата зависи и това как те ще възприемат, как ще разберат, как ще съпреживеят художествената творба. За това влияе социалната и културната среда, в която се намира детето. Както по-горе посочихме, развитието на способно-

стите (обща и специални), и в частност на художествените способности, не може да бъде разглеждано изолирано, тъй като те се влияят от средата. Затова и нагласата за възприемане на дадено художествено произведение и реакцията към него е опосредствана от средата, в която се намира ученикът.

„Прецизният, естетически издържаният подбор на музикални произведения, би позволил на децата да натрупат истински, действителен музикалноестетически опит и да изградят еталони за оценка.“ (2, с.57).

От всичко казано дотук можем да обобщим, че художествено-творческите способности у подрастващите се формират и развиват чрез: формирането и развитието на естетическия вкус на подрастващите, изграждането на естетически еталон за оценка на художествените творби, развитие музикалните способности, но и чрез цялостното развитие на ученика. Художествено-творческите способности и естетическия вкус се изграждат не само чрез музика, а и чрез общуване с всички изкуства.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Ангелова, Л. Децата от предучилищна възраст и изкуството. С., 1993
2. Бурдева, Т. Методика на музикалното възпитание в предучилищна възраст. Пловдив, 2012
3. Виготски, Л.С. Въображение и творчество на детето. С., 1982
4. Волосатова, И. Особенности проявления художественно-творческих способностей младших школьников.-Начальная школа плюс До и После, 2007, №6, с.62-64 <http://school2100.com/upload/iblock/48b/48ba6968c23b2ba52dc485bb31627dbc.pdf>
5. Димитрова, М. Способности и художествено творчество. Квазар. С., 2003
6. Коралов, Андрей. Увод в музикалната естетика. Наука и изкуство. С., 1975
7. Минчева, П. Музикалното възпитание в общообразователното училище. С., 2000
8. Пирьов, Г., Т.Трифонов. Способности и развитие. Народна просвета. София, 1980
9. Тарасова, К. Онтогенез музыкальных способностей. Москва, 1988
10. Трифонов, Т. Обща психология. С., 2002

София Русева

ЗА НЯКОИ ВЗАИМОВРЪЗКИ МЕЖДУ ТЕКСТ И МЕЛОДИЯ ПРИ
ХОРОВОДНИТЕ ПЕСНИ ОТ СЕВЕРОИЗТОЧНА БЪЛГАРИЯ

Sofia Ruseva

CORRELATION BETWEEN TEXT AND MELODY IN THE SONGS FOR
HORO FROM NORTHEASTERN BULGARIA

Abstract

The text examines the songs for horo from Northeastern Bulgaria. Subject of exploration is the correlation between verse and melody. The aim is to reveal what is the influence of the poetic text over the rhythmic structure of the melody. In conclusion are made some inferences about the rhythm formation and metro rhythmic build of songs for horo from this region of Bulgaria.

Key words: *Songs for horo, verse, melody, rhythm formation, metro rhythmic build*

Българската народна песен от миналото до наши дни се е развивала и еволюирала като синкретично единство между слово, музика, често и танц. Поради тази причина един от основните теоретични въпроси в българската музикална фолклористика е свързан с тясната корелация между текст и мелодия.

В настоящия текст са разгледани някои аспекти на взаимообусловеността слово-музика при хороводните напеви от Североизточна България. Материалът послужил за аналитична база възлиза на 877 хороводни песни, съпътствали развлекателните¹ по функция хорà в областта. Образците са нотирани по слух от Васил Стоин, Иван Камбуров и Павел Стефанов в периода 1926-1930 г. и публикувани в двата тома на сборника „Народни песни от Североизточна България“ /1962, 1973/.

При повече от половината двуредни песни в Североизточна България се наблюдава хетерохронен метроритмичен строеж. В голяма част от случаите характерното за него наличие на повече от една различни нотни стойности от основната такава се дължи на поетичния текст на напева - повтарящи се допълнителни разширения /вметки и припеви/ или нарушения в основния стих.

¹ В своя теоретичен труд „Теория и анализ на фолклорния танц“ Анна Илиева определя двете основни жизнени функции, които носи българското хоро - обредно-ритуална и художествено-развлекателна. [Илиева, 2007: 25]

В пример № 949 ритмообразуването е от опосредствен тип, при който действа принципът на взаимодействие между музикално и поетично начало² /виж пр. № 949/. То е постигнато чрез диплазно удължаване основната нотна стойност – четвъртина. В резултат на това пълната изохрония се е нарушила и е станала частична, тъй като равната ритмична последователност е нарушена от появата на различна нотна стойност. Ясно личи и тясната връзка между стих и метроритмичен строеж. Появата на двусричната вметка „мари“ е наложила разделяне на четвъртиновите нотни стойности на осминови в петия такт на песента. Така общият брой тонови трайности, които се срещат в напева нараства до три и от частично изохронна, мелодията преминава в хетерохронна:

Пример № 949, т. I /СИБ/



При някои хороводни образци хетерохронията се е получила заради промени в основния стих на песента. Според Николай Кауфман такива „колебания“ в основния размер на стиха са обичайно явление сред хороводните песенни образци, като е възможно в един поетичен текст да се появят няколко вида сричници. [Кауфман, 1970: 25] Доказателство за това е пример № 1429 от т. II-ри /СИБ/ /виж пр. № 1429/. Опосредственото ритмообразуване и частичната изохрония тук са реализирани по същия начин както в горния пример – посредством диплазно удължение. Във втория ред на поетичния текст, който е осмосричен, се явява деветосричен стих. Заради новата допълнителна сричка четвъртината в осмия такт се е разполовила на две осмини. По този начин се е осъществило преминаване от частична изохрония към хетерохрония:

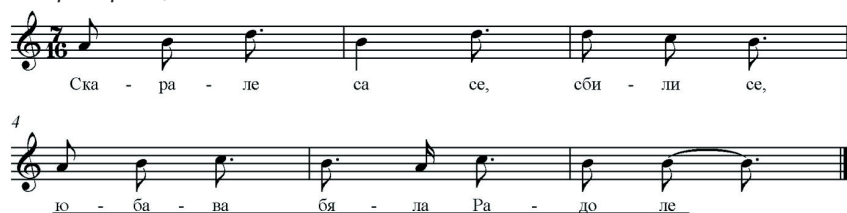
2 За типовете ритмообразуване в българските народни песни говори Тодор Джиджев в своята студия „Ритмообразуването в коледарските народни песни“ //ИИМ, т. 16, София: 1973. [Джиджев, 1973: 55-58]

Пример № 1429, т. II /СИБ/



Възникването на припевния стих се счита за развитие не само по отношение на поетичния текст на народната песен, а и на нейната форма. Фолклористът Тодор Джиджев отбелязва, че „... припева е революционен момент в развитието на народната стихова реч, а оттам и на народната мелодия... Преминаването от малките припеви (чиито брой на сричките е по-малък от този на стиха) към припевни формации, обособени в отделни стихове, става основа за ново направление за развитие, което ние ще обозначим като „развитие с припевни стихове.“” [Джиджев, 1973: 16-25] Това твърдение е основателно, тъй като появата на рефрена налага образуването на нови мелодични редици поради невъзможността разширеният поетичния текст да се побере в рамките на досегашната мелодия. Тази зависимост ясно личи в пример № 890 от т. I /СИБ/ /виж пр. № 890/. Песента е с основен осмосричен /5+3/ стих. Появата на осмосричния /5+3/ рефрен налага образуването на нова мелодична редица, с което музикалната строфа нараства от едно- към двуредна.

Пример 890, т. I /СИБ/



Под изохрония се има предвид особеност на мелодията, при която тя е изградена от еднакви тонови трайности. По този начин нейната ритмична структура съдържа само един вид ритмични единици – само четвъртини, само осмини и пр. В Североизточна България двуредните песенни примери с изцяло изохронен строеж са едва 13 на брой. Ритмообразуване от такъв тип се определя като първично, а в основата

му действа принципът на зависимостта. Силната изначална връзка между стих и напев, с която се окачествяват изохронните образци е изразена в равния брой на сричките в поетичния текст и броя нотни стойности, които им съответстват. Пример за това е № 1216 от т. II-ри / виж пр. № 1216/:

Пример № 1216, т. I /СИБ/

♩ = 152

Че - реп - ке ле, вип - нич - ке ле,

5
цвят раз - цъф - ващ, плод за - върз -

Песен № 945 /т. II/ е с осмосричен текст /4+4/ и по-развит десетосричен рефрен. /виж пр. № 945/ Появата му е наложила образуването на нова мелодична редица и от двуредна стихомелодичната строфа се е разширила до триредна. Ясно се вижда, че първите два мелодични реда се състоят от по четири такта, докато новообразуваният е петтактов - с такт по-голям. Тази особеност вероятно също се дължи на развитият рефрен – десетосричник, за чието разполагане е необходим още един такт, макар и неговото мелодично съдържание да е провикване на неопределена височина.

Пример № 945, т II /СИБ/

♩ = 152

Сно - щи съм те съ - ну - ва - ло, ва - ло

6
Ди - мо, Дим - чо, Ди - мо, Дим - чо, Ди-мо

Анализът на метроритмичния строеж показва, че и сред триредните образци в Североизточна България превес взима хетерохроннията. В много случаи причините за достигането ѝ отново са обусловени от поетичния текст на напевите, както е в пример № 1395 /т. II/ /виж пр. № 1395/. Ритмообразуването е опосредствано, получено вследствие на диплазното удължение на основната четвъртинова нотна стойност.

Стихът е осмосричник от вида /5+3/. Разширението посредством вметката „мари“ е довело до разделянето на четвъртините на осмини /пети такт/. Така от частично изохронна мелодията се превръща в хетерохронна:

Пример № 1395, т. II /СИБ/

♩ = 152

Мар де са й чу - ло, ви - дя - ло, ма - ри,

зъл - ва бу - ля си да жа - лей жа - лей

При триредните образци, също както и при двуредните, нарушаването на основния стих, играе не малка роля в изграждането на хетерохронни мелодии. Така е в пример № 1204 от т. I /виж пр. № 1204/:

Пример № 1204, т. I /СИБ/

♩ = 152

За - гра - дих си гра - дин - ка на ви - со - ка

мо - гил - ка, на ви - со - ка мо - гил - ка

Опосредстваното ритмообразуване и тук е резултат от диплазното удължение на основната тонова трайност – четвъртина, като по този начин изохрония от пълна – става частична. Седмосричният поетичен текст на напева е нарушен в своя 14-ти ред с появата на осмосричен стих. Това е предпоставка за разполовяването на четвъртината в първия такт на песента на две осмини, което довежда до хетерохрония.

Другият начин за разрастване на стиха, чрез рефрен, също намира приложение сред четириредните образци. И тук при размера на припева се наблюдават разнообразни комбинации от срички, дори и от цели стихове. В песен № 1049 /т. II/ рефренът е 17-сричен /виж пр. № 1049/. Неговото образуване е провокирало появата на нови

два мелодични реда, като по този начин иначе двуредната музикална строфа се е разраснала до четириредна:

Пример № 1049, т. II /СИБ/

♩ = 152

Чер - ни о - чи че - ре - ши, да - ли ще ме взе - ме, ах, ка - то

8
ду - мам тъз ду - ма, да - но шъ мъ взе - ме тъз мо - ма

Метроритмичният строеж и при четириредните напеви в Североизточна България е преобладаващо хетерохронен. Начините на изграждането му, свързани с текста, са сходни с тези при дву- и триредните образци. Ритмообразуването в песен № 1196 /т. I/ е от опосредстван тип, осъществило се в резултат на диплазното удължение на основната тонова трайност – четвъртина /виж пр. № 1196/. Преминаването от частична изохрония към хетерохрония се е получило вследствие на хетерометричния стих на напева, състоящ се от седмо- и осмосричници. Осемсричният стих е изискал разполовяване на четвъртината на две осмини:

Пример № 1196, т. I /СИБ/

♩ = 152

До - чо То - до - ро ду - ма - ше:

5
- То - до - ро ле, Тот - ки ле ле

В заключение би могло да се обобщи, че при хороводните песни от Североизточна България най-често се среща опосредствано ритмообразуване, в чиято основа е залегнал принципът на взаимодействие между музикално и поетично начало. Резултат от него са преобладаващите в областта хетерохронни мелодии, организирани от двувременен метрум. Значително по-малко са напевите с изцяло изохронен строеж, което свидетелства за един напреднал стадий на

музикално мислене в последното столетие на XX век, от когато датират песенните образци. Ярко изяви са субординационните отношения между стиха и мелодията съставлящи синкретичното цяло. В много от случаите хетерохронният метроритмичен строеж е резултат от декоративните текстови образувания – вметки и рефрени, както и от нарушения в основния стих на напева. Значителна роля за разширяването на песенната форма има припевът, тъй като неговата поява провокира образуването на нови мелодични редици, с което музикалната строфа нараства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джиджев, Тодор. „Към въпроса за стихово-ритмичния строеж на българските народни песни“./ ИИМ, София: 1964, 10 /217-272/.
2. Джиджев, Тодор. „Ритмообразуването в коледарските народни песни“./ ИИМ, София: 1973, 16 /5-105/.
3. Джуджев, Стоян. Българска народна музика. София: „Музика“, том II, 1975.
4. Илиева, Анна. Теория и анализ на фолклорния танц. Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор. АИ „Проф. Марин Дринов“, София: 2007.
5. Кауфман, Николай. Българска народна музика. „Наука и изкуство“, София: 1970.
6. Кацарова-Кукудова, Райна, Качулев, Иван, Стоин, Елена /съставители/. Народни песни от Североизточна България т. I. Издателство на БАН, София: 1962.
7. Качулев, Иван /редактор и съставител/. Народни песни от Североизточна България т. II. Издателство на БАН, София: 1973.
8. Янакиев, Мирослав. Българско стихознание. Наука и изкуство. София: 1960.

Радостина Кацарова

ЗА ПАРТИТУРАТА НА ОПЕРАТА „БОРИСЛАВ” НА МАЕСТРО
ГЕОРГИ АТАНАСОВ И ЛАЙТМОТИВНАТА ТЕХНИКА.

Radostina Katsarova

ABOUT THE MUSICAL SCORE OF THE OPERA «BORISLAV» BY MAESTRO
GEORGI ATANASOV AND THE LEITMOTIF TECHNIQUE.

Ключови думи: опера, тема, лейтмотив.

РЕЗЮМЕ:

Ако досега анализирането на партитурата на операта «Борислав» бе тежка, почти непосилна задача, поради лошото състояние, в което се намираше оригиналът, то днес, благодарение на новата редакция на партитурата и клавира, направени от проф. Велислав Заимов бихме могли да вникнем в композиторският стил на първата опера на композитора Георги Атанасов. Неговата техника за използване на лейттеми и лейтмотиви е била твърде иноваторска за времето си, и може би затова, остава недооценена, до сега. В операта се разкрива „завидното драматургическо майсторство” на Маестрото, забелязано и навремето, но операта била negliжирана като твърде италианска, във времето на композиторите от първо поколение, времето на борбата за изграждане на български музикален стил. Но това и не протоворечи на разбиранията на Маестрото, който винаги е утвърждавал, че неговата идея е била да пише българска музика. Българският мотив е използван не на едно и две места в операта «Борислав» в полза на лейтмотивната техника. Лейтмотивната оркестровата партия изгражда цялата атмосфера на историческата опера.

Keywords: opera, theme, leitmotif.

SUMMARY:

If in the past the analysis the score of the opera “Borislav” was difficult, almost impossible task due to the bad condition of the original score, today, thanks to the new version of the orchestral score and piano scores made by prof. Velislav Zaimov, we can see the compositional style of the first opera of the composer Georgi Atanasov. His technique of using leit-themes and leitmotifs was too inventive for its time, and maybe that’s why the opera remains underappreciated until now. In the opera reveals “the enviable dramaturgical mastery” of Maestro which was noticed at the time, but the opera was neglected as “too Italian”, for the time of the composers of the first generation, the time of the fight to build the Bulgarian musical style. However this does not contradict the understanding of Maestro, who is always affirm that his

idea was to write Bulgarian music. Bulgarian motive is used not just in one or two places in the opera "Borislav" in favor of the leitmotif technique. Leitmotif orchestral fraction builds the whole atmosphere of the historic opera.

Вече разгледахме обстоятелствата и причините за появата на първата оперна творба на композитора Маестро Георги Атанасов, но досега анализрането на партитурата ѝ бе тежка, почти непосилна задача, поради лошото състояние, в което се намираше оригиналът.

Благодарение на намерението на Софийската опера да я постави през лятото на 2015 година на сцената на Царевец във Велико Търново по случай 830 години от въстанието на Асен и Петър, операта ще види отново бял свят, сто години след създаването ѝ. За тази цел проф. Велисла Заимов прави нова редакция на партитурата и клавира. Причините да се земе с тази нелека задача, както казва той са в две насоки: „първо - нечетливите ръкописи на партитурата и клавира с липсващи части от партии на инструменти и от текста на либретото; второ – изобилието от грешки и несръчности в партитурата, които биха оставили впечатлението сред днешните изпълнители и слушатели за нещо, което едва ли си заслужава да бъде изпълнявано”.¹

Изхождайки от собствения си професионален опит като композитор и преподавател по партитури, проф. Заимов дава своето мнение за професионализма в партитурата: „гласоводенето - казва той - е много компромисно, третирането на инструментите съобразно групите, логиката на фактурата, разположение на гласовете и плановете, влизането и излизането на инструментите и групите, балансът между партиите – всичко това е хаотично, правено на парче и често поправяно, вероятно по време на репетициите”.²

„Почти сигурно е, - смята Заимов - че клавирът е написан преди партитурата, а певците – солисти и хористи - са започнали изучаването на ролите си още преди да е готова самата партитура [...] Вероятно е разчитал и на личното си участие като диригент при изучаването на операта с изпълнителите и на нанасяне на поправки в хода на подготовката на премиерата. Следователно може само да се гадае дали всичко, което е изписано в партитурата, е прозвучало и на представлението на 4-ти март 1911 година. Възможно е някои епизоди да са били съкратени”³.

1 Заимов, В. Маестро Георги Атанасов - операта "Борислав" един век след създаването и постановянето ѝ., с. 1. Доклад, представен на Пети академични пролетни четения на НМА "Проф. Панчо Владигеров", провели се на 1 и 2 март 2015 г.

2 Пак там, с. 3

3 Пак там, с. 6

Ние можем да потвърдим тезата на Велислав Заимов, че нечетливостта на партитура е в следствие на твърде припряна работа: операта „Борислав“ е представена на 4 март 1911 г. в София, а детската оперетка „За птички“ на 14 април 1911 г., в театър „Люксембург“. И двете постановки се потготвят успоредно детската - в Пловдив, а операта - в София. И това, все пак, не е била официалната му работа!

Но трябва да обърнем внимание и на вокалните партии. Проф. Заимов вижда пропуски и в познанията за вокалните възможности на изпълнителите. Все пак говорим за опера – т.е. жанр на големите вокално-оркестрови произведения, в които гласът има водеща роля. Недостатъците във вокалните партии, според Заимов са най-вече в следните отношения:

- Нечетливия нотен и словесен текст. Текстът на либретото под вокалните партии не е бил разделен на срички, а на много места изобщо липсва; както и някъде липсват и цели тактове от оркестъра⁴;

- в партитурата хорът е изписан само като един глас (без да е посочено кой), а в клавира на много места вокалните партии не са изписани на отделни петолинии, а често са поставени и върху петолинията на арфа-та; на партитурата има много зачерквания и поправки⁵;

- погрешното третиране на едни и същи герои като различни видове гласове, написани в голям обем с почти непостижими теситурни разлики. Това се отнася най-вече за женските партии и за ниските мъжки - баритони и баси⁶;

- грешни прозодии, неестествено бързите нотни стойности – секстолли от шестнадесетини или в тридесет и вторини. Така изписаните партии, дори и възможни за изпълнение, биха звучали като скоропоговорки, при това с напълно несъответстващ текст, като например: „*Лека нощ и вам, боляри*“, „*Доведете Борислава*“, „*Да живеят царят!*“⁷

Все пак Велислав Заимов признава достойнствата на операта. Това, което е му е направило впечатление, е използването на лайтмотиви и лайттеми.⁸

“Музиката на „Бохеми“ разкрива най-добрите черти на Пучиниевата лирика”⁹ – възкликва Любомир Сагаев от страниците на „Книга за операта“ - В партията на оркестъра, който е развит симфонично, важна роля

4 Пак там, с. 2

5 Пак там, с. 3

6 Пак там, с. 3.

7 Пак там, с. 3.

8 Пак там, с. 3.

9 Сагаев, Л. БОХЕМИ/Книга за операта. Музика. С. 1983., с. 486.

играят изразните лайттеми, които композиторът постоянно развива в зависимост от душевните състояния на героите”.¹⁰

Може и да прозвучи твърде амбициозно, но смятаме, че авторът на „Борислав” е изградил операта си изцяло чрез използване на лайтмотивна техника. Да не забравяме че Маестро Атанасов е възпитаник на италианската оперна школа:

„Най-после, към 1898 или 1899, Вуйчо му пак се решава да го изпрати в Италия – спомня си Александър Георгиев – в Консерваторията на Пезаро при големия компонист Маскан¹¹. След усърдното учение и устни занимания, както ми пишеше той, можъ да се справи с изучаване и разрешаване при ученията на Bassurichfrati.”¹²

Освен спомените на Александър Георгиев (или Доросиев) в Етнографския музей на гр. Пловдив откриваме също и критика за операта „Борислав” от К. Т. Мишев, излязла във в. „Ден” от 6 III 1911 г.:

Там авторът обръща внимание на мотивите на Тамара и Борис в I действие:

„Дълго бяхме разделени/, мотивът на Асен:”Бориславе, днес сгодихме щерка си за Фредерина”, мотивът на циганката /II действие/ и на Асен: „Тук отбих се, драги Княже, за почивка, за отмора”.

На автора е направило впечатление още и Зрелището на събора на Търново в лицето на хорът на българите: ”Наказание, царю, смърт!”/ в III действие, освен това мотивът на деспот Слава /”Имам кула, ям и пия, тъй прекарвам свят лъжовни”/, терцета „Дай с хар да те прегърна!”, както и народния химн. В заключение авторът на статията Мишев заключава:

„Ние дълбоко вярваме, че много от мотивите на „Борислав” ще станат ходещи сред масата, понеже музиката на г. Атанасов е силна като виното и вдъхновена като проповед”.¹³

Говорейки за „мотивите” на операта, едва ли г-н Мишев е влагал значението, което разбираме днес. Вероятно е имал предвид запомнящите се мелодии, но благодарение на редакцията на Велислав Заимов можем да разгледаме и „чуем” многобройните повторения на няколко кратки или по-дълги мелодии в точно определени драматични моменти, което означава използване на лайтмотиви и лайттеми в операта.

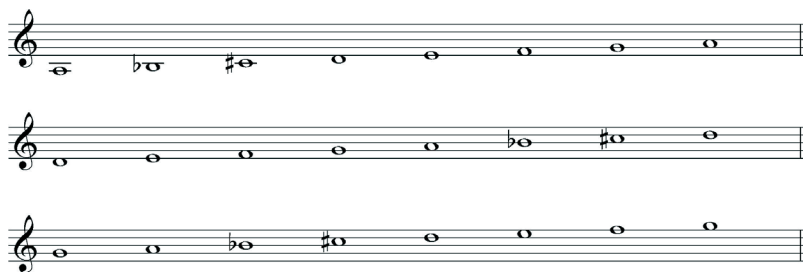
10 Сагаев, Л. БОХЕМИ/Книга за операта. Музика. С. 1983., с. 486.

11 Спомени на Александър Георгиев. Етнографския музей гр. Пловдив. Инв. N 1843.

12 Преведен от ит. ез. - Basso ricci frati – ит. - Ниските къдрави братя. Сигурно става дума за италианците; или от англ. ез. - Rich Frati – англ. - тип семейно училище.

13 Мишев, К. "Борислав". Опера в четири действия. //в. Ден, 6 III 1911 г., с. 2.

Според анализ на Увертюрата към оп. „Борислав“, направен от д-р Николай Андриянов¹⁴, тя е изградена свободно (на „коленния“ принцип) – от поредица построения, които са с ярко тематично съдържание, обединени често пъти на принципа на контраста. Още първият звукоред от ла всъщност представлява популярния доминантов лад (или още т. нар. *андалузки* звукоред или макам хиджас), който е хиполад на втория от звукоредите – ре минор – хармоничен вид. В рамките на осем такта последователно и с налагане се проявяват три ладовисочинни сфери, като тоналното движение се реализира на възходяща кварта (респ. низходяща квинта): ла – ре – сол. В случая може да се говори за потенциално заложена ладова мутация (паралелна променливост на ладовете) въз основа на следния звукоред, (получен от синтезирането на тетрахорди от хемиолни и нехемиолни звукореди), проектиран от различни височини:



Поредицата построения, с ярко тематично съдържание бихме могли да наречем основни ТЕМИ (Вж. (ПРИЛОЖЕНИЕ – с. 1-3))¹⁵ на увертюрата или „петте лайттеми на голямата увертюра, защото в увертюрата преди първо действие или в началото на операта те представят по една завършена мелодия, която ще бъде използвана в необходимия драматичен момент не изцяло, а частично – т. е. като мотив; а освен това второто и четвъртото действия започват с други две завършени теми., които ще бъдат използвани като мотиви.

ПЪРВАТА ТЕМА (ТЕМА НА ТАМАРА) се явява като мотив в оркестъра при:

- дуета между Борислав и Конфонтре (I действие);
- появата на Асен, „Бориславе, днес сгодихме щерка си за Фредерина“ (I действие);
- споменаването от цар Асен на заминаването на Тамара (II действие);

¹⁴ д-р Николай Андриянов е преподавател по хармония и анализ към ШУ „Еп. Константин Преславски“

¹⁵ Лайттеми и лайтмотиви в операта „Борислав“ на М-ро Г. Атанасов

- В думите на Борислав „Вуйчо, мъртъв аз ще падна , но Тамара ще открадна“ (IV действие).

ВТОРАТА ТЕМА (ТЕМА НА СЪБОРА) се явява като мотив в оркестъра при:

- Думите на Зоя в дуета ѝ с Ирина –В минор (I действие);
- и във вокалните партии на дуета на Борислав и Тамара(I действие);
- Гавраил „Теб привет и чест и лаври“ (I действие);
- Думите на Асен към Борислав „На теб давам в благодарност“ (I действие);
- Думите на Зоя „Тук пристигна събора – и царкинята и царя“ – с една добавена фигура (II действие);
- В оркестъра и в думите на Ирина „Сбирайте се моми млади“ (II действие);
- Когато Асен забелязва красотата на Ирина – темата на събора прозвучава като диаволична алюзия на думите на Зоя „Тук пристигна събора – и царкинята и царя“ (II действие);
- В арията на Слав „Имам кула ям и пия“ (IV действие);

ТРЕТАТА ТЕМА се явява като мотив в оркестъра при:

- След думите на Кир Тодор „Мъст жадувам“, преди появата на Зоя (II действие);
- В оркестров момент като алюзия за траурен марш преди думите на Кир Тодор „Час настана“ (IV действие);
- Преди Арията на Борислав „Прошка няма под небето за войвода Борислава“ (IV действие);

ЧЕТВЪРТАТА ТЕМА (НА СБОГУВАНЕТО или НА ПРИМИРЕНИЕТО) се явява като мотив в оркестъра при:

- Дуета на Борислав и Конфонтре „Склони войводо, царят те зове, царкиньо“ (I действие);
- Думите на Асен „Богатство, чин, богатство“ в дуета с Борислав (I действие);
- Трето действие започва с Четвърта тема от голямата увертюра
- Вокалните партии в Дуета на Борислав и Тамара (III действие);

ПЕТА ТЕМА (ТЕМА НА БОРИСЛАВ) се явява като мотив в оркестъра при:

- Дуета на Ирина и Зоя (I действие);
- В партията на Тамара „Татко, милост“ (III действие);
- След партията на Борислав в дуета му със Слав (IV действие);

ДРУГИ ТЕМИ, ИЗПОЛЗВАНИ В ОПЕРАТА СА:

ТЕМА НА ЦАР КИР или ТЕМА НА ЗАГОВОРА – с нея се открива II действие. Чува се в оркестровата партия при:

- Когато Кир Тодор идва да залови Борислав „Днес съдбата с нас е княже, дай ръката“ (III действие);
- Когато Кир Тодор предлага да избодат очите на Борислав (III действие);
- Кир Тодор среща Асен с думите „Между двама ни борбата пак не свърши, продължава“ (IV действие);

ТЕМА НА ОТМЪЩЕНИЕТО НА КИР ТОДОР - с нея се открива IV действие. Чува се в оркестровата партия при:

- Когато Слав дочува заканата на Кир Тодор да убие Асен „Вест научих грозна, страшна“ (IV действие);
- Тамара признава, че не е казала на Асен за завръщането на Борислав: „Бях смутена“ (IV действие).

ОРИЕНТАЛСКА ТЕМА НА БЯГСТВОТО НА БОРИСЛАВ ПРИ ВАТАЦИ. Чува се в оркестровата партия при:

- Когато съобщават на Тамара, че Борислав е избягал (IV действие);
- Борислав среща Слав и му разказва плана си да отвлече Тамара от манастира (IV действие);
- Кир Тодор се хвърля срещу Асен с думите „Царството ти разорено“ (IV действие);

Има още няколко мотива, както мотива „Аз го любя“, започващ в арията на Ирина, но прозвучаващ в партиите и на Борислав и на Тамара.

И все пак няма как читателят да не е обърнал внимание на забележката към всички теми – „явява се като мотив в оркестъра“. Заключение от нашето наблюдение напълно съвпада с наблюдението на проф. Велислав Заимов:

„Всъщност композиционният подход на Маестрото е по-скоро симфоничен: той изгражда партитурата така, като че ли съчинява инструментално произведение с причинно-следствена връзка между дяловете и в чиято фактура впоследствие влиза вокалните партии, предимно като речитативи“¹⁶.

Наистина с много малко изключения (Тамара), Георги Атанасов не дава особена свобода на вокалните линии. През цялото време оркестровата партия изпъква, дори покрива партията на певица като сложност и красота, но заради постигнатото „завидно драматургическо майсторство“ сме склонни да му простим пренебрежението към певците.

Проф. Заимов определя музикалният език, използван от Маестро Атанасов в операта „Борислав“ като „общ тон с влияния от италианската опера от втората половина на XIX век. Същевременно, при опреде-

¹⁶ Заимов, В. с. 4.

лени обстоятелства, се прокрадват интонации, присъщи на градския ни фолклор”¹⁷.

За това Маестрото ще говори в едно свое интервю с Христо Бръзиков¹⁸, че неговата идея винаги е била да пише българска музика:

„Косара. Тя е единствената творба на Маестро Атанасов, градена извън българския мотив.

Първа и последна – казва събеседника ми.

Защо?

Защото има кой да пише чужди опери. Българският музикант трябва да пише българска музика.”

Същото интервю е било цензурирано, но тридесет и една години по-късно то е публикувано в пълния си вид в сп. „Музика”¹⁹. На въпросът „Навярно намирате, че българският мотив е достатъчно богат, Маестрото отговаря:

„Разбира се. Само с два-три мотива могат да се пишат опери и симфонии. Поддава се на всякаква форма. Смятам да докажа това с новата ми опера „Алцек”, с която са решили да ме чествуват²⁰...”

И това и прави Маестрото – само с „два-три мотива” (всъщност пет теми) той изгражда едно постоянно развиващо се драматично действие на сцената на Народния театър, където е била премиерата на операта през 1911 г.

От гледна точка на времето, когато на българската оперна сцена „Борислав” е била една от четирите невръстни деца на операта (заедно със „Сиромашкиня” от Емануил Манолов, „Камен и Цена” от Иван Иванов и Вацлав Кауцки и „Тахир Беговица” от Димитър Хаджигеоргиев)²¹, използването на техниката на лайттеми и лайтмотиви е била твърде иноваторска и може би затова и на времето остава недооценена.

17 Преведен от ит. ез. - *Basso ricci frati* – ит. - Ниските къдрави братя. Сигурно става дума за италианците; или от англ. ез. - *Rich Frati* – англ. - тип семейно училище.

18 БРЪЗИЦОВ, Хр. Д., „ЕДИН ЧАС ПРИ: Маестро Атанасов”// в. „Литературен глас”, бр. 75, от 22 януари 1937

19 БРЪЗИЦОВ, Хр. Д., „ЕДИН ЧАС ПРИ: Маестро Атанасов”//, бр. 1, 1968 г., с. 29.

20 Става дума за за навечерието на петдесетгодишният му юбилей.

21 Михайлова, Тихомира. Софийската опера ражда световни таланти//в. Новинар, бр. 3698, 30 Септември 2011.

(ПРИЛОЖЕНИЕ)

ПЪРВА ТЕМА:

Andante ♩ = 60

Pianoforte *ff*

p

6

Pf. *ff*

12

Pf. *ff* *p*

18

Allegretto ♩ = 100

Pf. *sf* *p* *p*

ВТОРА ТЕМА

Allegretto ♩ = 100

Pf. *sf* *p* *p*

22

Pf. *p* *sf* *p*

25

Pf.

28

A Largo ♩ = 40

Pf.

TPETA TEMA

28

A Largo ♩ = 40

Pf.

32

Moderato ♩ = 80

Pf.

ЧЕТВЪРТА ТЕМА

==

32 Moderato ♩ = 80

Pf.

==

35

Pf.

==

37

Pf.

==

37

Pf.

==

39

Pf.

42

Pf.



45

Pf.



48

Pf.

48

Pf.



50

Pf.

ПЕТА ТЕМА

Клавир

52

Pf. *f*



57

Pf.



62

Pf.

66

С о р о

Боляри *f*

Ден тър-

Боляри *f*

Ден тър-

Pf.

(Тунджай Йълдъз)

МУЗИКАЛНО-КУЛТУРНИТЕ РЕФОРМИ НА МУСТАФА КЕМАЛ
АТАТЮРК И ФОРМИРАНЕТО НА КОМПОЗИТОРСКА ШКОЛА
В РЕПУБЛИКА ТУРЦИЯ. „ТУРСКАТА ПЕТОРКА“.

Tundzai Ieldaz

MUSICAL AND CULTURAL REFORMS OF MUSTAFA KEMAL ATATURK
AND THE ESTABLISHMENT OF COMPOSITION SCHOOL
IN REPUBLIC OF TURKEY. “TURKISH FIVE”.

Abstract

These article observes the main features of the social- culturel reforms made in the beggining of twentieth century in Turkey. The theme underline the specifications of culturel devolopment in classical music, emphasysing on the strong European influence in the formation of Turkish national composition school. The first Turkish composers, forming the ‘Turkish five’ are examined particularly in this article.

Ключови думи:

Кемал Ататюрк, реформи, “Турска петорка”, турска класическа музика

Началото на XX век е един много динамичен период в съвременната турска история. Разпадането на Османската империя и същевременно с това вече започналите революционни действия на турското национално движение, което под ръководството на Кемал Ататюрк печели Турската война за независимост (1919–1922г.), са предпоставки за цялостно политическо преустройство на държавата. На 29 октомври 1923 г. официално е провъзгласена Република Турция и начело на страната (в качеството ѝ на президент) застава именно героят от войните и блестящ стратег Мустафа Кемал Ататюрк. В основата на неговата идеология е създаването на съвременна, свободна и демократична република. През първите години от управлението си той осъществява социално-икономически реформи с цел модернизирание и приближаване на младата демокрация до икономическия и културен стандарт на западно-европейските държави. Реформите засягат цялостното държавното управление, силно влияят върху културните и обществените дейности и рефлектират пряко върху начина на живот в републиката. Те остават в историята като „Реформите на Кемал Ататюрк“ и на базата на тяхната идеология по-късно се оформя политическото движение „Кемализъм“. Началото на тези реформи е поставено през 1924 г. чрез създаването на първата

демократическа конституция, в която се премахва т.н. *халифат*¹ от държавното управление. По този начин влиянието на религията се ограничава значително. Създава се конституционен съд и се изработва нова съдебна система. Поставя се началото на държавна администрация, азбуката се сменя от арабска на латинска и започва реформа в образованието, жените получават право да гласуват. Облеклото също се променя - шалварите и фесовете се заменят от панталони и шапки. Така само за няколко години новосъздадената Република Турция успява да промени външния си облик от мюсюлманска към светска държава.

Освен административните реформи, свързани с държавното управление, Ататюрк осъзнава и нуждата от развитие на културния и социален живот в държавата. Започва да работи в посока на изграждане на културно и образовано гражданско общество по европейски модел. *„Културата ще бъде в основата на модерна Република Турция“* – казва Ататюрк на една от публичните си речи пред своите съграждани. Съзнавайки нуждата от интеграция на изкуството в живота на нацията, той създава специални *„Домове на гражданите“*². В тях се предлага обучение по музика, театър и изящни изкуства. Те бързо добиват популярност - само за няколко години десетки подобни институции отварят врати из цялата страна и стават центрове на социалния живот. В тях се създават първите оркестри от музиканти – любители, които изпълняват класическа музика. Музикалните групи се радват на голям интерес от гражданите и така класическата музика добива популярност. Много скоро обаче преподавателите по музика се оказват недостатъчно, за да обхванат всички желаещи да свирят. Поради тази причина в Анкара се създава първото музикално учебно заведение - *“Колеж за учители по музика”* (Musiki Muallim Mektebi) (1925 г.). Колежът приема всеки, който има желание и поне малко опит със западно-европейската музика. Там младежите развиват и обогатяват музикалните си способности като същевременно с това учат и педагогика. След като се дипломират те биват разпределени като преподаватели по музика в началните и средни училища, както и в *„Домовете на гражданите“*. Тези широко разпространени институции имат за цел масовото популяризиране на западно-европейската класическа музика в обществото. Възниква обаче необходимост от създаване на професионална музикална школа - място, където да се обучават бъдещите музикални теоретици, инструменталисти и композитори. Така се изработва държавна програма за обучение на талантиливи музиканти в чужбина. След успешно взет изпит, избраните се изпра-

1 Халифат – ислямска форма на теокрация като държавно управление

2 „Дом на гражданите“ (Halk evleri) са институции с културно-образователна цел на територията на цялата страна. Съществуват в периода 1932-1951 г., след което се издава заповед за затварянето им.

щат в Европа за няколко години, след което се връщат в родината си да предават своя опит на по-младите.

Сред първите пратеници са композиторите: Ахмет Аднан Сайгун (1907-1991 г.), Джемал Решит Рей (1904-1985 г.), Улви Джемал Еркин (1906-1972 г.), Хасан Ферит Алнар (1906-1978 г.) и Неджил Казъм Аксес (1908-1999 г.). Тези имена остават емблематични в историята на Република Турция като първите професионални композитори. Наричани са още „Турската петорка“ (по аналогия с композиторските групи в Русия и Франция). Общото между тях е, че всички те са родени в последните години на Османската империя и са изпратени по държавната програма за обучение в Европа.

Джемал Решит Рей (1904 -1985 г.) започва музикалното си образование на пет-годишна възраст с уроци по пиано и акордеон в Истанбул. През 1919 г. печели държавна стипендия и заминава за Париж, където учи пиано при Маргарита Лонг и композиция при Габриел Форе. Автор е на няколко опери, между които са „Султан Джем“ (1923 г.), „Зейбек“ (1926 г.), „Селска история“ (1929 г.), „Джелеби“ (1943 г.). Създава също симфоничните поеми „Бекбег Евсанеси“ 1928 г. и „Фатих“ (1953 г.), Концерт за пиано (1946 г.) и „Вариации за пиано и симфоничен оркестър“ (1961 г.). След завръщането си в Турция Джемал Рей основава Истанбулския симфоничен оркестър и започва преподавателска дейност в Консерваторията в Истанбул.

Улви Джемал Еркин (1906-1972 г.), също като Джемал Решит Рей, започва музикалното си обучение с уроци по пиано в ранно детство. През 1925 г., печели държавната стипендия и продължава обучението си в „Ecole Normale de Musique“ в класа по пиано на Надя Буланже. Завръща се в Турция през 1930 г. и по-късно оглавява клавирната катедра на Държавната консерватория в Анкара (1936 г.). Той написва множество произведения, сред които най-известни са оркестровата сюита „Кючекче“ и концертът за пиано и оркестър (1943 г.).

Хасан Ферит Алнар (1906-1978 г.) освен като композитор е известен и като виртуоз на канун³. Още като дете проявява интерес към хармония и контрапункт. Първата си творба написва едва на 16 години. През 1927 г. заминава за Виена, където учи дирижиране и композиция. След завръщането си става главен диригент на Президентския оркестър в Анкара и преподавател по композиция. Автор е на Концерт за канун и струнен оркестър. Това е и първият концерт, в който солира турски фолклорен инструмент.

Неджил Казъм Аксес (1908-1999 г.) е родом от Истанбул. През 1926 г. печели държавна стипендия и заминава за Виена, където учи компози-

3 Канун – турски народен инструмент

ция и виолончело. След завръщането си става един от основателите на Консерваторията в Анкара. През 1936 г., заедно със Ахмет Аднан Сайгун и Бела Барток, започва работа върху изследването на анадолския фолклор. Автор е на Концерт на цигулка (1969 г.), Концерт за виола (1977 г.) и Концерт за виолончело (1946 г.). Значително е клавириното му творчество – „Прелюдии и фуги“ (1930 г.), „Пет клавирни пиеси“ (1939 г.), „Соната за пиано“ (1939 г.), „Клавирни миниатюри“ (1936 г.) и др.

Сред композиторите от „Турската петорка“ най-известно е името на Ахмет Аднан Сайгун (1907-1991). Роден е в град Измир, което изиграва съществена роля в оформянето на професионалната му кариера. Първата си творба „Марш“ за пиано написва на 15-годишна възраст. След завършването на средно образование започва работа като преподавател по музика в гимназия в родния си град. Става един от главните съратници на Мустафа Кемал Ататюрк в управлението на културните реформи. През 1928 г. заминава за Париж, където учи композиция при Венсан д'Енди, музикална теория и контрапункт при Евгени Борел и орган при Едуард Собербиеле. Престоят в Париж подхранва и обогатява музикалните вкусове на младия Сайгун. Под силните впечатления от импресионизма и пост-романтизма той създава първата си крупна творба за симфоничен оркестър „Ориенталско дивертименто“. По-късно творбата печели първа награда на конкурс измежду 121 други произведения. Ахмет Аднан Сайгун се завръща в Турция през 1931 г. и три години по-късно става главен диригент на новосформирания Президентски Симфоничен оркестър. През 1934 г., по искане на Мустафа Кемал, Сайгун написва първата турска опера „Озсой“, а по-късно през същата година завършва и втората си опера „Ташбебек“. По този повод музикалният критик и изследовател на Сайгун Емре Араджъ пише: *„През тази година Ахмет Аднан Сайгун музикално озвучава културната революция на своя лидер Ататюрк“*.

През 1936 г. Аднан Сайгун посреща и организира престоя на унгарския композитор Бела Барток в Турция. Целта на посещението е изследване на фолклорната музика на Анадола. Двамата прекарват заедно близо шест години като обикалят всички краища на държавата, записвайки и нотирайки народни песни. По искане на Сайгун Барток изнася три публични лекции по композиция, в които споделя основни методи на композирането върху фолклорна основа. На лекциите присъстват млади музиканти и композитори, между които са Джемал Решит Рей и Хасан Ферид Алнар. Този факт оказва съществено влияние върху посоката на развитие на турските композитори.

Аднан Сайгун, както и другите композитори от „Турската петорка“ оставят трайни следи в музикално-културния живот на Турция. След

полученото западно-европейско обучение и усвоените основни композиторски методи и стилови направления в Европа, те насочват творческите си търсения към фолклора. Създават самобитна композиторска школа, базирана на синтеза между класическите форми и особеностите на музикалния фолклор, развиват етномузикознанието и издигат академичното образование до световно ниво. През изминалите няколко десетилетия тази посока на развитие се запазва и успешно се предава на младите поколения композитори в Турция.

ЛИТЕРАТУРА

1. Араджъ, Емре, *Ahmet Adnan Saygun*, Edinburgh, University of Edinburgh, 1999
2. Арел, Садетин, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Анкара, Държавно издателство "Култура", 1993
3. Аралов, С.И., „Дипломацията с поглед назад: В Турция на Мустафа Кемал“, Москва, изд. "Ескмо", 1960
4. Башбу, Илкер, „20 yuzyilin en buuyuk lideri Ataturk“, Истанбул, изд. „Ремзи“, 2012
5. Йълмаз, Айдин, „*Türk Besleri*“, Истанбул, изд. „Музикална Енциклопедия“, 2003
6. Четинкайа, Юсуф, „*Cagdas turk muzigi bestecilerinin programli eserlerinin incelenmesi*“, Афион, Kocattepe universitesi, 2011

(Тунджай Йълдъз)

ДЕЛОТО НА УЗЕЙР ХАДЖИБЕЙОВ В ОСНОВАВАНЕТО НА ПРОФЕСИОНАЛНАТА МУЗИКА НА АЗЕРБАЙДЖАН

Tundzai Ieldaz

THE IMPORTANT APPEARANCE OF UZEYR HADJIBEYOV ON THE FORMING OF AZERBAIDJANIAN CLASSICAL MUSIC.

Abstract This paper observes the forming of Azerbaijanian musical culture in relation with the great composer Uzeyr Hajibeyov. As main figure in the musical life in Azerbaidjan, biographical notes of Hajibeyov's life and main compositions are included in this article. Meanwhile, the text observes establishing and development of essential music-culture institutions in Baku.

Ключови думи: Азербайджанска музика, Узейр Хаджибейов, мугам

Националната култура на Азербайджан, формирана през древността, съчетава най-добрите традиции на Изтока и Запада. Най-ценните записи на фолклора, етнографските материали и илюстрациите на съвременни художници ни отвеждат в очарователния свят на древните култове - поетически заклинания, театрализирани игри, ритуални танци и приказки, съдържащи историко-митологични мотиви.

Първите писмени доказателства за наличието на музикална култура на територията на Азербайджан са книгите „Ел-Едвар“ на Сефиадин Урмеви (1217-1294 г.) и „Сеферрийе“ на Абдулядир Марагай (1360 – 1435 г.). Следва бавно и постепенно музикално развитие в отделни области докато в края на деветнадесети век настъпва значително оживление в музикалния живот на територията на Азербайджан. Създават се музикални общности, в които членуват певци и инструменталисти от различни фолклорни региони. На срещите им се обсъждат проблеми, свързани с фолклора, музикалната теория и естетика, както и изпълнителското майсторство. Главните участници са Дж. Амиров, Ш. Шушински и др. Тези общности се формират основно в три града на територията на Азербайджан – Баку, Шамаки и Суша.

Град Суша е най-активният културен център в Азербайджан в края на XVIII и началото на XIX век. Той се е появил още през Средновековието и оттогава се е установил като културен и религиозен център на Армения в Кавказкия регион като населението е смесица от арменци и азербайджанци. В началото на XIX век в града се заселват много интелектуалци – творци, поети, писатели, художници и музиканти. Суша става известен най-вече с музикалния си живот и особено с училището за мугами,

в което се развиват традиционните жанрове във вокалната и инструменталната музика на Азербайджан. Наричан още „Консерваторията на Кавказкия регион“, град Суша е родно място на много от известните музиканти на Азербайджан. Там израства композитора и музикален теоретик Узеир Хаджибейов (1885-1948 г).

Наричан още „бащата на азербайджанската музика“, Хаджибейов е най-важната фигура в историята на професионалната музика на страната си. Роден е през 1885 г. в град Суша и израства в семейството на интелектуалци. Баща му работи дълги години като помощник-писар на азербайджанската поетеса Куршитбану Наватар. Прекарвайки детските си години в имението на Наватар, Узеир има възможността да се докосне до литературното изкуство от малък. Началното си образование той започва в мадраса¹ и успява перфектно да усвои арабски и персийски език. По-късно учи в руско-азербайджанско училище, където има възможността да се запознае с литературното творчество на западните класици. Така още в ранна възраст Хаджибейов получава солидно образование, което способства за високо-интелектуалното му личностно развитие. Музикалната му кариера е повлияна от активния музикален живот на град Суша. *„Първото си музикално обучение като дете в родния ми град аз получих от най-добрите изпълнители на саз. По това време започнах да пея мугами² и таснифи³ с тях. Всички много харесваха гласа ми. Караха ме да пея и така неусетно научих тайните на изпълнителското майсторство...”* – споделя самият Хаджибейов.

Любовта към родината и азербайджанския фолклор изиграва главна роля в развитието на музикалната кариера на Хаджибейов. През 1899 г. постъпва в Кавказката учителска семинария, където паралелно с педагогическите дисциплини изучава цигулка и виолончело. Посредством дипломирането си през 1904 г. за една година работи като преподавател по музика в малко градче Хадрут (югозападен Азербайджан). През 1905 г. се премества в столицата Баку, където преподава математика, история, география, руски и азербайджански език. Годините между 1906-1909 са изключително продуктивни за Хаджибейов. В този период съставя и издава първия по рода си Тюркско-руски и Руско-тюркски речник на политическите, икономически и военни термини (1907 г.). Година по-късно написва и първата си опера „Лейла и Межнун“ (1908 г.). Либретото е на азербайджанския поет Мохамед Физули, а музиката е наситена с характерни фолклорни елементи, включително и мугами. Хаджибейов използва мугама в неговия съвсем автентичен вариант, и с този способ

1 Мадраса - ислямско религиозно училище

2 Мугам – ладове и орнаменти, характерни за азербайджанския фолклор

3 Таснаф – вокално-инструментални жанрове на азербайджанската фолклорна музика

въвежда новаторски принцип в оперното изкуство. Оперният оркестър е съставен както от класически, така и от автентични фолклорни инструменти. „Лейла и Межнун“ представлява уникален синтез на ориентализма и класиката. Музикалните аналитици я наричат още диалог между Ориентализма и Запада. Премиерата се осъществява на 12 януари 1908 г. в Баку под диригентството на Араблински. Посрещната е с голям интерес и става една от най-играните опери по онова време. Изпълнява се повече от 20 000 пъти в Азербайджан, Турция, Русия, Иран, Украйна, Грузия, Узбекистан, Туркменистан.

През 1909 г. става факт и втората опера на Хаджибейов - „Шейх Синан“, която, за разлика от „Лейла и Межнун“, е изцяло със западно звучене. Либретото се оказва прекалено напредничава за времето си. Разказва се за любовта между силно вярващия в исляма шейх и красива девойка от Грузия. Сюжетът е типичен за ориенталските страни, а уникалното тук е, че музиката звучи европейски. Операта „Шейх Синан“ остава единствената опера със западно звучене в творчеството на композитора. Написаните по-късно „Рустам и Сохраб“ (1910), „Аслъ и Карам“ (1912), „Шах Абас Куршид Бану“ (1912) и „Харун и Лейла“ (1915) са изцяло на основата на азербайджански фолклорни елементи и по-специално на мугамите.

Така през първите десетилетия на двадесети век няколко опери стават факт в историята на Азербайджанската музика. Важен лайтмотив в оперното творчество на Хаджибейов е интеграцията на жената в силно доминираната мъжки свят. Ролята на еманципираната жена се наблюдава на много места като понякога дори е представена в комедия аспект. Често в този аспект се изобразява избирането на забулена девойка за булка. Забулването официално се забранява от СССР през 1920 г. През този период започват бурни политически промени на територията на Азербайджан, които рефлектират върху всички области на живота. Хаджибейов наблюдава и анализира политическите обстоятелства и търси начини за изразяване патриотичната си гражданска позиция. Преживява революциите през 1905 г. и 1917 г., разрушаването на демократична република Азербайджан (1920 г.), както и двете световни войни. Така в периода 1920 – 1940 г. азбуката се сменя три пъти (от арабската на латинска и от латинска на кирилица). Факт, който въздейства пагубно върху образователния процес в държавата. Бидейки наблюдател на тези динамични промени, анализирайки безспорните разлики в културите на изтока и запада, Хаджибейов започва да търси начини за културен синтез. Не понася напрежението, създавано на базата на националност, религия и език. Политиката на Русия цели пълно унифициране и унищожаване изцяло на азербайджанския език, култура и музи-

ка. Патриотичното чувство е приоритетно за Хаджибейов и той започва да търси начини за запазване на националната и музикалната идентичност. Руското влияние се проявява във всички области като в музиката води до забрана на някои фолклорни инструменти, като тар, зурна и каманча. В отговор на това Хаджибейов и няколко негови съратници подемат инициатива за връщане на тези инструменти в съществуващите оркестри и дори те да бъдат привилегировани пред останалите. Главната цел е да се запази уникалният фолклор на Азербайджан. Те започват да събират, нотират и записват песни, както и инструментални произведения от всички крайща на страната. Така през 1927 г. издават и първия сборник, който съдържа приблизително триста песни от различни фолклорни региони.

В стремежа си за изграждане на национална музикална школа в Азербайджан, Хаджибейов съзнава пряката нужда от висше музикално заведение. Така през 1920 г. по негова инициатива се създава Азербайджанската държавна консерватория в Баку. Сред завършилите там са известни композитори като Кара Караев, Фикрет Амиров, Тофик Кулиев - имена, които оставят трайни следи в музикалната история на Азербайджан, СССР и Европа. Трийсетте години на двадесети век се свързват с истински възход в музикално-културно отношение, за което Хаджибейов допринася много. След учреждаването на Държавната консерватория, по идея на Хаджибейов в Баку е създаден уникален по рода си оркестър за народни инструменти. В репертоара на новосъздадения оркестър влизат както фолклорни творби, така и класически произведения от Моцарт, Глинка, Шуберт, Бизе и други западни композитори. Хаджибейов сам прави обработка на инструменталните партии.

Не след дълго, отново по инициатива на Хаджибейов, се учредяват Съюзът на азербайджанските композитори (1934г.) и Филхармоничното дружество (1936 г.). Към дружеството се формира и хор, които изпълнява обработки на фолклорни песни. Хаджибейов събира, нотира и обработва песните за хора. С този огромен труд отново се доказва силната воля за поддържане на патриотичния дух у народа. Важен момент в тази насока е написването на операта „Короглу“ (1937 г.), която е първата опера, пресъздаваща житейски проблеми на ислямските народи в СССР. В оркестъра ѝ се включват и автентичните фолклорни инструменти кемеңче и тар. Изключително напредничава за времето си творбата оказва силно влияние върху народно-психологията на азербайджанците. Приема се с огромен интерес и се играе повече от 400 пъти. За тази опера Узеир Хаджибейов е награден с почетната награда „Народен артист на СССР“ (1938 г.). Награда е присъдена само на трима азербайджанци в историята на Съюза. Хаджибейов става професор в Националната му-

зикална академия в Баку и ректор в периода 1928-1929 и 1939-1948. Активен член е на Академията на науките и Съюза на азербайджанските композитори. През 1945г. Хаджибейов издава книгата си „Основи на азербайджанската фолклорна музика“, която по-късно е преведена на чужди езици, включително и на английски. Последните десет години от живота си той е председател на Съюза на азербайджанските композитори. Хаджибейов умира на 63-годишна възраст от диабет. Неговите заслуги са свързани с формирането на азербайджанска професионална музика, базирана на синтеза между източната фолклорна основа и западните традиции в музикалните форми, хармонизацията и оркестрацията.

Узеир Хаджибейов остава в историята като композитор, преподавател, теоретик и личност със силно обществено влияние. Изгражда основите на азербайджанската професионална музикална школа и работи в посока на запазване на богатото фолклорно наследство на родината си.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абасова, Л.В.: История азербайджанской музыки, Баку, изд. „Наука“ 1992
2. Хаджибейов, Узеир: *Azeri Halk Müziği İlkeleri*, 4 basım, Баку, изд. Yazıcı Yayınevi, 1985
3. Касъмова, Солмаз: *Azeri Müzik Edebiyatı*, Баку, изд. Chinar, 1986
4. О'Брайън, М. : *Uzeir Hajibejov and his role in development of musical life in Azerbaijan*, Routledge, „Taylor and Francis“, 2004

Цветелина Борисова Кокоранова

*докторант на самостоятелна форма на обучение към катедра
„Оркестрови инструменти и класическо пеене”*

Научен ръководител: проф. Магдалена Чикчева

МИНИАТЮРИ ЗА АРФА В ТВОРЧЕСТВОТО НА СЕРГЕЙ ПРОКОФИЕВ. ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ И ПЕДАГОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ

Resume: Two miniatures for solo harp by Sergey Sergeyevich Prokofiev are considered in this article. These are Piece and Prelude op.12, composed in 1913 for harp or piano. Both are dedicated to the harpist Elena Damska. Topics related to some pedagogical and technical problems are considered and methods of solving them are pointed out. The article is substantiated by note examples.

Ключови думи: Prokofiev, miniature, harp, pedagogical, technical problems

Самонадеяно от моя страна би било да правя опит за представяне творческия път на един от най-великите композитори на XX век. Музиковеди от различни националности задълбочено изучават композиторския му маниер. Признанието за изумителния му талант е дадено от времето. Творчеството му е живо, искрящо със своеобразния си стил, обичано от изпълнителите и публиката. В огромното му музикално наследство, за радост на арфистите, са намерили място три миниатюри за соло арфа: „Пиеса”, „Прелюд” и VII-ма пиеса от цикъла за пиано „Мимолетности”, озаглавена от Прокофиев „Арфа”. В настоящия материал ще разгледам „Пиеса” и „Прелюд”, посветени на арфистката Елеонора Дамска, съкурсничка на композитора от Петербургската консерватория. В книгата „Письма, воспоминания, статьи”, издадена във връзка със 110-годишнина от рождението на Прокофиев, е включена кореспонденция между композитора и неговите руски приятели Елеонора Дамска, Петър Сувчински и Владимир Держановски. Писмата свидетелстват за дългогодишното приятелско общуване между композитора и Дамска. Двете пиеси са част от репертоара на арфистите от цял свят и често се включват в конкурсни програми като задължителни произведения .

„Пиеса” е написана в размер 4/4, темпо *andante*, тоналност *Des dur*. В първия дял на малката триделна форма музикалният материал е изложен в акорди. Редакцията на проф. Дулова определя някои акорди за изпълнение сессо, а други арпежирани. По моему това разграничение при свирене на акордите има логически обоснован смисъл и подчертава драматичното развитие на темата.

Внимание изисква басовата партия, разположена в най-ниския регистър на инструмента, където струните са изработени от метал и имат широка амплитуда на трептене. Това обстоятелство поставя сериозни технически проблеми пред изпълнителя. От една страна музикалната мисъл изисква тази линия да звучи отчетливо ясно и достатъчно звучно, а не замъглено от вибрациите. От друга страна по-силната динамика носи риск от създаване на допълнителни шумове, причинени от металните струни. Препоръчва се свирене с максимално закръглени на първа и втора фаланга пръсти на лява ръка, за да се избегне докосването на съседни вибриращи струни.

Многогласните акорди, разпределени за изпълнение в дясна ръка изискват органично и равнопоставено звучене на тоновете им, особено при маниер на свирене сессо. Контролът от страна на вътрешния слух на интерпретатора и добрата артикулация на пръстите биха спомогнали да се чуят достатъчно ясно всичките тонове и да се реализира прецизно музициране.



Средният дял на триделната форма има раздвижен и стремителен характер. Темпото не се променя, а усещането за задъхано и развълнувано настроение идва от движението на арпеджираната акомпанираща линия в трайности тридесетивторини. В октави се явява мелодия, която се развива в огромен динамически диапазон: от *p* до *f* и само за 4 тридесетивторини се връща в *pp*. В редакцията на проф. Вера Дулова е направено улесняващо изпълнителя уточнение при разпределението на октавите. Посочена е възможност да се редуват ръцете при свирене на тази мелодическа линия. Така се избягва прекъсването на звучността на арпеджите и отчетливо се отделят фразите в октави. Изключителният изпълнителски и педагогически опит на проф. Дулова без съмнение е достатъчна гаранция за ефективността на предложеното редакционно уточнение.

Проблем от техническо естество е и непрестанната смяна на педалите за тоновете *до* и *ре* при акомпаниращите арпеджи.



Съответстващите педали за тези тонове са разположени от едната страна на постаментата на арфата и се предвиждат с един и същи крак, което изисква бързина и прецизност. При ненавременна смяна на положението на педалите има опасност да се чува и хроматичната промяна на тоновете, което е в разрез с точното звучене.

Средният дял достига своята кулминация в *crescendo* и бравурно глисандо до динамика *ff*. Редакторът специално подчертава начина на изпълнение, като отбелязва посоките на движение, а именно: възходяща за 4-то време от такта до тон фа диез на 4-та октава с дясна ръка, като връхният тон се удвоява и с лява ръка фа диез на 1-ва октава. Без прекъсване движението на глисандото следва връщане в низходяща посока с дясна ръка за осмина време от тон фа диез на 4-та октава до фа диез на 2-ра октава и се прелива за още осмина време в лява ръка от фа диез на 2-ра до енармоничния му тон сол бемол на малка октава. Това уточнение се налага, тъй като след глисандото веднага встъпва акорд от началото на пиесата, в състава на който има фа бекар. Бързата смяна на положението на съответния педал е неотменен елемент от виртуозното изпълнение на миниатюрата.



Третият дял е репризен спрямо първия с малка промяна в ритъма на басовата линия. Тя се явява на слабо време. Динамиката се успокоява и миниатюрата завършва в *pp*. Създава се впечатление за избухването на един копнеж и страст, които бързо изгарят и настроението се завръща в тайнственото си начало.



„Прелюд“ оп.12 № 7 е създаден през 1913 година и е предназначен за арфа или пиано, размерът е 4/4, темпото е *vivo e delicato*, тоналност C dur. Музикалният материал на миниатюрата е изложен в проста триделна форма с репризен трети дял. Темата на първия дял има жизнен, истрающ от оптимистично настроение характер.



Игривите терци създават атмосфера на лекота, изящество и младежко веселие. Щрихът на терците е добре да бъде стакато, за да контрастира с характера на арпезираните акорди, които по моему трябва да звучат напевно. Разликата в щриха може да се постигне чрез различно движение на китката на лява ръка. Терците се изпълняват с 1-ви и 2-ри пръсти, китката е фиксирана, движението на отделяне от плоскостта на струните е минимално. Арпезираните акорди се изпълняват с плавно движение на китката и паузите между тях дават възможност за отдалечаване на ръката от плоскостта на струните.

Акомпаниращият глас, даден за изпълнение на дясна ръка трябва да звучи деликатно и отчетливо ясно в динамика *pp*. Непрекъснатото движение на начупените арпежи обаче поставя на изпитание техническите сръчности дори и на утвърдени изпълнители.



Практиката ми на изпълнител пианист и арфист ми позволява определено да заявя, че начупените арпежи за арфа многократно надвишават по техническа трудност тези за пиано. Дори световни изпълнители си позволяват да редактират „Прелюд“ на Прокофиев, като заменят начупените с къси арпежи по същите тонове. Тук съм длъжна да отбележа, че арфисти от висока изпълнителска класа като Хенриет Рение и Карлос Салседо считат начупените арпежи на „Прелюд“-а за неоправдано неу-

добни и го изпълняват в далеч по-лесна редакция с изменен ред на тоновете на арпезите.



Разбира се промяната нарушава изключителната виртуозност, заложена в оригинала. За да се преодолее трудността при изпълнението и се постигне равномерно звучене и лекота препоръчвам работа по следните начини:

- точкуване на тоновете от арпежа



- повторение на всяка двойка тонове



Средният дял започва с рязка промяна на динамиката, от *pp* категорично прозвучават в динамика *f* тоновете *ми* в различни октави, подчертава се с акцент и тона *ми* в басовата партия. Щрихът е *staccato* или *etouffe*.



В темата на средния дял се съчетават мотиви *etouffe* с елементи от акомпанимента от първия дял, а именно фрази в начупени арпежи с щрих *legato*. В редакцията на проф. Дулова част от темата е предложена да се изпълнява в позиция близка до резонаторния корпус. Звукът при този способ е лишен от характерните за арфата вибрации, наподобява тембъра на чембало и подчертава щрих *etouffe*.

Нежните глисанди в динамика *pp* отново с подчертаване на тона *ми* засилват усещането за ефирност и виртуозен характер на миниатюрата.



В третия дял на малката триделна форма, в която е композиран „Прелюд“ се възстановява тематичният материал на първия експозиционен дял. В репризата има добавено повторение на елементи от темата в темпо *poco meno mosso* с *ritardando*, което сякаш подготвя края на пиесата.



Неочаквано музиката ни връща към *a tempo* и основната тоналност *C dur*. Звучат характерните начупени арпежи по обръщението на тоническия квинтакорд до динамика *ppp*.



В миниатюри за арфа от Сергей Прокофиев доминира пианистично-то мислене на композитора. Музикалният материал не излиза извън рамките на традиционната звучност. Творил в едно и също историческо време с Карлос Салседо, Сергей Сергеевич не използва вече известните способности, разширили тембровите възможности на арфата. За съжаление композиторът не проявява интерес към по-задълбочено опознаване на техническите и изразни качества на инструмента и вниманието му

към него остава само в рамките на тези миниатюри. Констатацията обаче не би могла да повлияе на художествените достойнства на блестящата музика и емоционалното ѝ въздействие. Миниатюрите на Сергей Прокофиев са виртуозно украшение в концертния репертоар на арфистите.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. **Публикация Деклерк, Юлия.** Редактор-съставител М.П.Рахманова, научен редактор М.В.Есипова. „К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи.“ Изд. Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И.Глинки, 2001 г.
2. **Дулова, Вера.** Альбом пьес для арфы, выпуск I.. Москва, издательство „Советский композитор“, 1979 г.
3. **Эрдели, Ксения.** Арфа в моей жизни. Москва, издательство Музыка, 1967 г.
4. **Прокофиев, Сергей.** Автобиография. Москва, издательство „Советский композитор“, 1973 г.

УПРАВЛЕНСКИ РИСКОВЕ ПРИ РАЗРАБОТВАНЕ НА ПРОЕКТИ
ПО СТРУКТУРНИТЕ ФОНДОВЕ НА ЕС

Резюме: В разработката е посочена ключовата роля на ръководителя на проектния екип при разпределение на задачите и изпълнението им с цел снижаване на риска от отхвърляне на проектното предложение. Посочени са възможни пропуски и методи за преодоляването им свързани с фактора време, навременна информация и критерии за допустимост. Ключови думи: риск, информация, време, допустимост.

Summary: In the development the key role of the head of the project team in dividing and carrying out tasks in order to reduce the risk of rejecting the project proposal is pointed out. Probable omissions and methods for overcoming them, connected with the factors of time, information in time and criteria of admission are indicated.

Key words: risk, information, time, admission

Разработването и изпълнението на проекти по програми финансирани от Европейския съюз е един от важните инструменти за реализирането на творчески и културни продукти от арторганизациите.

Изготвянето на проектно предложение е сложен процес, реализиран от екип ".... организиран около нерутинна задача с ограничена продължителност" [1], при съобразяване с изискванията на финансиращия орган. В този процес има редица специфики, които няма да се намерят подробно описани в публикуваните насоки и указанията. Понякога "малка" подробност, отбягнала от вниманието на екипа ангажиран с подготовката на проектното предложение, може да се окаже причината за отпадането му.

Решаваща роля за избягване на възможните рискове играе ръководителя на проектния екип. Тя започва от сформирането на екипа в оптимално съотношение като брой на членове съобразено с мащаба на проекта и продължава с разпределението и възлагането на конкретните задачи за всеки от членовете. Според Янка Тоцева " Най важното нещо при съставянето на добър екип е да е ясна целта на съвместната работа, заради която той се създава, сложността и взаимодействието на компонентите на проекта и какви точно хора и позиции са необходими"[2]. Том Мокал в своята разработка Управление на проекти с метода Ten Step също посочва, че "Едно от основните задължения на ръководителя на проекта е да разпределя работата на членовете на екипа"[3].

В настоящата разработка ще се спрем на някои от възможните пропуски при разпределението на задачите и изпълнението им от екипа, които генерират риск за отхвърлянето на проектното предложение, а именно: недостатъчната и ненавременна информация по съответната програма, недооценяване на фактора време при подготовка на проекта, неправилната преценка на допустими партньорства.

С откриването на процедурата за представяне на проектни предложения, на интернет страницата на конкретната програма се публикуват и други документи: насоки за кандидатстване, приложения за попълване, приложения за информация и др. Пак там се публикуват въпроси и разяснения, които са задължителни за прилагане от управляващия орган, оценителната комисия и от кандидатите[4]. Макар и в точно регламентирани случаи насоките за кандидатстване също могат да бъдат изменени след публикуване на обявата за откриване процедурата за подбор на проекти[5], което е от особена важност, в случай, че с промяната се отстранява фактическа или техническа грешка. Ненавременната информация може да се окаже предпоставка за сериозен риск пред кандидатстващата организация.

Подценяването на времето необходимо за подготовка на проекта и представянето му в последния момент може да доведе до пропускане на определения срок и час поради натрупване на голям брой подавани проектни предложения. Не бива да се подценява и възможността за блокиране на системата в последния момент при подаване на проекти по електронен път. Подадените проекти след определения краен час може и да се приемат, но не подлежат на разглеждане. Срещан пропуск при подаване на проекти по електронен път е и използването на електронния подпис на служителя, а не на името на организацията. Факторът време е от значение и при подготовката на документите, които се изискват едновременно с подаването на проектното предложение. Работния екип като цяло трябва да е наясно и правилно да прецени необходимото време за получаване на документи от различни институции - разрешителни, документ за липса на задължения и т.н. С проектното предложение се подават и различни декларации. Важна особеност при попълването им е, че те се подават от всички овластени лица и то само в лично качество, а не чрез пълномощник. Така в случай, че вносителят на предложението или партньорът е дружество с няколко собственика /управителя/, декларациите следва да се подадат от всички тях.

Причина за отпадане на проектното предложение може да бъде несъобразяването с критериите за допустимост. Преди започване на действия по подготовка на проект следва да се зададат въпросите: "Допустим кандидат ли е моята организация?", "Необходимо ли е включ-

ване на партньори?“, “Кои са допустимите партньори?”. В процеса на разработването му вече важният въпрос е “Кои са допустимите дейности?”. Всеки управляващ орган посочва в насоките за кандидатстване общите и специфични изисквания за допустимост, както и дали има изискване или възможност за включване на партньори и конкретните изисквания към тях. Включването на недопустим партньор води до недопустимост и на кандидата. Например в случаи, когато като партньор са допустими неправителствени организации е възможно да се направи пропуск, като не се обърне внимание на изискването същите да бъдат регистрирани в обществена полза. Могат да се пропуснат определени условия, като: изискуем минимален оборот от продажби; изискване за определен брой приключили финансови години; да се включи изпълнението на недопустими дейности.

Ръководителят на проектния екип носи отговорността за предприемането на необходимите действия, които ще доведат до преодоляване на посочените възможни пропуски и снижаването на риска от отхвърляне на проектното предложение в първият етап от оценката на проектното предложение - този на административно съответствие с всички поставени условия и допускането му до техническа и финансова оценка.

Получаването на своевременна информация може да се извърши с възлагане на конкретно лице от екипа задачата да следи за промени в насоките за кандидатстване по време на текущата сесия за приемане на проектни предложения, както и рубриката “въпроси и отговори”. Едновременно с това ръководителя на екипа носи отговорността да формулира въпросите, които биха възникнали в процеса на работата, като отчита факта, че няма да се получи отговор на въпрос отнасящ се до качеството на конкретно проектно предложение, както и ако разяснението би довело до нарушаване на принципите за свободна и лоялна конкуренция и равнопоставеност и недопускане на дискриминация.

Ефективното управление на времевия фактор може да се постигне с поставяне на конкретни срокове за изпълнение на задачите и изискване за докладване на изпълнението и проблемите.

Освен сроковете поставяни на екипа, ръководителят му следва правилно да анализира структурата и комуникационните процеси в организацията във връзка с финализирането на проектното предложение, а именно одобряването и подписването му от ръководителя на организацията. Своевременно подаваната информация и получаването на одобрение по време на разработването на проектното предложение ще спести допълнителното време необходимо за запознаване, разяснения и промени в последния момент.

Последния етап преди подаването на проектното предложение е организиране на вътрешна проверка за допустимост. Същата лесно може да се извърши по предварително подготвен чек лист и ще спомогне за ограничаване на неблагоприятните последици.

Разработването на проектно предложение с крайна цел класиране и получаване на финансиране поставя високи изисквания към ръководителя на екипа. Същият е ключовата фигура, която следва да познава целите, обхвата, приоритетите, целевите групи, актуалните условия, както и процедурите за разглеждане и оценка на проектните предложения, а едновременно с това трябва да притежава и ефективни умения за управление на човешкия ресурс като: лидерство, екипна комуникация и мотивация, за да се справи с предизвикателството „проект“.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Изграждане на ефективни екипи. Пълен набор от умения за изграждане на силни и работещи екипи, „Класика и Стил“ ООД, София, 2006, стр.37
2. Тоцева Я., Кожухарова П., „Разработване и управление на образователни проекти“, СИЕЛА, София, 2008, стр.183
3. Мокал Т., Управление на проекти с метода Ten Step, Проджекта ООД, 2011, стр.216
4. ПМС 107 от 10.05.2014г. за определяне реда за предоставяне на безвъзмездна финансова помощ по програмите, съфинансирани от ЕФРР,ЕСФ,Кохезионния фонд на ЕС и Европейския фонд за морско дело и рибарство за периода 2014-2020г.“, чл.14, ал.4
5. ПМС 107 от 10.05.2014г., Чл.13, ал.6
6. Project Management Institute,Inc., „Ръководство за система от знания за управление на проекти (PMBOK® GUIDE)) Четвърто издание, „Класика и Стил“ ООД, София 2011
7. Пенчев Р., „Управление на проекти“, София 2003
8. Илиев Ц., „Управление на проекти“, „Медиа груп – Иво Йорданов“, София 2013

ИЗГОТВЯНЕ НА СВАТБЕНОТО ЗНАМЕ И КУМОВОТО ДЪРВО
В ПРАЗНИЧНАТА ОБРЕДНОСТ ОТ СИЛИСТРЕНСКО

Resume: In the publication we have examination of the two most basic and important elements for the start of wedding rituals in the region of Silistra (Bulgaria), namely the preparation of the wedding banner and the best man's wood. The realization of these items is a festive procedure and as such it is an important part of the ritual. The recorded symbols are part of the entire wedding significance and they clarify the most important issues related to the nature, importance and role of these ritual elements.

Several residential settlements in the region are examined, we have a comparison of the preparation methods and where this preparation takes place. Also we have a study and several dance examples which are unalterable part of the ritual; they contribute to the merriment and the festive atmosphere. These are usually related to the melody and have a special part in relation to the ceremony during the realization of the wedding banner and the best man's wood. In the past people believed that through the power of the dance they will bring imitative magic for good health and fertility for the main participants (the bride and the groom). This can be seen in the studied examples from the region. We can make the conclusion that the customs and rituals related to the dance traditions and wedding requisites brings historic signs related to the traditional wedding culture in Silistra region.

Keywords: wedding, wedding banner, best man's wood, dance tradition

Без магическите послания на обредния реквизит, без развят червен и бял байрак и дървото на живота, поверено в ръцете на кума, сватба не може да има. Изготвянето на тези обредни вещи е истински празничен ритуал, като такъв е важна част от развитието на действието. Символите вписани в тях са част от цялата символика на сватбата които обесняват най-важното за същността, значението и ролята на тези обредни вещи. Неизменни атрибути на една сватба са сватбеното знаме и кумовото дърво.

Названието на сватбеното знаме в силистренско се нарича „байрак“. Правенето му зависи от местната традиция, като най-често дните съчат четвъртък (гр.Алфатар), петък по време на засевките (с.Бабук, с.М-р Ценович), събота (с.Иширково, с.Смилец),неделя рано сутринта в с.Калипетрово.

В повечето села от силистренско байрака се изготвя в дома на младоженеца, а в село Иширково изготвят три байрака у момини, у момко-

ви и у кръстника, като обредните лица които го изготвят са зълвите, деверът и етьрвите. Знамето представлява суров прът от плодно дърво да отговаря на изискването за твърдост и здравина- *ябълка, круша, дрян* (символ на плодovitост). Отсичането на дървото се извършва от девера като то трябва да стане с един удар „*за да не се повтарят младите в брака*“ (с. Иширково, Стоян Генчев). Твърдостта на дървото се свързва най-често и с качеството му да бъде леко, за да може да се носи и играе хорошо. Това е един от реквизитите с който се изпълняват различни хора в почти всеки етап от сватбата. Дървото е с дължина 150-180см, а в село Калипетрово достига 3-4м, като неговата основа е от червена кърпа с предпазваща функция против „уроки“. В Кайнарджика, Ветрен и други села освен червен плат от другата страна на знамето слагат и бял „*пешкир*“ винаги пъстрен с червено, който момата е дала още на годеща. Често бялата кърпа се прешива под червената, но не още у момкови, а от момините зълви при вземане на булката от бащиния й дом. Така съчетаването на двата цвята означава образуването на новото семейство „*като резултат от победата на мъжа над жената*“ (1, стр.27). На върха на байрака е забита ябълка (символ на плодородие), лимон или глава лук обвита във варак със златист цвят символизирайки вечността. На върха на пръта се слагат и цветя най-често чемшир, бръшлян и босилек вързани с червен конец. Освен това украсата се допълва от стафиди „*кочове*“/пуканки/, скилидки чесън против уроки, разноцветни панделки и хартиени ленти. Докато правят байрака момите пеят обредни песни характерни за този момент:

Байрак вием, шинлик правим, у момкови равни двори.....

(с. Гарван)

Наред с приготвянето на знамето се играят и обредни хора, като главната зълва кичи байрака, а останалите в кръг около нея изпълняват данец в размер 2/4. Структурата е от основна стъпка на десния крак и придвижване на левия до десния без високи свивки, което може би е резултат от обредното антифонно пеене, а именно-опростени, ниски, бавни движения. Участничките се подреждат една зад друга, хват за длани, в хороводна верига в почти забавена пулсация на равноделен размер:

Изходно положение на краката шеста позиция, тялото е завъртяно посока на дясно:

На „раз“ - стъпка с десния крак напред левия крак се опъва в коляното. Дясно рамо се повива в посока напред, а ляво назад.

На „и“- стъпка с левия крак до десния като прикляка леко, а десния се отделя от земята в положение ниска отворена свивка. Рамената се връщат в изходно положение.

След като завършат украсяването на знамето момите-зълви го предават на девера чрез откуп и той повежда с него хоро. Вариантите на игрите са повече от типа прави добруджански хора- „опас“, подчинени на три тактова танцувална с четири тактова музикална фраза. Хорото е водено с придвижване в посока на дясно, като движенията са плавни, тържествени, изпълнявани с особена лекота в приклекло положение. Участниците пеят общо на един глас, като песните не губят връзката си с обредната символика:

Изходно положение на тялото обърнато към центъра на кръга, хват предна леса.

1 такт

На „раз“- стъпка с деня крак в дясно, левия се отделя от земята в ниска отворена свивка.

На „два“- стъпка с левия крак пред десния, който се отделя от земята до ниска отворена свивка.

2 такт

На „раз“- стъпка с десния крак назад в дясно, като едновременно със стъпката изпълнява и пружинка.

На „два“- десния крак изпълнява пружинка, а левия заема положение на ниска отворена свивка напред-долу.

3 такт

На „раз“- стъпка с левия крак назад, като едновременно със стъпката изпълнява и пружинка.

На „два“- левия крак изпълнява пружинка, а десния заема положение на ниска отворена свивка напред-долу.

След изиграването на обредните хора от участниците в този момент деверът забива байрака на стряха, на дърво, за да се вижда от далече и да си личи, че има сватба. Байракът стои навън докато залезе слънцето, след което го прибират в стаята където ще се своят младите. Сутринта преди изгрев слънце младежите отново го изнасят и закачат. Така е до неделята когато отиват за булката, сутрин преди изгрев изнасят байрака, вечер след залез го прибират. При изнасянето на байрака зълвите пеят:

*Изгряло е ясно слънце,
у Даньови равни двори*

*то не било ясно слънце
най ми било алян байрак.
(с. Кайнарджа)*

Същия ден се прави и моминия байрак, той е с дължина 5-6м соров прът на върха на който е зашит пешкир и една пара. След като го изработят зълвите го прибират и в неделя го изваждат и забиват здраво на портата, преди да дойдат и вземат булката. В неделя сутрин характерно за много села от силистренско у момини, заедно с байрака се пеят лазарски песни и играят обредни хора с двуделна структура от типа на хорото „данец“. Участничките се нареждат една зад друга, хват за длани със стъпки следващи стъпките на предишния и едногласно пеене на отпяване и запяване, като водачката на хорото в повечето случаи е мома-та кичила знамето.

*1. Жерави, бели лебеди,
вий по-високо хвъркате,
и на широко гледате.*

*2. Нонке ле, чула ли си,
Чула и разбрала.*

(с. Калипетрово)

В някои села се прави байрак и у кръстника. Той се приготвя от неговите близки и гости. Не се различава съществено от този на момъка. Забива се на стряхата на къщата през вечерта и както момковото знаме се прибира, а като тръгнат за булката се забива на каруцата на кръстника. (с. Иширково,с.Калипетрово).

Непосредствено след изготвения байрак в къщата на годеницата започват да правят кумовото дърво наречено: *ела, елха* (с. М. Ценович, с. Бабук), *лъб, дъб* (с. Калипетрово), *бор* (с. Пожарево), *бахча* (с. Зафирво).

В правенето му участват същите обредни лица които са участвали при изготвянето на байряка наричани *елхаджийки* или *преперечки* с условието да са с живи родители. За кумовото дърво се използва клон от плодно дърво круша, дрян и има нечетно число три или пет клонки, които да бъдат твърди символизирайки според народното поверие здраве, сила и мъжествеността на момъка. Тези разклонения се оплитат с венци от зеленина и босилек които носят символиката на вечността, любовта, а хубавият мирис на босилека се свързва с младостта и красотата на момата. Височината на дървото е около 30-40см. като на върха на всяко клонче се забива по една варакосана ябълка или лук. Около клоните се омотават венци от пуканки, сушени плодове (сливи, ябълки, круши), боб, червен конец символизирайки плодородието.

Важен момент от направата на елхата е и поставянето и върху кумовите краваи. Състават на хлябовете не се различава от състава на медениците, като се състои от тестени фигури изобразяващи гълъбчета, змеици, слънце и др. Изображенията на гълъбите традиционно се считат за

символ на любовните отношения между младите, а зооморфното изображение на змеици цели предпазване на младото семейство от заобикалящия го свят. Докато отразяването на слънцето се смята от древните като божествено същество което разсейва погледите на злите сили. Информаторката от град Алфатар Иванка Стоянова Въндева свързва изображението на слънцето с поверието: *„да бъдат младите здрави дълги години и от любов да не се отърват“*.

Кумовото дърво се забива в една или три сложени една над друга пити. В някои от изследваните селища от Силистренско при изготвянето на кумовото дърво се изпълняват различни хора. В село М. Ценович част от момините зълви изпълняват около елхаджийките характерното за региона хоро *„сборенка“* с танцувална фраза 4+4 в размер 2/4. Формата на хорото е отворен кръг с ниски пружиниращи движения на цяло ходило с хват предна леса, развиващо се в посока на дясно. Обредното заграждане и затваряне на кумовото дърво в центъра, с формата на кръг, около главната елхаджийка- символизира предпазвана на бъдещето семейство от зли сили на заобикалящия го свят.

Исходно положение на тялото обърнато към центъра на кръга, хват предна леса.

1 такт

На „раз“- стъпка с десния крак в дясно

На „и“- левият крак заема положение на полуотворена свивка напред, десния изпълнява пружинка

На „два“- стъпка с левия крак кръстосан пред десния

На „и“- десният крак заема положение на полуотворена свивка напред, левия изпълнява пружинка

2 такт

На „раз“- стъпка с десния крак в дясно

На „и“- левият крак заема положение на полуотворена свивка напред, десния изпълнява пружинка

На „два“- стъпка с левия крак кръстосан зад десния

На „и“- десният крак заема положение на полуотворена свивка напред, левия изпълнява пружинка

В традиционната практика от село Бабук се среща вариант на хорото *„Сборенка“* в две фигури. В началото на хорото девера хваща украсеното дръвце с дясната си ръка, вдига го на високо, хващайки се зълвата взела най-голямо участие в приготвянето на елхата и всички останали

участнички. Водачът повежда хорото в посока на дясно, като композиционно описва различни фигури, една от които е аналог на навитата змеица изобразена на кумовия хляб. Танцуването е бавно, величествено със стегнат и изправен корпус на изпълнителите.

Исходно положение на тялото обърнато към центъра на кръга, хват предна леса.

Движ. „Основно“

1 такт

На „раз“ - стъпка с десния крак в дясно

На „и“ - левият крак заема положение на полуотворена свивка напред, десния изпълнява пружинка

На „два“ - стъпка с левия крак кръстосан пред десния

На „и“ - десният крак заема положение на полуотворена свивка напред, левия изпълнява пружинка

2 такт

На „раз“ - стъпка с десния крак в дясно

На „и“ - левият крак заема положение на полуотворена свивка напред, десния изпълнява пружинка

На „два“ - стъпка с левия крак кръстосан зад десния

На „и“ - десният крак заема положение на полуотворена свивка напред, левия изпълнява пружинка

Движ. „Напред“

1 такт

На „раз“ - стъпка с левия крак напред вляво, десния крак заема положение на полуотворена свивка напред вляво

На „и“ - набиване с десния крак до левия, като отново се връща в положение на полуотворена свивка напред вляво

На „два“ - стъпка с десния крак напред вдясно, левия крак се отделя от земята

На „и“ - подчертан подскок на десния крак на място, левия заема положение на полуотворена свивка наред вдясно

2 и 3 такт се изпълняват като 1 такт

4 такт

На „раз“ - стъпка с левия крак напред, десния заема положение на полуотворена свивка напред вдясно

На „и“ - набиване с десния крак завъртян с пръстите напред вдясно зад левия, след което се връща в изходното си положение от „раз“

На „два“ - като „и“ от същия такт

На „и“ - пауза

5 такт

На „раз“ - стъпка с десния крак назад

На „и“ - левия крак заема положение на полуотворена свивка напред, десния изпълнява пружинка

На „два“ - стъпка с левия крак

На „и“ - десния крак заема положение на полуотворена свивка напред, левия изпълнява пружинка

6 и 7 такт като 5 такт

8 такт

На „раз“ - подчертана стъпка с десния крак до левия който се отделя от земята и заема положение на отворена свивка напред до десния

На „и“ - подчертана стъпка с левия крак до десния който се отделя от земята и заема положение на отворена свивка напред до левия

На „два“ - подчертана стъпка с десния крак до левия който остава на земята

На „и“ - пауза

Описание на хорото:

1-16 такт- Движение „Основно“

16-32 такт- движение „Напред“

В разгледаните обичайно-танцови примери от силистренско ясно личи опростената лексикална структура /стъпки, прескоци, подскоци, пружинки/. Те обикновено са свързани с мелодията и имат определено място в обряда при изготвянето на сватбеното знаме и кумовото дърво. Танцовата изява на участниците в обряда / зълви, етъртви, девер, близки роднини/ е подчинена на подготовката при направата на обредните реквизити и свързаните с тях ритуали. В миналото хората са вярвали , че посредством силата на танца ще предизвикат имитативна магия за здраве и берекет на главните виновници /булка и младоженек/. Това се наблюдава в изследваните примери от региона, при което можем да направим извода , че обичайно-обредната танцова традиция в приготвя-

нето на сватбените реквизити носи старинни белези от традиционната сватбена култура на силистренския край.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андонов А., Сватбени игри и хора от Ямболско, Пловдив, 2014г.
2. Вакарелски Хр., Етнография на България, Наука и изкуство, София, 1974г.
3. Влайков С., Книга на символите, Фабер, 2003г.
4. Ганчев Ст., Семейни обичаи и обреди, БАН, София, 1993г.
5. Иванова Р., Българската фолклорна сватба, София, 1984г.
6. Илиева А., Тумангелов Б., Обредни хора и игри, сп. Танцово изкуство, бр. 9/10, София, 1972г.
7. Илиева А., Тумангелов Б., Сватбарски хора и игри, сп. Танцово изкуство, София, 1982г.
8. Илиева А., Бавните хора в българската фолклорна обредност, сп. Танцово изкуство, София, 1986г.
9. Кауфман Н., Българската сватбена песен, София, 1976г.
10. Маринова Д., Народна вяра и религиозни народни обичаи, БАН, София, 1994г.
11. Съботинова Д., Семейник или колелото на живота, Силистра, 2002г.
12. Иванова, Р., „Българската фолклорна сватба“-С., БАН, 1984г.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА СТИЛА В НАРОДНОТО ПЕЕНЕ.
ПРОФЕСИОНАЛНИТЕ ИЗПЪЛНИТЕЛИ В БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА
МУЗИКА КАТО ГЕНЕРАТОРИ НА СТИЛОВЕ

Въпросът за стила в народното пеене и неговото педагогическо и теоретико-приложно проблематизиране започва да занимава българската научна и педагогическа мисъл от началото на 70-те години на XX век и има нарастваща активност. Предпоставки за неговото активиране са модернизационните процеси в българската традиционна музика, които като траектории и трансмисии могат да се обяснят с общите матрици на сцена, медии, преподаване, самодейност и професионализъм (Пейчева 2008: 189-436). Народната песен в съвременността се отдалечава от традиционните форми на съществуване, днес изпълнителските прояви се свързват със сцената и звукозаписа (Калудова-Станилова 2011: 5). В едно от ранните изследвания на промените в народното творчество в условията на съвременно преосмисляне на функциите му, Тодор Тодоров определя горепосочените процеси като „втора сфера“ в съществуването на традиционното народно песенно творчество – родена от потребностите на съвременността, рефлектираща върху елементите на художествената форма на творците и маниера на тяхното изпълнение. Според българския фолклорист свързването на песента с концертния подиум, сцената и медиите обуславя надбитово-утилитарното осмисляне на народната песен, „сгъстяване“ на съдържанието ѝ, процес на отпадане на регионалните особености, засилване на художествената функция, засилване на вниманието към мелодията и нейното майсторско изпълнение (Тодоров 1978: 95-101). Подобни са наблюденията на композитора Димитър Христов, който извежда няколко особености от промените на функцията на фолклора в обществото в средата на XX век: от битово-утилитарна към открито естетическа: „В радиото, телевизията, концертната сцена, на подиума на фолклорния събор, народният певец застава в положение на артист, който трябва да покаже изкуство, неговия слушател става аудиторията в тази артистична изява (Христов 1975: 235-242).

Във връзка с обучението по народно пеене въпросът за народопесения изпълнителски стил става особено актуален след появата на образователни звена за народна музика и танци (читалища, културни домове) и специализирани училища и висши учебни заведения за изучаване на фолклорна музика в България: СМУ – Котел (1967), СМУ Широка лъка (1971), ВМПИ – Пловдив (1972). В тях се комбинира ползването на слухо-

во-подражателен и писмен/нотен подход при обучението по фолклорно пеене и независимо от различието на такива обучителни подходи се налага необходимостта от методически и учебни помагала и теоретически трудове върху певческото звукоизвличане и вокалното обучение (Пейчева 2008: 346-362).

Проблемът за стила в народното пеене е предметяван в теоретични трудове на утвърдени в България вокални педагози (учители по народно пеене) и фолклористи. Сред тях се открояват разработките на Михаил Букурещлиев (1971), Анастас Дафов (1978), Анка Кушлева (1996; 2000), Светла Калудова-Станилова (2004; 2005; 2011), Стефан Чапкънов (2002?). В тези изследвания се анализират и обясняват някои от най-съществените аспекти на стила в народното пеене (изпълнителски стил/певчески маниер) с неговите аспекти: дишане, механизъм на звукоизвличане, орнаментика.

Според Светла Калудова-Станилова (Калудова-Станилова 2011: 8-9), първи опит за практико-теоретично изясняване на начините за обучение по народно пеене е трудът на Михаил Букурещлиев „Работата с пионерски народен хор“ (Букурещлиев 1971). В него за пръв път в България, въз основа на дългогодишно съчетаване на фолклористична и диригентска практика, се прави разлика между академично и народно пеене относно звукоизвличането и се очертава значението на приемствеността в обучението на млади народни певици, използването на класическата вокална педагогика. Следващи публикации по проблема правят Иван Вълев („Народни хорове и някои проблеми, свързани с тях“ – 1972) и Василка Спасова („Теоретични и художествено-аналитични проблеми при работа с женски народен хор“ – 1994).

Както пише Анка Кушлева, един от първите опити за разработване на темата, свързана с характеристиката на народопесенния изпълнителски стил, е направен от Анастас Дафов (Кушлева, 2000: 5). Според Анастас Дафов (Дафов 1978), както всеки вокално-изпълнителски стил, така и народнопесенният е в зависимост от три главни фактора:

1. От стиловите и жанрови особености на народната песен.
2. От фонетичните особености на езика – респективно диалекта.
3. От изпълнителските изисквания на народнопесенния жанр, обусловени от естетическите потребности на епохата.

Тези главни фактори от своя страна зависят от начина на живот – труд, традиции, нрави, обичаи, географска среда, климатични условия, инструментариум и т.н.

Различията в посочените фактори оказват и различно влияние върху духовната нагласа на живеещите в съответната фолклорна област. Тези

различия се отразяват предимно върху словесния и музикалния фолклор под формата на диалектни особености.

Безспорно тези особености се отнасят и за народнопесенните изпълнителски разновидности, които се обособяват като характерни за съответната фолклорна област. Въз основа главно на словесните и музикални диалектни особености България е разделена на няколко музикално-фолклорни области: Тракийска, Родопска, Пиринска, Добруджанска, Шопска, Северозападна България, Средна северна България.

Трудът на Дафов получава положителни оценки като методическо помагало, но не липсват и критики. Анка Кушлева не е съгласна с някои от изводите: за ниската и висока позиция в народното пеене в Родопите и Тракия, за определението на тембъра на тракийския певец като „притиснат и задънен“, за откритата сцена и нуждата от по-голяма сила, за връзката на изправеното положение на тялото и използването на горните резонатори (Кушлева 1996: 10-11).

Като стъпва на дългогодишната си изпълнителска практика като народна певица и преподавателската си дейност в СМУ – Широка лъка и АМТИИ – Пловдив, Анка Кушлева търси отговор на някои актуални въпроси, свързани с характеристиката на народното пеене и специфичната орнаментика на отделните фолклорни области: може ли и трябва ли да се учат народните певици по методиката на академичното пеене, какво обуславя различието между тези два маниера? Особено важни са някои от изводите: „Народната песен трябва да носи винаги най-характерните си особености като звукоизвличане във връзка с поетическия текст и диалект... Обучението по народно пеене трябва да започва от ранна детска възраст, тъй като възпитанието и развитието на народния певец е един продължителен процес... Народната песен носи в себе си най-верните и удобни качества за човешкия глас... Нейното претворяване винаги трябва да носи емоционален заряд, заложен в нейната мелодия и съдържание. Младите народни изпълнители имат отговорната и сложна задача да съхранят традиционните форми на всеки певчески стил от различните фолклорни области и да бъдат най-ревностните защитници на голямото ни културно наследство – народната песен“ (Кушлева 1996: 162). Последният извод може да се тълкува с оглед на приоритетите на настоящия текст – народният певчески стил е диалектно обусловен, но народните певци, особено значимите като личности и майстори, следва да бъдат продължавани от следващите поколения.

В друг труд Анка Кушлева изследва някои съществени въпроси, свързани с развитието и еволюцията на традиционния песенен стил (Кушлева, 2000). Още в първите страници на своето изследване Кушлева подчертава, че все още са малко трудовете за песенния фолклор, свър-

зани с „характеристика на народния маниер на пеене, механизма на звукоизвличането, особеностите на песенните стилове в отделните фолклорни области, предпоставките за тяхното различие и обединяващото звено в спецификата на народното пеене в България“ (Кушлева, 2000: 4).

За Кушлева „най-характерните особености на народната песен“ са нейният маниер, орнаментика и звукоизвличане (Кушлева, 2000: 14). Заедно със структурното устройство на песента, това са ключовите определители на певческия стил.

Отбелязвайки, че „Един от трудните проблеми във фолклорната наука е да се охарактеризират и диференцират мелодичните особености на песенните стилове в различните фолклорни области“ (Кушлева, 2000: 12), Кушлева разглежда някои от промените в традиционните изпълнителски стилове на различни музикалнофолклорни диалекти в България.

Анка Кушлева подчертава значението на два основни фактора – професионалното изкуство и художествената самодейност – които оказват влияние върху преструктурирането на песенния фолклор като цяло, както и на певческия стил. Според Анка Кушлева стремежът на народните изпълнители да се доближат повече до професионалните форми на творчество води до постепенна загуба на много от диалектните особености, които са носители на различието в звукоизвличането (Кушлева, 2000: 14).

Друг съществен въпрос, върху който се спира Кушлева, е връзката между пеенето и инструменталната музика. Тя отбелязва, че „бурният развой в народната инструментална музика дава своето отражение и върху развитието на народната песен, нейната структура, орнаментика и маниер на пеене“ (Кушлева, 2000: 15).

Влиянието на инструменталната музика върху пеенето се свързва с обогатяване на вокалната техника, усложняване на мелодичния рисунок и с „нетрадиционен изпълнителски маниер на пеене“. Типичен похват за „нетрадиционния изпълнителски маниер на пеене“ е наложилото се в тракийското народно пеене вибрато (непрекъснато люлеене на гласа, наподобяващо повече инструменталното изпълнение на включените в съпровода кларинет, акордеон, саксофон). Кушлева смята, че този маниер на пеене особено допада на слушателите, което стимулира народните певци да го прилагат с убеждението, че така расте тяхната популярност сред публиката (Кушлева, 2000: 18). Според Кушлева ползването на микрофона води до промяна на характерното звукоизвличане за конкретен певчески стил (Кушлева, 2000: 17).

Кушлева пише и за друга качествена промяна в певческия изпълнителски стил – наблюдаваната тенденция към едно форсирано, открито звукообразуване при родопската песен. Изследователката открито зая-

вява своята критична позиция към друго нетрадиционно явление, което определя като „негативно“ – употребата на певческия похват „глисандо“, което се проявява в прекалена степен – „едва ли не родопската народна песен е едно постоянно „виене“. Въпреки своята критика, Кушлева не пропуска да отбележи, че „такъв певчески похват действително е характерен за родопския певчески стил“ и че той е по-изявен при мъжкото пеене (Кушлева, 2000: 19).

По отношение на певческия стил в Северна България, Кушлева констатира „тревожното обстоятелство“, че този певчески стил „загубва своя облик“ и пояснява: „Тенденцията младите народни изпълнители да пеят тракийската или странджанска народна песен вероятно е продиктувана от комерсиални цели“ (Кушлева, 2000: 19).

След открояването на някои тенденции и трансформации в диалектните фолклорни певчески стилове (тракийски, родопски, северняшки, шопски, пирински, странджански), Анка Кушлева формулира своята теза, че не трябва да се допусне универсализация на певческите стилове и тяхното опорочаване, защото „в противен случай не може да се говори за развитие и запазване на народното певческо изкуство, а за упадък на най-интересния феномен в песенния фолклор“ (Кушлева, 2000: 21).

Стефан Чапкънов разглежда някои проблеми на звукоизвличането при българското народно пеене в дисертационен труд, базиран на практиката му като диригент и композитор (Чапкънов 2002). Към книгата има и критични бележки – липсват изводи за компетентността на вокалния педагог в овладяването на елементи на вокалната техника при разпяването, пестеливо е застъпен въпросът за вокализите (Калудова-Станилова 2011: 10-11).

Следваща стъпка в изследването на народния изпълнителски стил в пеенето и педагогическите му аспекти е трудът на Светла Калудова-Станилова „Методика на обучението по народно пеене“ (Калудова-Станилова 2011). В него един утвърден артист, фолклорист и педагог – певица, диригент, автор на книги и песенни сборници, педагог – разглежда теоретични проблеми и практическите им приложения в обучението на певци на традиционна музика в нетрадиционни условия. Разгледани са народното пеене като природен дар и природната обусловеност на народния певец, заедно с факторите, които го формират; изведена е ролята на педагога в сложния процес на обучение по народно пеене; диференцират се пътищата на академичната вокална педагогика и на обучението по народно пеене. В професионален аспект особено ценни са постановките за дишане, атака на тона, механизми за пълноценно използване на резонаторите. Методически полезни са

главите за развиване на вокално-технически умения, за разпяването, за начините за корекция на фонетични недостатъци. С оглед на един от тематичните кръгове на този текст – фигурата на народния певец и ролята на репертоара в изграждането на изпълнителския му стил – интерес представлява глава четвърта от книгата: „Изразните средства в народната песен и ролята им за изграждане изпълнителската култура на певеца“.

Понятието „българска народна музика“ присъства в публичния и научния език в България още от началото на XX век. Лозанка Пейчева включва това понятие като едно от ключовите в процесите на модернизация на фолклорната музика от България – движението от предмодерен *folk* към българска народна музика. Във връзка с разглежданата тема е важна констатацията, че понятието „българска народна музика“ има връзка както с фолклорната, така и с популярната, и с художествената музика (Пейчева, 2008:83). Контекстите на реализация на знаковите народни певци Йовчо Караиванов, Костадин Гугов и Борис Машалов са свързани с медийното функциониране на българската народна музика в средата и през втората половина на XX век. През този период „народна музика“ е популярен етикет за медийната трансформация на фолклорна музика със селски произход, записвана върху грамофонни плочи и разпространявана чрез електронните медии (Димов, 2006).

Изпълнители като Борис Машалов, Йовчо Караиванов и Костадин Гугов са професионални певци, които тръгват от старата, селска фолклорна музика и я пренасят към нови форми на съществуване. В процеса на този пренос те я развиват и я превръщат от живеене и бит в ново изкуство, наричано с различни понятия: изкуство на народния певец, народно пеене, народна музика. Заедно с естетическите измерения на техния професионализъм особено важно е да се анализират и контекстите, които обуславят движението от село към град, от фолклорна към народна музика, от любителско творчество към професионализъм. Според Лозанка Пейчева (Пейчева, 2008:428-432) сцената, музикалната индустрия и медиите се явяват основни определители на значимостта и легитимността на професионалните народни певци и свирачи. Още през първата половина на XX век новите сценични пространства (събори и панаири, надсвирвания и ранни концертни изяви) извеждат на преден план селски певци и свирачи, които добиват нова, градска и дори национална известност. Другият генератор на професионализъм при народните певци е музикалната индустрия. Записването на техните песни и разпространението им чрез грамофонни плочи дава на придобилите вече локална известност даровити певци национален ореол. Един от първите, които записват много плочи с народна музика още през 1930-те години е Борис Машалов. Третият фактор, който стимули-

ра утвърждаването на професионалния статус на народните певци са медиите. Основна роля в утвърждаването и развитието на явлениято „народна музика“ и фигурата „народен певец“ в България има радиото. Борис Машалов е един от първите, които звучат на живо в ефира на новосъздаденото българско радио през 1930-те и 1940-те години. Йовчо Караиванов започва професионалната си кариера след успешен дебют в радиото и я затвърждава не само като народен певец, но и като редактор. Костадин Гугов прави първи записи в края на 1950-те.

Всички тези фактори (сцена, музикална индустрия, медии) действат комплексно – те мотивират народните певци да издирват репертоар, да го развиват и популяризират, да създават свой уникален почерк и стил. В този процес всеки изпълнител показва своето индивидуално отношение спрямо старата фолклорна песен – той тръгва с фолклорната песен от селото, заучава я, след което я преживява по своему и така я доразвива, че тя да бъде удобно пригодена за неговия глас. Постепенното разрастване на репертоара на професионалния певец, нарастването на концертната и звукозаписната дейност доизгражда и развива певца и съдейства за трансформирането на любителя изпълнител в професионалист. Изграденият вече професионален народен певец е такъв, защото има свой стил, свой почерк. А измежду най-първите и ярки представители на мъжкото народно пеене, чиито гласове зазвучават на концертния подиум, в звукозаписите и националния радиоефир, които професионализират мъжкото народно пеене и очертават след себе си трайни следи, са Борис Машалов, Йовчо Караиванов и Костадин Гугов.

Ярката индивидуалност, откритостта в публичното пространство „чрез участие и показно изпълнение на народна музика“ (Стоин, Е., 1989:50) в музикалната индустрия, „възходящата линия на професионализиране“ чрез изпълненията по радиото и телевизията (Джиджев, 1989:231) на тримата народни певци ги превръща в знакови имена в българската народна музика през XX век, генератори на певчески стилове, образци за подражание в мъжкото народно пеене.

Иван Танев Иванов

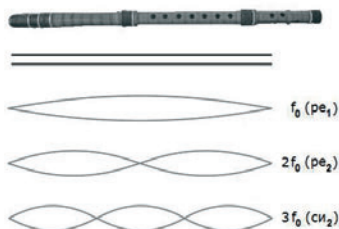
Тракийски университет – Стара Загора,
Катедра физика, биофизика, рентгенология и радиология

АНАЛИЗ И ПОДОБРЕНИЕ НА ЗВУКОИЗВЛИЧАНЕТО ПРИ КАВАЛ

Духовите музикални инструменти се състоят от две основни части - хидродинамичен източник на звукова енергия и звуков резонатор (Fabre et al., 2012:1–25). Източникът генерира звукова енергия, която се улавя и усилва чрез резонанс от звуковия резонатор. Резонаторът най-общо представлява тръба с два отворени края (кавал, напречна флейта, китайска флейта дизи, най, шакухачи, индианска флейта, рекордер, говорния апарат на човек и др.) или с един отворен и един затворен край (кларинет, саксофон, обой, гайда, акордеон и др.). При свирене въздушният стълб в тръбата трепти със звукова честота, която зависи от ефективната дължина на тръбата. Част от механичната енергия на трептящия въздушен стълб се освобождава извън тръбата и се разпространява като звук. Чрез отваряне и затваряне на отворите по тръбата се мени ефективната дължина на тръбата и оттам се променя честотата на звука.

Източникът на звукова енергия (наустник, мундщук, embouchure) е разположен в единия край на тръбата. Неговата основна функция е да превръща издишваната от музиканта въздушна струя в прекъсната (импулсна, турбулентна), като с това генерира акустични нарушения (импулси, трептене, вихри). Генерираните импулси или вихри възбуждат звуково трептене във въздушния стълб в тръбата по механизъм, който не е съвсем ясен. След като звуковото трептене в тръбата се възбуди, то се превръща в незатихващо като непрекъснато приема енергия от импулсите на въздушната струя (стационарен режим). Например, приема се, че при флейтите акустичното нарушение на въздушната струя достига до по-далечния край на тръбата, отразява се и след като се върне в наустника принуждава въздушната струя да се отклони извън тръбата (Dickens 2007:28). При духовите инструменти с един отворен край (кларинет) акустичното нарушение се разпространява по дължината на тръбата и многократно се отразява от двата ѝ края.

Рис. 1. Кавалът се моделира с тръба, отворена в двата си края. Показани са трептенията, отговарящи на основната честота и първите две хармонични честоти.



При кавала въздушната струя се насочва с подходяща скорост срещу един от двата отворени края на тръбата, който играе ролята на звуков източник. От взаимодействието на въздушната струя с края на тръбата (наустника) се генерират звукови импулси - миниатюрни високочестотни вихри с най-различна честота и фаза. При резонанс на някои от генерираните вихри с въздушния стълб на тръбата в него се възбужда бягаща вълна, която многократно се отразява от отворените краища на тръбата. От събирането на отразената и бягаща вълна в тръбата се създава стояща вълна чиято дължина и, съответно, честота зависят от ефективната дължина на тръбата. Освен на тази т.н. основна, честота въздушния стълб резонира и при няколко по-високи честоти (обертонове), кратни на основната честота. Трептенето при основната честота, получаващо се при затваряне на всички отвори на кавал в строй ре¹, е показано на рис. 1. Обертоновете се получават чрез пренадуване – увеличаване на скоростта на въздушната струя, при което се генерират вихри с по-високи честоти (Bader 2005: 109-122).

Качеството на произведения тон силно зависи от източника на звукова енергия, който при различните духови инструменти бива два вида - трептяща пластинка при резонаторите с един отворен край и разделящо острие при резонаторите с два отворени края. От своя страна духовите инструменти с разделящо острие се подразделят на две категории. В едната категория инструменти (обикновена свирка, рекордер, индианска флейта, дудук), въздушната струя първо преминава през тесен канал преди да достигне до разделящото острие. Това улеснява произвеждането на звука, но ограничава възможностите на музиканта да контролира тембъра и височината на тоновете. При втората категория инструменти (напречна флейта, кавал, шакухачи) въздушната струя пряко взаимодейства с разделящото острие, което води до обратен ефект – произвеждането на звука изисква значително умение, но музикантът има силен контрол върху качеството на звука (Rozier 2009).

Настоящата статия има за задача да анализира действието на източника на звукова енергия при традиционния български духов инструмент кавал и да се предложи конструктивна промяна с цел подобрене на неговата функция. За целта ще бъде заимствана идея от механизма на действие на звуковия източник при напречната флейта – духов инструмент, най-близък по конструкция и начин на свирене до кавала.

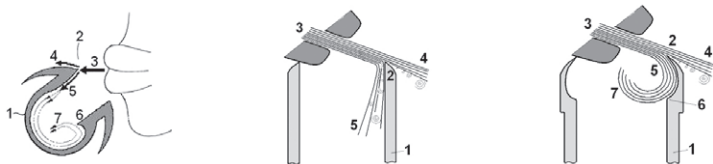


Рис. 2. Действие на звуковия източник при флейта (в ляво) и кавал (в средата). В дясно е показан нов вид наустник за кавал с подобreno звукоизвличане.

Резонаторите при флейтата и кавала имат един и същи вид, това е тръба с два отворени края. И при двата инструмента единият от отворените краища на тръбата (1) е оформен като острие и се използва като източник на звукова енергия – наустник (рис. 2; в ляво - флейта, в средата - кавал). Към острието (2) се подава въздушна струя -ламинарен поток въздух (3), идващ от устния канал на изпълнителя. Острието разделя ламинарния поток на две части - външен поток (4), който не участва в създаването на звука и вътрешен поток (5), който играе основна роля при възбуждането на звуковото трептене в тръбата. Обикновено, вътрешният поток (5) представлява само няколко % от първоначалната въздушна струя (3), освен това само няколко % от неговата енергия се превръща в звук (Bader 2005: 109-122). Едновременно с разделянето на потока, острието променя посоката на неговото разпространение. От хидродинамиката е известно, че когато посоката на движение на един ламинарен поток се промени в него се появяват вихри (турбуленция). При това, колкото е по-голям ъгълът на закривяване на потока, толкова повече вихри се генерират. По тази причина във вътрешния поток (5) се генерират вихри със звукова честота, които възбуждат звуково трептене в тръбата (Bader 2005: 109-122).

Недостатъкът на обикновеното разделящо острие като източник на звукова енергия е, че твърде малка част от първоначалната въздушна струя се превръща във вихров поток, т.е., броят на генерираните вихри е малък. При източниците с трептяща пластинка (платък) това превръщане е много по-ефективно, съответно произведеният звук е по-силен. При напречната флейта също има благоприятни условия за добро вихрообразуване. Както се вижда от рис. 2 (в ляво), вътрешният поток (5) при флейтата обтича голяма част от вътрешната повърхност на тръбата под наустника. Това удължава закривения път на потока и увеличава броя на вихрите в него. Допълнително може да се монтира жлеб (6) с подходяща обтекаема форма, който силно закривява въздушния поток и създава мощен спиралообразен вихър в центъра на тръбата под наустника (7). В центъра на този вихър се създава понижено налягане, което всмуква въздуха от поддалечния край на тръбата и спомага за възбуждане и усиление на надлъжното звуково трептене в тръбата (Beyer 1932; Yamauchi 1995).

При звуковия източник на кавала липсва вътрешна обтекаема повърхност, както тази при флейтата (рис. 2, в средата) и въздушната струя се удря и отразява еднократно от вътрешната повърхност на тръбата (Прашанов 1974:13). От тук създадената турбулентност е слаба и условията за настъпване на резонанс с въздушния стълб са лоши. Това силно затруднява усвояването на инструмента от начинаещите музиканти и изисква много усилия от изпълнителя. На рис. 2 в дясно е показано едно възможно решение на проблема чрез въвеждане на вътрешно разширение на наустника. Това разширение има подходящ профил така че да се оформи подходяща обтекаема повърхност по вътрешната страна на наустника, завършваща със

жлеб (6). При тези условия, вътрешната част на потока (5) се принуждава да се движи по силно закривена траектория с по-голяма дължина, завършвайки с образуването на по-голям и по-мощен вихър (7), както при флейтата. Този вихър засмуква въздуха в тръбата и го заставя да трепти надлъжно по нейната ос. Така звуковите трептения в тръбата се възбуждат по-лесно и в стационарен режим приемат по-големи порции звукова енергия от въздушната струя.

Предимство на предложеното подобрение на наустника при кавала е, че не се налага никаква промяна на ефективната дължина на тръбата, на пръстовката и на техниката на свирене. Също така намалява нуждата от редовно смазване на вътрешната повърхност на тръбата, което традиционно се прилага за улесняване на звукоизвличането. Улеснява се и произвеждането на звука в най-ниският, т.н. каба-регистър. Наличието на такава обтекаема, профилна повърхност на вътрешната повърхност на наустника дава възможност за увеличение (ако е необходимо) на вътрешния диаметър на тръбата с цел да се увеличи излъчваната звукова мощност на инструмента. Като бъдещо изследване на проблема може да се посочи търсенето по опитен път на оптималния вид на профилната повърхност и нейните размери по отношение на диаметъра на тръбата.

ЛИТЕРАТУРА:

- Прашанов Т. Начална школа за кавал. София. Изд. Наука и изкуство. 1974г.
- Bader, R. Turbulent $k - \epsilon$ model of flute-like musical instrument sound production, In: Fractals in Engineering. New trends in theory and applications. E. Lutton and J. Lévy-Véhel (Eds.). Berlin, New York: Springer. 2005; 109-122.
- Fabre B., Gilbert J., Hirschberg A., Pelorson X. Aeroacoustics of Musical Instruments. Annu. Rev. Fluid Mech. 2012; 44:1-25
- Yamauchi G. Flute mouthpiece. US Patent Number: 5,435,221. Date of Patent: Jul. 25, 1995
- Beyer H. Floetenkopfstueck. German Patent Number: DE547487C. Date of Patent: Apr. 1, 1932
- Rozier C. End blown flute having an acoustic air space. US patent No 2009 / 0293701 A1. Pub. Date Dec.3, 2009
- Dickens P. A. Flute acoustics: measurement, modelling and design. In fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy. School of Physics, University of New South Wales, Australia. 2007

Милко Няголов
докторант към катедра „Музикален фолклор”

**„КЪРМАТА” КАТО ТЕХНИЧЕСКИ ПОХВАТ , ЧАСТ ОТ ГАЙДАРСКАТА
ИЗПЪЛНИТЕЛСКА ПРАКТИКА**

Abstract:

This article is focused on one of the most specific techniques in the art of bagpipe in Bulgaria- the “karma”, and in particular its use in the region of Varna. The research starts with a literature review , followed by an attempt to explain the concept of the “karma”, the origin of the word, and how it has become a part of the performing practice. The information given by the respondents from one of the regions with a really strong bagpipe tradition (the region of Varna) concerning “karma.”s” amplification is of great value . There are some tips for a better, correct and easy control of this technique, which are very useful for teachers and performers.

Кърмата е специфичен технико-изпълнителски похват за извличане на полутонове , който се използва при свирене на някои български народни инструменти, но е най- характерен за гайдарската изпълнителска практика. Подобен способ се наблюдава и в кавалджийската школа под наименованието „половин дупка”. Зурнаджиите също я познават и използват като един от основните начини за хроматизиране на инструмента.

Обект на настоящото изследване е „кърмата” като типичен гайдарски похват, който в немалка степен е засяган в трудовете на редица български музиковеди. Стоян Джуджев я описва като „...особена техника в апликатурата , известна в народната терминология под названието „кърма” и която се състои в частично затваряне на пръстовите отвори...”¹. По-нататък той обяснява , че това е единственият начин за произвеждане на някои степени от хроматичната гама.

В труда си „Български народни инструменти” Манол Тодоров отбелязва „Трудно производимите тонове се изпълняват по особен начин (чрез полузапушване на някои грифови отвори) , наречен „кърма”², като я причислява към характерните за Тракийския гайдарски стил технически похвати. Николай Кауфман също я споменава в своя труд „Българска народна музика”. Според него това е способ на „опитните” гайдари, благодарение на който те „... получават и други полутонове, като превръщат инструмента в хроматичен.”³ Един от най- изявените музикални

1 Ст. Джуджев , Българска народна музика, т.II, стр.69

2 М. Тодоров, Български народни инструменти, стр.83

3 Н. Кауфман, Българска народна музика, стр.90

теоретици - Иван Качулев в статията си „Български духови двугласни народни инструменти - гайди и двоянки“, определя „кърмата“ като „твърде“ труден прием, при който чрез „полуповдигане на пръстите“ се получават два хроматични полутона в „долния регистър“ на гайдуницата⁴. Ангел Ангелов, пък я причислява към Родопската гайдарска практика⁵. Тодор Прашанов, един от учените с голям принос за развитието на инструменталната народна музика, определя кърмата като начин за произвеждане на тона до-диез на сол гайда който се получава чрез „...бързо полузапушване и отпушване на четвъртата дупка отгоре надолу с показалеца на дясната ръка, *но тонът не е стабилен и невинаги е верен*“⁶. Той препоръчва този способ да не се използва в оркестровата практика, а да бъде заменен с „комбинация на пръстите при която тонът до-диез се получава абсолютно верен“⁷. На същото мнение е и Мария Стоянова, която в своя „Самоучител по гайда“ отбелязва, че чрез комбинация на съответният грифов отвор с „мърморка“ се получава точен тон и е за предпочитане при свирене в оркестър. Според нея „кърмата“ представлява „повишаване на квинтовия тон“. „Може да се изсвири (...) чрез отпушване на половината дупка, като пръста на желания тон (полутон) се свива или издърпва леко в страни.“⁸ Всички неточности в публикациите засягащи „кърмата“ като технически гайдарски похват са отразени и коригирани в дисертационният труд на Иван Георгиев „Еволюция на гайдарския стил в България“. В разработката си авторът много точно обяснява, как „Намаляването на широчината на грифовите отвори, заложили конструктивно в устройството на гайдуницата, довеждат до получаването на полутон“⁹. По – нататък той определя чистотата на интонацията при използване на „кърма“ като твърде условна, зависеща от майсторството, техническите възможности и музикалният слух на изпълнителя.

Във всички тези разработки обаче, кърмата е твърде слабо разглеждана, а в повечето е само спомената. Едно по-задълбочено изследване на възникването и като технически похват, начините и техниките за използването и, би могло да запълни литературната празнота в тази „ниша“, както и да има практико – приложима стойност за преподаватели, изпълнители и любители на гайдата. Статията не претендира за пълна изчерпателност. Тя е част от по-голяма разработка на тема Гайдарското из-

4 И. Качулев, ИИМ, том XI, 1965, стр.47

5 А. Ангелов, Инструментите в народния оркестър, стр.45

6 Т. Прашанов, Ръководство за свирене на гайда, стр.9

7 Пак там.

8 М. Стоянова, Самоучител по гайда, стр. 16-17

9 И. Георгиев, Еволюция на гайдарския стил в България, стр.91-92

пълнителско изкуство в Североизточна България. Предложение за произхода на „кърмата“ като похват, както и опит да се обясни етимологията на думата „кърма“ досега не са правени. В българския език понятието има няколко значения, които обаче нямат адекватна връзка с „кърмата“ като гайдарски прийом (напр. кърма-майчино мляко, кърмилото- остар. храна за добитък, кърма-задна част на кораб и др. Поради тази причина може да се счете, че гайдарският изпълнителски прийом „кърма“ е получил наименованието си от чуждиците, които по една или друга причина навлизат и оставят трайни следи в българския език.

В турският език се среща думата *karma*, която буквално означава смесен. Ако трябва да се търси връзка между двете понятия, то една логична такава би била следната: всеизвестно е, че в близкото минало техническите възможности на гайдата са били твърде ограничени и грифът е бил предимно диатоничен (с малки изключения разбира се, разстоянието между два съседни грифови отвора е било един тон, или приблизително един тон). Най- често кърмата се е използвала за повишаване на четвъртата степен от мелодичната редица (във възходящ ред). При този специфичен момент гайдарят полуотпушва четвъртият грифов отвор и се получава смесен тон (чисто смислово, смесен между двата съседни тона от грифовата редица). Тази хипотеза може да се приеме от части. Възможно е именно по този начин старите майстори гайдари да са си обяснявали този способ, тъй като не са имали понятие от нотна грамотност, или каквато и да била друга форма на музикално образо-вание. Те са били самобитни таланти, усещайки и търсейки музиката по свой уникален в примитивността си начин.

По-вероятно обаче е „кърмата“ да е получила името си от друга турска дума, а именно това е думата *kirilma* (кърълма), която означава пречупване. Визуално изпълнението на този похват наистина може да се оприличи на пречупване на пръстите за момент, последващо от възвръщането им в първоначална позиция, и точно в този момент прозвучава полутон . С течение на времето звуците „Ъ“ и „Л“ отпадат от фонетичният състав на израза¹⁰, довеждайки го до настоящото му звучене – кърма.

За появата на „кърмата“ и използването ѝ във Варненския регион почти няма данни в научната литература. Поради тази причина ще се вземе в предвид информацията събирана на терен от информатори. Според някои от тях „кърмата“ се появява във Варненско сравнително късно и е взимствана от старите майстори гайдари от Карнобатско, Ямболско и Бургаско¹¹. Предимно това са били помюсюлманчвани роми,

10 Елизия- пропускането на един, или повече звукове, като получената дума , или фраза е по лесна за изговаряне.

11 Информация, получена от Николай Кръчмаров, гайдар от с.Бозвелийско, Варненско.

известни още като турски цигани. Тук идва и обяснението, защо наименованието на „кърмата“ произлиза от турски език. От събраната информация може да се счете, че именно те са първичните откриватели и изпълнители на този прииом. Показвали са майсторлъка си по панаири, сватби, кръщенета, новобрански и др. Именно това са били културните средища в близкото минало където хората са общували помежду си, обменяли са опит в една или друга посока. Точно на такъв тип събития са се събирали по няколко майстори гайдари като всеки е показвал своите „чалъми“, а по-неопитните са попивали чутото и видяното от техните „учители“ и така са усвоявали тънкостите в „гайдарлъка“.

Според Апостол Апостолов¹² през 50-60те години на 20ти век единствен от варненските гайдари който е използвал „кърма“ е бил Геро Христов, от с. Бозвелийско, Варненско. Баща му, който също е бил гайдар го пратил чирак в Карнобатско, само и само да има възможността да слуша един от най-големите майстори на гайдата Мехмедали Алиев. От него той усвоява много от специфичните гайдарски прийоми, на първо място от които е „кърмата“. За останалите варненски свирачи това е било нещо неவிждано, ново, непонятно. Наричали са го „златната долна ръка“.

Друга подобна информация дава Любчо Любчев от варненското село Голица. Според него малко са били гайдарите, употребяващи „кърмата“ в техния край. Спомня си за дядо Друми Друмчето, известен „гайдарджия“, родом от Голица, който умело е използвал тази техника в свирните си, „... те не му казваха кърма, казваха плете, плете ги отдолу...“. Той пък е взимствал този похват от пътуващ музикант и майстор на гайди, който редовно е идвал в тяхното село.

Бавно и постепенно, с течение на годините „кърмата“ се утвърждава и започва масово да се използва във Варненския регион. В началото това е било трудно поради твърде оскъдната информация, липсата на комуникация и пр. Макар, че комбинацията на съответен грифов отвор с „мърморка“ е по-чист интонационно, „кърмата“ като техника за извличане на полутонове все още се предпочита от някои изпълнители от по – ново поколение.

В гайдарската изпълнителска практика „кърмата“ се използва основно за повишаване на четвъртата степен от звукореда (във възходяща посока). Ако се има в предвид гайдуница с основен тон (получен при затворени всички грифови отвори) сол1, т.нар. „Сол гайдуница“, то това е тонът до2. За повишаването му с половин тон с употреба на „кърма“ изпълнителят трябва да „полуотпуши“ четвъртия грифов отвор на лицевата част от гайдуницата, заеман от показалеца на долна-

12 Майстор на гайди и кавали, роден в гр. Белослав, Варненско.

та ръка. Обикновено това става или чрез плавно до рязко „въртеливо“ движение отвътре навън спрямо позицията на тялото при което върха на показалеца сочи напред , или в обратна посока, при което участват показалеца и средния пръст, сочейки навътре към тялото. При това движение широчината на грифовия отвор намалява и се получава полутон . „Колкото по-затворен е грифовия отвор, толкова по-нисък тон се получава и обратно. Варирането може да добие измерения по малки от $\frac{1}{4}$ тон и по-големи от $\frac{3}{4}$ тон.“¹³ При изпълнението на „кърма“ има множество специфични тънкости, които изпълнителят трябва да спазва за да може да я овладее най-качествено, с най - малко излишни движения. Самото движение трябва да идва само от пръстите. Въртенето на цялата ръка от китката затормозява мускулите (особено в бързо темпо), което води до тремавост, също така изглежда неестествено. Палецът и кутрето на долната ръка, които се явяват двете опорни точки за придържане на гайдуницата не трябва да се повдигат от позициите си, за да се избегне приплъзване, или изпускане на гайдата.

С помощта на „кърма“ също може да се повиши и седмата степен от звукореда на гайдата (при сол гайдуница това е тонът сол2). В този случай изпълнителят полуотпушва грифовият отвор на задната страна на гайдуницата, заеман от палеца на горната ръка. За да се получи устойчив и чист тон, движението трябва да е прецизно, отработено до съвършенство, пръстите, заемащи лицевите грифови отвори трябва да не се повдигат от местата си. По същият начин, но с пренадуване и натиск върху меха могат да се извлекат тоновете си бемол2 (при отпушен заден грифов отвор) и ла2 (с полузапушването му с помощта на „кърма“). Тук вече може да се говори за разширяване на тоновия обем на гайдата, който в не редки случаи намира приложение в гайдарската практика.

За понижаване на трета степен от звукореда на гайдата (при сол гайдуница, това е тонът си1), някои гайдари полузапушват грифовият отвор, заеман от безименния пръст на долната ръка. По този начин се получава в повечето случаи $\frac{3}{4}$ тон (между си1 и си бемол1). Голям майстор на този прием е Младен Сербезов от Ямболско. Тук обаче не може да се говори за „кърма“, тъй като това характерно „*пречупващо*“ движение липсва. По-скоро този способ наподобява кавалджийския такъв наречен „*половин дупка*“.

Днес българските народни инструменти, и в частност гайдата несъмнено са достигнали високо ниво на развитие по отношение на интонация, технически възможности, тембър. С налагането на изкуствени материали за изработка на отделните части на инструмента, които издържат на всякакви атмосферни условия и не променят строя в най-скоро

13 И.Георгиев , Еволюция на гайдарския стил в България, стр.91-92.

време гайдата може да се превърне в един темпериран инструмент с още по-голямо приложение в народния оркестър. Комбинацията на отделните пръстови отвори с „мърморка“ предоставя на изпълнителя пълен хроматичен гриф, макар и в работен обем голяма нона. Все повече гайдари предпочитат този похват, вместо „кърмата“, което е напълно разбираемо, но „цветът“, „сладостта“, която тя придава на мелодията е неповторима и необяснима. Не случайно изпълнител, който си е служил с нея (т. нар. „кърмаджия“), е бил смятан за голям майстор гайдар. Преподавателите в музикални школи, музикални училища и ВУЗ-ове трябва да продължат с преподаването на този типичен гайдарски похват, за да може „кърмата“ успешно да се съхрани и да оцелее през поколенията.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Джуджев, Ст.- Българска народна музика, учебник т.ІІ,София,изд. НИ, 1975г.
2. Тодоров, М.- Български народни инструменти, оргонография, София, изд. НИ,1973
- 3.Кауфман, Н.- Българска народна музика, София, изд. НИ, 1970г.
- 4.Качулев, И.- „Български духови двугласни народни инструменти- гайди и двоянки“, БАН, ИИМ, 1965, кн.11, стр.23-78
5. Ангелов, А.- Инструментите в народния оркестър, (духови и ударни), Пловдив, 2001
6. Прашанов, Т.- Ръководство за свирене на гайда, изд. НИ,София, 1964, 1966
7. Стоянова, М.- Самоучител по гайда, АМТИИ, Пловдив, 1995
- 8.Георгиев,И.-Еволюция на гайдарски стил в България, дисертационен труд, Пловдив, 2014.

ОЦЕНКАТА НА СТУДЕНТИТЕ ЗА ОБУЧЕНИЕТО В СЕМИНАРНИТЕ
УПРАЖНЕНИЯ ПО МЕТОДИКА НА ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО

The article examines the problem of the process of training in the seminary exercises in Methodology of the fine arts, from the point of view of students. The study presents the student opinion on separate issues, in connection with the implementation of professional theoretical and applied-practical training course.

Keywords: *assessment, workshops, methodology of teaching of fine arts*

Оценяването на обучението от гледна точка на студентите е един от проблемите периодично осъществяван в системата на висшето образование. Проучването на мнението на учащите има за цел да представи тяхната позиция, относно състоянието на теоретичната и приложно-практическата подготовка в лекционния курс и в упражненията по „Методика на обучението по изобразително изкуство“. Изследването на редица въпроси от гледище на учащите дава по-реална представа за качеството на обучение, което оказва значение както за усъвършенстване на учебния процес, така и за тяхното професионално развитие.

За целта се проведе стандартизирана анкета със студенти от АМТИИ в трети курс, специалност „Педагогика на обучението по изобразително изкуство“. Събраната информация дава отговор на редица въпроси, насочени към учащите по време на тяхната подготовка.

За подобряване работата в учебния процес активна роля има не само преподавателят, но и самите студенти, които взимат дейно участие в собственото си обучение и саморазвитие. Интерпретирането на данните от анкетата представя отношението на изследваните към обучението, тяхната удовлетвореност от теоретичната и приложно-практическа подготовка по дисциплината в професионалната област. Идеята е да се вземат под внимание препоръките, желанията и интересите на студентите, с оглед усъвършенстване на обучението.

Броят на изследваните лица, обхванати в трети курс, е тринадесет и сравнително хомогенен по пол, на възраст между 21 и 29 години, от които 11% жени и 3% мъже. Демографските данни показват съотношението при разпределението на двата пола между анкетираните, по отношение на желанието им да се обучават в съответната специалност и професионална насоченост. Доминиращото присъствие на жените не е изненадващо, предвид педагогическия профил и бъдеща реализация за професията – учител.

Важен сегмент в анкетното проучване е анализът на различни аспекти от учебния процес през погледа на студентите.

На въпроса покриват ли се очакванията на обучаваните с учебното съдържание изучавано по Методика? 92% от анкетираните отговарят утвърдително, докато 8% дават отрицателен отговор, което показва предварителните нагласи на значителна част от изследваните, отнасящи се до характера и спецификата на обучението. Резултатите се открояват със слабо разминаване между очаквания и реалност при малка част от студентите.

Доколко обучението отговаря на професионалните интереси, 85% от учащите посочват, че обучението съответства на техните желания. При 15% се откроява частично разминаване с желания и интереси, което показва, че с малки изключения студентите изпитват чувство на удовлетвореност. Наличието на интерес е важно, тъй като е индикатор за мотивацията на студентите в учебния процес, предпоставка за успешно провеждане и постигане на по-високи резултати. Преживяването на чувството за успех поражда увереност в собствените възможности, което въздейства стимулиращо на учащите.

Същото е процентното съотношение в отговорите на въпроса: Дали, упражненията допринасят за изграждане на професионалната подготовка по учебната дисциплина? Резултатът отново е в полза на мнозинството, което съставлява 85% от анкетираните. 15% са на мнение, че упражненията частично допринасят в тази посока. Нито един от участниците не е дал отрицателен отговор, което показва реално ползата от семинарните упражнения за професионалната подготовка по Методика.

Общото мнение отразява положителните нагласи и отношение към обучението по учебната дисциплина. Приблизително близки са стойностите в резултатите и при следващия въпрос: Предлагат ли, се възможности за качествено овладяване на учебното съдържание? Отговорите отново се диференцират положително за 92% от анкетираните, които категорично изразяват мнение в полза за качеството на обучение. Останалите 8% смятат, че се предлагат такива възможности, които частично влияят в тази посока.

Данните до момента показват, че в процентно съотношение мненията по отделни въпроси, приблизително близки по смисъл и съдържание, се препокриват. Съответствие има както между положителните отговори, така и между тези, на които студентите дават частично потвърждение.

За да се представят различията в гледните точки на учащите, относно възможностите за постигане на по-голяма ефективност, при овладяване на учебното съдържание, част от въпросите се формулираха свободно,

без скалиране на отговорите. Всички участници споделят единодушно, че обучението по време на упражненията се провежда качествено. Сравнително малка част от студентите са на мнение, че в полза за това могат да се посочат множество и различни по характер причини, без да се изброяват конкретно. По-голямата част от изследваните обаче изразяват собствена позиция, от чието разнообразие в отговорите могат да се обособят следните твърдения:

- на първо място, учащите виждат добри възможности в лекционното съдържание, в нагледността чрез мултимедийните средства, в смисъла от провеждането на практическите и писмените упражнения;
- броят на упражненията е значителен, което улеснява, овладяването на теоретичната информация и подготовката за преподаване и общуване с деца в бъдеще;
- ползата от различните по характер задачи за затвърдяване на теоретичните знания;
- връзката между учебните дисциплини Методика на обучението по изобразително изкуство и Хоспитиране, и възможността за наблюдение на усвоените знания в практиката.

Дефинирането на дидактическите методи според ефективността им в учебния процес, от гледище на обучението на студентите, наклонява в полза на интерактивните методи. Тези предпочитания открояват желанията на учащите да се обучават активно в динамична среда. В условието на този въпрос се поставя възможност за избор на повече от един отговор, в случая на два-три метода, които според участниците дават най-добър резултат в обучението. Количественото обработване на данните показва следната последователност в предпочитанията, представена в Таблица 1:

На първо място студентите посочват ефекта от провеждане на обучението, посредством употребата на методите дискусия и упражнение, на които придават еднаква значимост - 92%. На второ място, открояват беседата - 77%. В тази последователност се нареждат методите обсъждане - 69%, демонстрация и анализ, които са равнозначно поставени - 62%, лекция - 54%, описание - 31%, инструктиране - 23%, мозъчна атака - 15%. Данните отчитат изместване на класическия метод - лекция на позаден план, за сметка на интеракцията, осъществявана чрез дискусия, упражнение, беседа и обсъждане. В посочените методи студентите виждат по-големи възможности за качествено овладяване на учебното съдържание, тъй като в процеса на обучение се разменят мнения от различни гледища, проблемите се разглеждат в дълбочина, като се предла-

гат варианти за тяхното решаване и прилагане на знанията в конкретни ситуации.

Таблица 1

№	Ефективност на методите	Брой отговорили	% от всички
1.	Дискусия, Упражнение	12	92
2.	Беседа	10	77
3.	Обсъждане	9	69
4.	Демонстрация, Анализ	8	62
5.	Лекция	7	54
6.	Описание	4	31
7.	Инструктиране	3	23
8.	Мозъчна атака	2	15

По отношение на полезността на прилаганите подходи за изграждане на професионалната подготовка, студентите отдават най-голямо предпочитание на изследователския подход - 62%, следван от индивидуалния подход - 54%, дейностния подход - 46%, проблемния подход - 31%. По този въпрос анкетираните имат възможност отново да посочат повече от един отговор. Класирането на резултатите в Таблица 2 показва, че най-голяма полза за развитието си студентите виждат в изследователския подход, който се комбинира с останалите подходи в обучението. Чрез него учебното съдържание се овладява не пасивно, а активно, тъй като се поставят проблеми, чието решаване изисква: те да се изследват от различни гледни точки, да се анализират, сравняват и т.н. По този начин учащите сами извличат информация, изучават, разбират и овладяват проблемите много по-трайно и задълбочено.

Изследователският подход е обвързан със самостоятелната дейност и с предпочитание за прилагане на индивидуален подход с всеки студент поотделно в процеса на конферирание и диагностика на учебните резултати, чиито смисъл е внасяне на адекватни корекции и повишаване равнището на учебните постижения.

Таблица 2

№	Полезност на подходите и формите на работа	Брой отговорили	% от всички
1.	Изследователски подход	8	62
2.	Индивидуален подход	7	54
3.	Дейностен подход	6	46
4.	Екипна дейност в учебния процес	5	38
5.	Проблемен подход, Извънаудиторна самостоятелна дейност	4	31
6.	Аудиторно занятие, Имитиране на професионална дейност	3	23
7.	Самостоятелна работа в учебния процес	1	

От гледище на формите на работа в аудиторно или извънаудиторно занятие, студентите отчитат като по-резултатно обучението, осъществявано в учебни условия, при което предпочитанията клонят в полза на екипната дейност - 38%, следвана от извънаудиторната самостоятелна работа - 31%, имитиране на професионална дейност – 23% и самостоятелната работа в учебния процес - 8%.

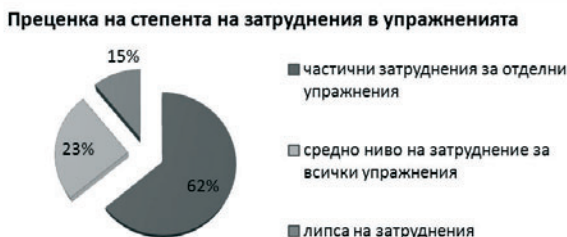
Данните показват отново желание за обучение в среда, която създава условия за активно взаимодействие, при взаимно сътрудничество на всеки участник в екип. В груповата форма на работа учащите виждат действително реална полза за собственото си обучение в условия на приятно и непринудено общуване, дори за тези студенти, които се чувстват неподготвени за конкретното занятие. Най-слабо е предпочитанието към самостоятелната работа в учебния процес. Интересното е, че в извънаудиторно занятие същата дейност е желана, вероятно поради свободата за избор на време за работа в домашни условия, възможността за индивидуална подготовка по темата, обмисляне на варианти и решаване на проблема в рамки (време, материали, средства, източници на информация), които студентът сам си избира и поставя.

На въпроса: Улесняват ли упражненията, задълбоченото разбиране на информацията от лекционния материал? 85% от анкетиратите отговорят категорично в тяхна полза, 15% са на мнение, че упражненията улесняват частично разбирането и осмислянето на теоретичната информация. Нито един студент не е отговорил отрицателно, което недву-

смислено показва значението на упражненията да улесняват, овладяването и вникването в учебната проблематика.

Що се отнася до степента на затруднение при осъществяване на учебните задачи, голяма част от изследваните посочват, че имат известни затруднения, които се отнасят частично само за отделни упражнения през учебната година за 62% от анкетираните, 23% - споделят, че изпитват известни затруднения по всички задачи и ги определят на едно средно равнище по степен на сложност, докато 15% категорично отхвърлят, че имат такива. Нито един студент не споделя, че изпитва сериозни притеснения, и че не може да се справи с учебните проблеми.

Диаграма 1



При по-внимателно вглеждане в количествените резултати, се установява, че в процентно съотношение мнозинството от учащите с частични затруднения за отделни упражнения през годината, показват добри и много добри постижения. Към тях се отнасят мненията на студенти, които демонстрират отлични резултати, благодарение на вложените усилия. Най-малък е процентът на заявилите, които не се затрудняват. Данните за последната група обхваща студентите, които без изключение идват системно подготвени. На второ място се нареждат тези учащи, които имат затруднения почти при всички упражнения през годината. В процентно съотношение техните отговори съвпадат с резултатите на неособено мотивираните студенти, които по субективни причини идват неподготвени за учебните занятия.

В резултат можем да обобщим, че от педагогическа гледна точка преодоляването на определено равнище на трудност е абсолютно необходимо за професионалното развитие на студентите. То е съобразено с теоретичната информация в лекционния курс, с психологическите и възрастовите възможности на учащите. Подготовката по дисциплина чрез системно решаване на учебните проблеми и задачи показва, че затрудненията са преодолими, и че за повишаване качеството на обучение значение има тяхното постепенно усложняване.

Как бихте определили количеството упражнения през годината? На този въпрос мнозинството на отговорилите е, че броят на упражненията е оптимален - 92% и само 8% са на мнение, че количеството е завишено. Липсват студенти посочили, че упражненията са недостатъчни за професионалната подготовка по Методика.

Доколко оценяването е прозрачно и обективно? На този въпрос 54% от анкетираните отговарят положително, че оценяването е прозрачно. 23% са на мнение, че то е обективно, но отчасти. Останалите 23% не могат да преценят и да изложат категорично мнение. Обикновено студентите, които: редовно присъстват в занятията, изпълняват системно и в срок задачите, имат яснота по отношение на предварителните изисквания и показатели за оценяване, показват стремеж за повишаване на индивидуалните постижения – в процентно съотношение съвпадат с отговорилите, че оценяването е обективно.

Аналогично, поради отсъствия на някои студенти в отделни занятия, наличие на пропуски, липса на достатъчно информация по отношение на изискванията към учебните задачи, тяхното субективно разбиране, поради изкривено предаване на информацията от един студент на друг, създава погрешни представи за правилно изпълнение на упражненията в извънаудиторни условия, а оттам и чувството за недостатъчна обективност в оценяването.

Диаграма 2



Мотивацията за учене по Методика се диктува от индивидуалния стремеж за изграждане на много добра в теоретично и приложно-практическо отношение подготовка за 85% от студентите, която им дава възможност за професионално развитие. За останалите 15% стремежът за успешно дипломиране е причина за полагане на учебен труд. На този етап студентите от последната група вероятно имат предпочитания, които се разминават с вижданията им за професионално-педагогическа дейност в бъдеще, което донякъде дава обяснение. Нито един от учас-

тниците не споделя, че не се чувства мотивиран, или че количествената оценка е единственият му стимул за работа.

Таблица 3

№	Причини за наличие на мотивация	Брой отговорили	% от всички
1.	Изграждане на професионална подготовка	11	85
2.	Стремеж за успешно дипломиране	2	15
3.	Висока оценка	0	0
4.	Липса на мотивация	0	0

На въпроса, необходимо ли е да се правят промени, които биха се отразили на качеството на обучение по учебната дисциплина, 85% от студентите отговарят отрицателно, докато 15% виждат необходимост да се направят такива, във връзка с:

1. постигането на по-добър синхрон между теоретичната част и практическите упражнения;
2. информацията в лекционната форма да се излага словесно по-кратко.

Считате ли, че притежавате нужните знания и умения, за да продължите в следващия етап - Педагогическа практика в учебна среда? На този въпрос утвърдително с „Да“ отговарят 69% от анкетираните, които са убедени в наличието на знания и умения в професионалната област, 31% смятат, че отчасти се чувстват подготвени, което може да се обясни с различни по характер субективни причини. Нито един от изследваните не споделя липсата на теоретично-приложната подготовка, което означава, че студентите се чувстват уверени, притежават необходимите знания, умения и компетентности, за да продължат по-нататък в следващия етап на обучение.

Оценката на студентите за обучението в упражненията по Методика има важно значение за педагогическата дейност на преподавателя. Тяхната позиция дава възможност да се преосмислят отделни страни, с които да се оптимизират условията и качеството на работа в аудиторните занятия и да се усъвършенства равнището на теоретичната и приложно-практическата подготовка по учебната дисциплина. Основополагаща за професионалното формиране и развитие на студентите, тя оказва значение за овладяване на комплекс от знания, умения и компетентности, необходими за следващия етап от практическото

обучение. Затова и мнението на учащите относно ефекта и ползата от педагогическото въздействие, оказва значение за усъвършенстване на учебния процес и за постигане на по-високи учебни резултати.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бижков, Г. Методология и методи на педагогическите изследвания. С., Изд. „Наука и изкуство“, 1983.
2. Войнова, Р. Възможности за формиране и развитие на интелектуални умения чрез семинарни упражнения по физика в технически университет. Педагогика, С., 2001, бр.9, стр. 92-99.
3. Георгиева, С. Стимулиране на мисловни умения при студентите-педагози в семинарните упражнения. Педагогика. С., 1996, бр.10, стр. 91-98.

доц. д-р М. Касарян

ПРЕДМЕТЪТ ГРАФИКА

Assoc. Prof. M. Kasapyan Ph.D.

THE SUBJECT GRAPHIC

Resume: The subject Graphic includes many and different usages in art. In this article we look at the two basic directions in this art – Fine and Applied Graphic. Fine Graphic includes all printing techniques – high print, intaglio, surface printing, serigraphy and digital printing. We include the drawing techniques with different materials – graphite, chalk, charcoal, pastel, ink, nib, brush, watercolour, sanguine, etc.

Applied Graphic includes producing promotional materials, posters, logo, illustrations, pictograms, computer icons, road signs, billboards, etc.

We present some of the most famous Bulgarian and foreign artists in both directions.

Графиката във всичките ѝ аспекти е изключително многопластово изкуство. То е сред най-древните такива, породено от следата, условната линия, която оставят при движението си остри предмети върху меката пръст, глината, дървото, камъка, кожата, хартията и пр. разнообразни основи. С течение на времето и поради установената и доказана необходимост от подобна условност, графичното изображение се развива в много направления в зависимост от своето предназначение. Развитие претърпяват не само материалите, с които се прави графика, но и основите, върху които се създава графично изображение. По тази причина е много трудно понастоящем да изброим всичкото многообразие на това, което днес определяме като графика. Поради ограничения обем на статията ще обособим и обобщим две основни насоки в графичното изкуство. Най-общо казано, графиката бива изящна и приложна. Това разделение с времето придобива все по-относителен характер. Трябва да отбележим, че и двете направления в графиката се изучават в АМТИИ – гр. Пловдив, както и в други ВУЗ-ове в България при различните им специалности.

Към приложната графика спадат изработването на рекламни материали, книжни издания (каталози, брошури, визитки, книги), табели, дизайн на опаковки за всякакви продукти, оформяне на билбордове, изработване на илюстрации, плакати в различните му приложения като рекламен, кино и театрален, социален, политически и пр., запазен знак

(лого), шрифт във всичките му приложения – рисуван, калиграфски, типографски и мн. др.

Към изящната графика бихме могли да приложим всички графични печатни техники от видовете висок, дълбок, повърхнен, сериграфия и дигитален печат, фотографската и художествената фотография, както и да причислим рисувателните техники с различни материали, изучавани в дисциплините рисуване, вечерен акт, пластична анатомия и перспектива. Тук трябва да се отбележи, че дисциплината рисуване се изучава във всички специалности, но независимо от това, тя е неразделна част от предмета на графиката с всички специфични изисквания за създаване на графично произведение. Още преди появата на каквато и да е печатна графична техника, рисуването върху различни основи е изпълнявало както естетически, така и комуникационни функции в етапите от развитието на човешката цивилизация. Знаем за пиктограмните изображения в египетската култура с ясна и безкрайно лаконична стилистика, придаваща информация и послания чрез образи. Недвусмислената символика на подобни изображения намираме и в много по-късни времена в жанр, който е изключително специфичен както е хералдиката. Отначало рисувани, а в последствие и гравирани и печатани, хералдическите изображения и гербове като че ли са предшественик на запазенния знак – лого, специфичен за титуляра му. Но да се върнем към рисунката като вид графика.

Рисунката по своята същност е графично изображение. Дълго време тя е определяна като помощна практика, като вид „чернова“ или учебна форма (етюд) за изработване на последващо произведение на изкуството. По мои наблюдения по подобен начин се възприема тя и в художествените училища от средното и висшето образование днес. Достатъчно е обаче да погледнем образци на рисувателното изкуство, особено и най-вече след навлизането на хартията като основа в Европа. В скоби ще отбележим само, че тъй като хартията се е използвала дотогава сред откривателите ѝ – в Китай, после и в Япония още през II и III век, образците на този вид графика в различни форми, се наблюдават при тях в изобилие. Налице са както прочутите акварелни рисунки на флорални мотиви, съпроводени с изключителна калиграфия, така и рисунките им върху много тънка оризова хартия, която, залепена върху дъска, е подлежала на обреза гравирание и отпечатване. С навлизането на хартията на европейския континент, графичните изображения още от самото начало придобиват самостоятелно приложение. Известни и достигнали до нас са многобройните ръчно изписани богослужебни книги и летописи, които сами по себе си са невероятни образци на приложното графично изкуство, съчетаващи шрифт, декорация и илюстрация. Наблюдавайки

ръчно рисуваните миниатюри, илюстриращи и украсяващи текста, ще заключим, че тогава тези украси са имали изящна декоративно художествена изразност.

Етапът на двуизмерната стилистика, колкото и да е продължителен, посреща своето логично изменение във времето на развитието на природните науки, известен като Ренесанс. Интересът към цялото творение намира естествения си израз и в графичното му рисунъчно отразяване. Такъв процес наблюдаваме по-основно в пейзажа и портретния жанр, както и в някои скици, правени с научна цел. Бихме могли да отбележим графичните рисунки на Леонардо да Винчи, А. Дюрер, Х. Холбайн-Младши и др., а в по-късни времена – Рубенс, Рембранд, Енгър и мн.др. Доста от подготвителните рисунки, правени по това време от Микеланджело, Рафаело и др. със сангин или туш, носят характера на завършени графични рисунъчни произведения поради композиционната си и пластична изведеност. Тук е мястото да споменем материалите, които се използват за създаването на рисунка – въглен, туш, графит, сангин, пастел, акварел и др.

Съвременната интерпретация на рисунката като самостоятелен раздел от графичното изобразително изкуство е наситена с богато разнообразие на изразни средства. Рисунките на неподражаемия наш рисувач, график, илюстратор, карикатурист и публицист от близкото минало Илия Бешков, съчетават в себе си онзи синтез и социална достоверност, определящи ги като чисто самостоятелни и винаги актуални произведения с непреходна ценност. В тях авторът използва туш, перо, четка, акварел, гваш, графит. Днес се рисува с всевъзможни материали и технически пособия. Много характерно е смесването на на пръв поглед несъвместими изразни средства, използвани в графиката, живописата, колажа и дори скулптурата. Често използван рисунъчен материал е и въздушната писалка – аерограф. В настоящето технологично време наблюдаваме още много и различни рисунъчни средства за създаване на графично изображение. Особено в анимационната рисунка и дигиталната графика, масово се използва т. нар. електронна писалка. Основата, върху която се рисува с нея е специално пригодно цифрово устройство, наречено таблет. Получава се изображение, което би могло да подлежи на разнообразни модификации и всевъзможни изменения – както цветови, така и по отношение на рисунъка. В такива жанрове на изкуството, разделението на изящно и приложно е до голяма степен условно. Подобна категоризация, наложил се през последните няколко десетилетия, постепенно се размива чрез иновативните технически приложения в сферите на изкуството.

Т. нар. кавалетна печатна графика, към която причисляваме всички графични техники от видовете, които изброихме по-горе, се развива още в Китай през II в. по отношение на високия печат – гравюра на дърво. Но в дълбокия печат безспорни върхове бележат европейски автори още от XV век. Тук само бихме могли да изброим някои по-основни графични техники като суха игла, бюрен, офорт, мецотинто, акватинта, резерваж, мек лак, моливен маниер, литография, сериграфия, двуцветни и многоцветни техники и др.

Днес изкуства с кавалетно звучене (като класическата графика), които „вкарваха“ зрителя в изложбените зали, напускат затворените пространства и застават неочаквано пред зрителя. В тенденциите на т. нар. „стрий култура“, с една особена разновидност се включи и графиката, комплицираща в себе си рисунка и шрифт, под наименованието графити. Подобна нетрадиционна форма на графично изобразяване се лута в две крайности – от откровен и пошъл кич, до естетика, граничеща с професионалната реклама и дизайн. От своя страна, изкуства с подчертан приложен характер от типа илюстрация и плакат, карикатура и др., спокойно биха могли под формата на оригинали или постери да украсяват интериорни пространства.

Новите форми на графиката постепенно заемат своето място. Една интересна форма на съвременна графика, лично за мен, представляват графичните изображения на Иван Газдов – професор в НХА. Сами по себе си те са странна симбиоза между графика, плакат и карикатура. Ново е и понятието, което сам той въвежда, за да ги определи – графикатура. Тези изображения носят едновременно социалната наситеност и ясното послание на плаката, оригиналния виц на карикатурата, както и чистият рисунък и изобразителни принципи, характерни за графиката. Бих нарекъл тези произведения явление в световното културно наследство. Те са реализирани в графична техника сериграфия.

Що се отнася до директното участие на графиката като активен фактор в обществено-политическите процеси, бихме могли да споменем една рядко коментирана форма на графична изобразителност, каквато е сатиричната рисунка или карикатурата. В еворпейски мащаб, като своеобразни предвестници на жанра, можем да посочим Уилям Хогарт, който осмива в хумористични сцени живота на дребния буржоа и Оноре Домие, при който доминира онзи сарказъм, присъщ на човек с ясни социални позиции. Сатиричната рисунка на местна почва има достатъчно и силни представители като Райко Алексиев, Стоян Венев и др., но най-якия представител в този жанр е Илия Бешков. Завършил Худ. Академия – гр.София при проф. Никола Маринов, той се ориентира към графиката след като губи конкурс по живопис срещу своя със-

тудент Илия Петров. По тези стечения на обстоятелствата, Бешков става един от най-силните представители на графичното изкуство в България, включително и на карикатурата. Цялото му творчество е отражение на ясната човешка позиция и неподкупно свободомислие, намиращо своеобразен израз не само в изобразителната му дейност, но и в ярката му публицистика под формата на фейлетони, есета, беседи и др. Наред с това прави впечатление и онова трудно укоримо висше чувство, изявено както в интервютата му, така и в многобройните автопортретни скици и рисунки, стигащи до самоирония. Изкуството на карикатурата и до днес продължава да предизвиква различни социални, политически, религиозни и пр. слоеве на обществото в глобален мащаб. То е изключително достъпно чрез всички медии, както традиционни (на хартиен носител), така и алтернативни (дигитални) – чрез социалните мрежи.

Напоследък художествената фотография се възприема като разновидност на графиката, при която художникът фотограф не просто фиксира определени събития и образи, но интерпретира документалната информация в посока субективна творческа идея.

В резултат на фотографията, в сферата на изящната графика се появи и т. нар. направление оп-арт (оптично изкуство). То си служи с оптичната деформация, за да създаде естетични и идейни внушения. Известен автор график от това направление, работил през XX век е унгарецът Виктор Вазарели, изпълнил графиките си в техника сериграфия – монохромна и полихромна. Друг изтъкнат график на миналия век, използващ в творбите си фотографски изображения, но с документална стилистика, е американецът Анди Уорхол, работещ в същата графична техника.

Бихме искали да засегнем накратко и онази страна от графичната обр-зност, която си остава чисто приложна по своето предназначение.

Няколкото милиарда съзнателни същества на земята и тяхната за-силваща се необходимост от общовалидни форми на комуникация, породиха развитието на един определен вид обмяна на информация чрез употребата на графичния знак. По необходимост той трябва да бъде универсален и недвусмислен при много от формите му на приложение. Такава универсалност, например, се налага в оформянето на пътната маркировка и пътните знаци. Запазеният знак в широк аспект може да бъде образен и типографски. Многобройните указания, поставени на обществени места в инфраструктурата на летища, метра, гари, паркин-ги и сгради (административни, туристически, музейни, и пр.), под фор-мата на пиктограмни изображения, са тип графични знаци, които макар и с някои различия в дизайнерското им решение, би трябвало да имат общовалидно информационно послание. Изисква се стилизацията им

да бъде до толкова опростена и изчистена, за да въздейства пределно ясно и винаги еднозначно, както и да търпи многократно демасцабиране. Характерно за типографския знак е, че той е задължително ясен и четим.

В областта на художествения запазен знак имаме същата класификация – типографски и образен. Като най-популярни примери за типографски такива, са известни фирмени знаци като този на Coca-Cola, Sony и др., при които няма предметност, а само специален шрифт. Обикновено, обаче, запазеният знак е комбинация от шрифт и изображение. Примерни такива са много – в автомобилостроенето, спортната промишленост, социалните институции и др.

Любопитна образност с много специфично предназначение са онези графични знаци, създадени за да илюстрират форми на взаимоотношения, емоции, действия, с една дума – поведение при комуникация. Тях най-общо наричаме емотикони. Те са статични, а напоследък и с анимирани движения. Този вид графизирана информация вероятно би могла да бъде обект на едно по-обстойно самостоятелно проучване и анализ не само от изобразителна, но и от психологическа гледна точка.

В една все по-развиваща се мрежова комуникационна система чрез използването на дигитални източници като IT технологиите, унифицирането на графичната знаковост е от съществено значение. Ако отворим компютърния екран и се вгледаме в обозначенията на вградените в компютъра ни програми, всяка от тях има своята графична идентичност и образност. Насочвайки се към лентата на задачите и контролните менюта на различните програми, наблюдаваме същия принцип на графизация. Операционните знаци са толкова много, че се налага да бъдат обект на продължително самостоятелно изучаване, наподобяващо обучението в чужд език.

Невъзможно е в тази статия да изчерпим всички форми на предмета графика.

В заключение бихме казали, че приложението на графиката и формите на графична изобразителност са толкова много и разнообразни, че е трудно да си представим съвременния свят без което и да е от тях. Все пак да се надяваме, че традиционните такива като рисунка, печатна графика, плакат, илюстрация, карикатура и пр., ще продължават да имат своето художествено естетическо въздействие със своите идейни послания в това все по-прагматизирано и технологизирано общество.

гл.ас. Красимира Друмева

ВТУ"Св.св.Кирил и Методий", Велико Търново

**КОМПЛЕКСЕН МОДЕЛ НА ОБУЧЕНИЕ И ПРОЕКТИРАНЕ
В СФЕРАТА НА УЕБ ДИЗАЙНА**

Senior Lecturer Krasimira Drumeva

University "St. Cyril and Methodius", Veliko Tarnovo

COMPLEX MODEL FOR TRAINING AND DESIGN IN WEB

The digitization of the main expressions of graphic design, completely changed the understanding of the concept design. It is not just applied art in service of industrial production. In the era of the development of new media, graphic design is determined by means of visual communication. Still in secondary and higher education training in web design is not practiced fully. At present curriculum does not apply to design complex model applicable in teaching web design. It is necessary to identify the main principles concerning both the educational process and intellectual and creative activity of the future graphic designer and integration into practice.

Keywords: *Graphic design, Web design, Internet, Visual communication, Corporate Identity, education.*

Дигитализацията на основните изразни средства на графичния дизайн промени изцяло разбирането за понятието дизайн. То вече не е само приложно изкуство, в услуга на индустриалното производство. В епохата на развитие на новите медии графичният дизайн се определя като средство за визуална комуникация. Все още в средните и висшите учебни заведения обучението по уеб дизайн не е застъпено пълноценно. В настоящия момент учебните програми не прилагат комплексен модел за проектиране, приложим в обучението по уеб дизайн. Необходимо е да се изведат основните принципи, засягащи както образователния процес и интелектуално-творческата дейност на бъдещия графичен дизайнер и интегрирането му в практиката.

Настоящо състояние на уеб дизайна

Дигитализацията на основните изразни средства на графичния дизайн, промени изцяло разбирането за понятието дизайн. То вече не е само приложно изкуство, в услуга на индустриалното производство. В епохата на развитие на новите медии графичният дизайн се определя

като средство за визуална комуникация. Трансформира се в културен феномен, който намира интердисциплинарни решения и внушава идеи. Това е процес, в който информацията придобива форма и структура. Уеб дизайнът е комплексен инструмент, който хуманизира изкуствено създадената виртуална среда. В този смисъл дизайнът има за цел да унифицира за масова употреба техническата природа на виртуалното пространство. Внася елементи имитиращи обичайната за потребителите обстановка с цел да подпомогне получаването на нужната информация и ориентация в огромната база данни. Прави възможна пълноценната информационна комуникация в процеса „Потребител – Интернет“. Бързо успява да намери своето място в глобалната мрежа.

На практика всички компютърни програми са продукт на графичния дизайн, в някои случаи професионален, в други проектиран от някой IT специалист без познания относно визуалната графика. От тук произлиза и основният проблем, липсата на екипна работа между програмисти и дизайнери. В киберсредата съществуват необятно количество сайтове, които се борят за вниманието на потребителите. Но точно тази масовост е причина за произвеждането на конвейер на много уеб решения не доизпипани и набързо скалъпени. Много от продуктите на уеб дизайн дразнят с наивността си, псевдо претенциозността си и неумелите композиционни и цветови решения. Очевидно е непознаването на основни композиционни и цветови отношения. Липсата на професионализъм ясно проличава при неумелото смесване на разнородни по естетика шрифтове, цветове и форми. Дигиталните технологии не решават проблемите, дизайнерът трябва да притежава информационна база от знания, за да овладее, както техниката, така и графичните изразни средства. Изисква се много висока обща култура, познаване на историята, както и творчеството на наложили се дизайнери, различни идеи, течения и тенденции в света на изкуството. Очакванията на потребителите са все по-високи в средата на хипер конкуренция. Уеб дизайнерът освен високо образован, трябва да е и творческа личност, която е в състояние да генерира идеи. Непрекъснато да измисля нови проекти, съобразени с изискванията на поръчителя и потребностите на аудиторията.

В настоящият момент при разработването на един професионален уеб сайт участват четири групи специалисти.

- мениджъри - осигуряват общата организация на работата;
- дизайнери - определят графичното оформление на сайта;
- програмисти - разработват кода на сайта;
- специалисти по рекламата - определят мястото на рекламните материали в сайта;

Всяка група специалисти получава техническо задание. Пропускането или недоизпълняването на работата на един от специалистите силно рефлектира върху останалите, дори и те да са завършили своето задание на ниво. Много често дизайнерите в стремежа си да създадат уникална визия, пренебрегват адаптивността на елементите в кибер средата. В резултат се създават сайтове, които имат проблеми с браузърите, индексването и бавно зареждане на информацията. Това оказва пагубно влияние на посещаемостта на страницата и в края на краищата проектът се оказва неуспешен въпреки блестящия си дизайн. Разбира се и обратната тенденция е широко разпространена, когато се наблюдава абсолютно незачитане и неразбиране на графичното въздействие. Много е трудно за читателя да се ориентира в големия обем от информация, ако липсва визуална йерархия, акцент, пауза, визуализация на текста и хармония в структурирането ѝ. Затова етапите на работа трябва да се следват коректно в една екипна работа заедно с всички специалисти.

Много често се наблюдава трудно интегриране на дизайнерите в този процес. Повечето от тях не са подготвени за такава екипна работа, защото следват правилата за проектиране от принт дизайна. И това е напълно естествено, защото той е заложен в основата на обучението им. Характерно за принт дизайна е, че авторът изцяло държи властта над развитието на проекта в свои ръце от начало до край. Докато в уеб проектирането това съвсем не е така. Основните трудности в проектирането на уеб страници за дизайнерите са свързани с трюматостта на кода HTML, ограничението в използване на авторски шрифтове, необходимостта от нагаждането на композицията на сайта спрямо огромното разнообразие от интерактивни устройства за връзка с уеб. Друг фактор, който ограничава дизайна са различните стандарти на браузърите, които често променят параметрите си и в следствие на това сайтове проектирани преди време се разместват до неузнаваемост.

Все още в средните и висшите учебни заведения обучението по уеб дизайн не е застъпено пълноценно. В настоящия момент учебните програми не прилагат комплексен модел за проектиране, приложим в обучението по уеб дизайн. Необходимо е да се изведат основните принципи, засягащи както образователния процес и интелектуално-творческата дейност на бъдещия графичен дизайнер и интегрирането му в практиката.

Етапи на комплексен модел на проектиране в уеб сайт

Проектирането на уеб сайт е творчески процес на трансформиране на дизайнерския графичен проект в работещ и динамичен обект в Интернет. Той е съпътстван с много техническа работа, която включва

подредбата на графичните, анимирани и интерактивни елементи чрез програмен код, който след това се визуализира на изходно устройство. Процесът включва функционални тестове, тестове за съвместимост с различни браузъри и тестове за сигурност. Проектирането може да се раздели в няколко основополагащи етапа.

1. Концепция. В първи етап е необходимо да се определи основната идея на сайта, каква е целта в бъдеще, какъв е очаквания резултат? Такава цел може да бъде събиране на информация, обучение, развлечение, търговия. Целите могат да бъдат насочени към поддържане на вече съществуващ бизнес, привличане на нови клиенти, промотиране на нов продукт, затвърждаване позициите на компания, формиране на дистрибуторска мрежа, откриване на нови канали за продажби, формиране на положителен имидж на фирма, оптимизация на бизнес процесите в компания и т. н. Не е реалистично да се постави за цел един сайт да се приема добре от всички, затова е необходимо да се определи профил на целевата аудитория, към която е насочен – пол, възраст, образование, професия. Следва още стесняване на критериите по допълнителни показатели, като проучване на интересите на евентуалните потребители. Ако посетителят не се заинтригува лично поне по един показател, той бързо преминава към следващия сайт.

Още в този първи етап е важно да се проучат всички конкурентни сайтове в тази област. Да се анализират водещите и да се извлече максималното от положителния и отрицателния опит. Анализирането на подобни сайтове, може да инспирира много идеи, както по отношение на съдържанието, функционалността, оформлението, дизайна и други. Ако този етап се изпълни пълноценно, ще предпази уеб дизайнерите от много тривиални грешки. Посещавайки сайта на конкуренцията, неминуемо изниква въпросът какво може да се подобри в него.

2. Определяне на тип сайт. След като са определени целта и потребителската аудитория може да се определи типа на сайта. От това зависи изборът на подходящата технология за проектиране на сайта. Типове сайтове са портален, информационен, новинарски, корпоративен, продуктово, сайт за услуги, електронен магазин, институционален, развлекателен, арт сайт, личен сайт, фен сайт, уикисайт, търсачка, социална мрежа, блог.

3. Построяване на структура. В този етап се обсъжда подробно техническото задание. Включва проектиране на информационната архитектура на уеб страницата. Тя определя структурата, организацията, навигацията и индексирането на сайта. Тя определя схемата, по която ще се систематизира информацията, така че да бъде достъпна и полезна за потребителите. Детайлно се проиграват структурата и функционал-

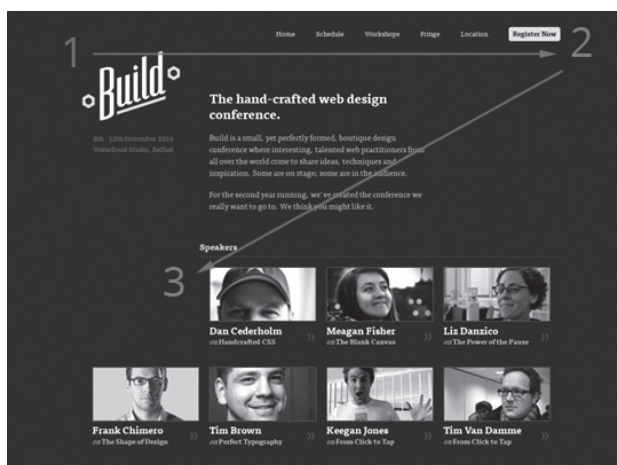
ните възможности, изискванията към дизайна и даже към формата на предоставяните изходни данни. Определят се и се описват програмни модули, които трябва да се разработят и накрая се оформя документ, описващ съдържанието и оформлението на сайта. Информационната комуникация с аудиторията се осъществява посредством - навигация, глава на сайта, подзаглавия, съдържание, банери.

4. Графичен дизайн. Визията на уеб сайта се разработва съобразно индивидуалните изисквания на поръчителя, вземат се пред вид вече съществуващите запазена марка и фирмен стил. Добрият графичен дизайн зависи от много фактори. На първо място свободата на творческите идеи и вероятността те да бъдат одобрени от поръчителя. Дизайнът пряко се определя от технологията, която е избрана за реализиране на проектите.

Този етап се проектира с помощта на графични редактори, като Photoshop, Corel Draw, Illustrator и др. Те предоставят широка палитра от инструменти на дизайнерите, за да дигитализират всички възможни авторски идеи. Използват се интегрирани инструменти, които визуализират проектите, как ще изглеждат в браузър, за да се добие реална представа за крайния резултат от дизайна на корпоративният сайт в Интернет.

От графичния дизайн зависи начина по който ще се възприеме съдържанието. За да облекчи възприемането и да се построи една лесно достъпна визия е необходимо прилагане на визуална *йерархия и логическо подреждане на елементите*. Обединяване на цялата картина в една история с акцент и последователно навързващи се елементи, е пътя за постигане на точния ефект.

Добре построената визуална йерархична структура подпомага ориентирането в дигиталната среда. Основното съдържание се обхваща с един поглед, намалява възможността да се пропуснат важни теми от съдържанието. Тези правила могат да се обединят във т.нар. визуални знаци, които всеки потребител търси, за да си спести необходимостта от мислене, къде всъщност е нужната информация.



Фиг. 1

За да постигнат тези цели бъдещите уеб дизайнери трябва да познаят принципите на човешките възприятия. Те детайлно се изучават от науката *гешалт психология*. Названието на школата идва от немската дума “гешалт”, което означава, цялост, форма, конфигурация, свързаност на елементите, затвореност и други. Обект на гешалт психологията е процеса на възприемане на обектите. Човешкото съзнание придава качества на обектите, които отделните части не притежават, те се наричат гешалт. Той се образува в мозъка от взаимодействащите стимули, като затворена субективна представа. Гешалтът е съставен от отделните образи или компоненти, като в произведение на изкуството.

Произведенията на графичния дизайн са своеобразни гешалти. Те се прилагат като синтетични форми, затова се възприемат и запомнят за дълго. Целостта се състои от части – тези компоненти, които са свързани с изграждащия принцип на целостта и са стимулирани от него. Постройката, подредбата на частите и организираната цялост на взаимовръзките се нарича структура. Така например един уеб сайт е целокупност, в която смисловият принцип може да бъде този на корпоративното представяне. Подчинени на него се определят цветовете, композицията и съдържанието. Заради водещия смисъл на страницата, тоест на целостта, частите имат активно място и роля в нея. От тук всяка графика, шрифт и фотография, допълват идеята на цялото графично произведение. Затова целостта и частите са подредени йерархично – целостта горе, частите долу – помежду частите и целостта действа функционална зависимост.¹

1 Характерен принцип за построяване на композицията в уеб е в посока от горе надолу, в по-редки случаи се допуска развитие от ляво – на дясно.

Гелтцат психологията обобщава няколко основни принципа на възприемане, които имат водещо значение при проектиране в графичния дизайн. Това са:

Склонност към затворена форма. Незавършеността на формите смущава човешкия мозък. Възниква спонтанно желание за коригиране на конструкцията, докато придобие завършен вид. Дори реално да не пречи физически на функцията, се регистрира „грешка“ във визуализацията на предмета. Тази склонност много често се използва в графичния дизайн, за да се създаде усещане на недоизказаност.

Склонност към ограничен брой елементи. Човек е в състояние да различи наведнъж не повече от 6 обекта. Първите 4 възприема без усилие, а 5 и 6 групира под организиращ или асоциативен принцип. Често човек мислено добавя линии, триъгълници, квадрати и др., които да осмислят групата от елементи. За това и сложните форми с голям брой части се възприемат по-лесно като комбинации от по-прости геометрични форми.

Закон за близостта. Елементи, разделени от малки разстояния, се възприемат като взаимно принадлежащи. Това се дължи на факта, че съставните части се влияят една от друга. Промени в една част водят до промени в целостта. Следователно свойството за възприемане на обекти в зависимост от тяхната близост влияе върху характера и съдържанието им.

Закон за приликата. Сходни по форма елементи се възприемат като взаимно принадлежащи, а не като отделни единици. Този закон е основен при построяването на композицията на уеб страниците. Принципа за създаване на групов идентичност на база на приликата между обектите създава усещане на своеобразна рамка и подреденост между тях. За целта е необходимо прецизно позициониране на всеки елемент така, че да прилепва към основната рамка на композицията, без значение дали тя е симетрична, диагонална или кръгова.

Закон за правилното продължение. Отделни елементи биват свързани визуално, когато са подредени в правилна линия. За да се подреди и унифицира съдържанието в уеб, често се използва схемата на т.нар. решетъчна структура на композицията. Тя представлява невидими линии, които организират в общ шаблон за целия сайт, по който се подравняват всички елементи в редове и колони. Тази схема разчита на закона за правилното продължение, за да създаде усещането за организираност.



Фиг. 2

Закон за завършеността. Липсващи части в една фигура се добавят в процеса на възприемане на обекта. Този принцип позволява по-голяма условност на елементите в графичния дизайн. Не винаги е необходимо изобразяването на целият обект, а само на характерни части от него са достатъчни, за да се усеща присъствието му. Спецификата на човешкото зрение мислено „довършва“ контурите на обекта.

Закон за общата съдба. Елементи, които се движат равномерно, се изживяват като цялост.

Повторението на забележими елементи от дизайна на сайта, обединява и сплотява цялата композиция. Особено важно е да се следва това правило във всички вътрешни страници, за да има поне един елемент, който да се идентифицира като мост между всички останали. Веднъж установени повтарящите се елементи могат да се използват в различни варианти, без това да нарушава усещането за единство.

Освен, чрез чисто оптическо въздействие насочено към потребителите, визуалните взаимоотношения могат да се осъществят посредством научни и интелектуални методи. Един от най-често използваните методи е използването на *символи и знаци*, за илюстриране на водещата идея. Обучението на дизайнери обезателно трябва да включва и изучаване на значението на символите и знаците в различните култури, литературата, киното, музиката, живописата и театъра, за да могат да експонират идеите си в правилния контекст.

Символите и знаците детайлно се изследват от науката семиотика. Семиотиката е начин на мислене при вземане на решения, при творческите процеси, определя поведението при изпълняване на различни творчески задачи. Познаването на тази научна област помага на дизай-

нерите, да разберат и използват възприемането на знаците и тяхната символика. Семиотиката включва няколко дяла – алфабетика, семантика, синтактиката и прагматика.



Фиг.3

Добрият дизайн е този, който не се забелязва от потребителите. Той върши своята работа без да отвлича вниманието с излишна артистичност. Повечето хора не правят анализ на оформлението и строежа на сайтовете, които ежедневно четат. Вложените принципи на построяване остават невидими за читателите, когато са правилно приложени. Основните принципи, които трябва да се следват при проектиране на уеб страници са: простота, баланс, контраст, следване на невидимите линии, пропорции и единство.

Докато зле балансираното и сбъркано оформление е проблем, който се набива на очи. За това познаването и разбирането на творческите принципи и елементите на дизайна в тази посока осигурява функционалност, целесъобразност и популярност на уеб страниците.

Всекидневната комуникация между хората се осъществява чрез думите, но във виртуалния свят на Интернет е от съществена важност да се познава езика на формите, цветовете, композицията, типографията и изображенията. Това се дължи на факта, че няма реално общуване чрез физически контакт. Липсват определящи параметри, като интонация на гласа, мимика и жест. Налага се интерактивен модел на комуникация, който борави освен с чисто текстова и с графично представена информация. Формите, изображенията, анимацията, линиите, цветовете, ком-

позицията, типографията, рисунката, информационната графика и текстовете в уеб дизайна предават визуални съобщения, за да постигнат комуникационната цел. Всеки дизайнер проектиращ уеб страници трябва детайлно да познава този визуален език, за да го прилага в контекста на дигиталното общуване с потребителите.

5. Изготвяне на макет. Макетът представлява изображение представящо графично оформление на сайта в ситуация на работа в браузър. Позволява предварително тестване на навигацията и дообмисляне на структурата. На този етап проектирането се извършва чрез HTML или XHTML код, т.нар. *“език за маркиране на хипертекст”*. Тази технология описва дизайна на всички компоненти от структурата на сайта, посредством маркиращ език².

6. Реализиране на проекта. На този етап уеб сайтът се допълва с интерактивност и цветове, анимирани, видео и звукови ефекти. С помощта на CSS³ код се определя как да изглеждат елементите в HTML страница - шрифтове, размери, цветове, фонове, т.е. придава допълнителни ефекти на елементите. Интерактивността на уеб страницата се пише в PHP⁴ програмен език. Той определя действията, които ще изпълняват елементите от сайта. Например използване на бутон за търсене на информация по ключови думи, формуляри за изпращане на имейли, регистрация, запитвания, генериране на динамично съдържание за страници и др.

7. Популяризация посредством оптимизация за търсещи машини (SEO) и Интернет реклама. Може да се осъществи чрез платена реклама, като например: ключови думи, банери и карета в големи портални сайтове. Съществуват и редица безплатни и също ефикасни методи.

8. Оптимизиране на дизайна. Интернет разполага с неограничена база данни, до която потребителят има достъп във всеки един момент. Но тази информация не е систематизирана само в един уеб сайт, а конкуренцията на все по-нови и актуални страници налага използването на търсещи машини (Web search engine). Това е специализиран софтуер за извличане на информация, съхранена в компютърна система или мрежа. В търсачката потребителят чрез ключови думи или фрази прави запитване за съдържание, отговарящо на определен критерий. В резул-

2 Маркиращите езици описват сложни данни с помощта на обикновени текстови файлове. Най-често това става с помощта на етикети които ограждат маркирания текст. Така маркиран или отделен, към текста могат да бъдат приложени разнообразни атрибути.

3 CSS кодът се състои от последователност от стилови правила, всяко от които представлява селектор, последван от свойства и стойности.

4 PHP е скриптиращ език с отворен код, който е проектиран за уеб програмиране и е широко използван за създаване на сървърни приложения и динамично уеб-съдържание.

тат софтуерът подбира списък от сайтове, които отговарят, пълно или частично, на този критерий. Търсачките обикновено използват редовно подновявани индекси, за да оперират бързо и ефикасно. Въпреки, че са доста ефективни и интерактивни, техниките като фреймове, Flash, quicktime, плъгини и др. не подобряват индексирването на сайтовете, а напротив пречат за лесното разпознаване на сайта от търсачките.

Анализирайки всичко до тук можем да обобщим, че основните изисквания при създаването на уеб сайт са: атрактивност, полза и достъпност.

- атрактивност – привлича вниманието и най-забързания или попаднал по грешка в сайта посетител. Тя се определя от графичния дизайн и е основна работа на дизайнерите;
- полза – заинтересува потребителя, за да се върне отново. Специалистите по маркетинг и реклама отговарят изцяло за този етап;
- достъпност – предоставя необходимото удобство. Екипът от програмисти, заедно с дизайнерите осигуряват техническата и визуална ползваемост на съдържанието.

Комбинирането на тези изисквания определят и основната същност на уеб дизайна, а именно интердисциплинарния подход за проектиране в интерактивна среда. Те осигуряват баланса между естетика, функция и ползваемост. Повишаването на атрактивността обикновено намалява достъпността и в никакъв случай не може да компенсира липсата на информация. Обучението на специалисти в сферата на уеб дизайна във висшите учебни заведения е необходимо да се основава на екипната работа между специалисти от сферата на дизайна, маркетинга и информационните технологии. Приемствеността между творческа и техническа работата е в основата на комплексния модел на проектиране.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грей, Д., Професионален дизайн в Web. София, Софтпрес, 2000
2. Дейвис, Д., С. Мерит. Уеб дизайн. Прев. от англ., София, Фокус, 2001
3. Зелдман, Дж., Проектиране с уеб стандарти. София, Софт Прес, 2005
4. Круг, С. Не ме карай да мисля. Софт Прес, София, 2007
5. Попов, П. Композицията, като абстракция. София, АрхЛИБРИ, 2007
6. Розенсон, И. Основы и теории дизайна. Москва, 2003
7. Рунге, В. И В.Сеньковский. Основы теории и методологии дизайна. Москва, МЗ – Пресс, 2003
8. Сclar, Дж. Принципи на уеб дизайна. София, Дуо Дизайн, 2008
9. Томс, Ж., В. Джамбазов. Основи на уеб дизайна, София, Сиела, 2004

Теодора Христова Цанкова

*Докторант към Катедра „Педагогика на изобразителните
изкуства“ на АМТИИ, гр. Пловдив*

**ИЛЮСТРАЦИЯТА И НЕЙНИТЕ ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА РАЗВИТИЕ
НА ИЗОБРАЗИТЕЛНИТЕ УМЕНИЯ НА УЧЕНИЦИТЕ
В ПРОГИМНАЗИАЛЕН ЕТАП**

Teodora Hristova Tsankova

*Post-Graduate Student at Fine Arts Pedagogy Department of
Academy of Music, Dance and Fine Arts, town of Plovdiv*

**ILLUSTRATION AND ITS OPPORTUNITIES FOR DEVELOPMENT
OF THE STUDENTS' PICTORIAL SKILLS
IN THEIR LOWER SECONDARY EDUCATION**

Abstract:

This article addresses the issue of illustration in the fine arts education and its opportunities for development of the students' skills in their lower secondary education. An accent is put on the illustration of literary and artistic texts in the process of education, which stimulate the intellectual, emotional and cognitive activity of students as a precondition for pictorial skills development. Under the influence of the text and their artistic illustrations students' works are created with the aid of different materials, techniques and expressions.

Keywords: illustration, education, pictorial skills, students, lower secondary education.

Постановката за наклонностите на детето към изобразителната дейност още от неговата ранна възраст е научно призната и потвърдена. Можем да посочим имената на бележити педагози и психолози, които са работили в тази област като: В. Димчев, Пл. Легкоступ, Б. Дамянов, Л. С. Виготски, А. А. Мелик-Пашаев, Б. М. Неменский, Т. С. Комарова, Е. Е. Рожкова, Е. В. Шорохов, и др. Главно условие за развитието на личността се явява дейността. Развитието на детето, както посочва Пл. Легкоступ, е немислимо без неговата собствена активност „в откриването и развитието на заложените в него способности“ [7]. Детската изобразителна дейност стимулира способностите за възприемане – наблюдателност, образна памет, художествено-образно мислене. В процеса на работа по изобразителната задача се развиват и психомоторни качества на индивида – „ловкост на пръстите, движения на ръцете, координация между главата, очите и ръцете“ [7]. Изобразителната дейност е важна и ценна за всички възрастови периоди – доказана в изследвания е продуктивността ѝ за формирането

на психичните процеси [М.Монтесори], за развитието на аналитичното и емоционалното възприятия [А. Мейман], за личностното самоизразяване [В.А.Сухомлинский], за личностното израстване чрез дейността [Л. С. Виготски].

В началното училище учениците продължават да проявяват активен интерес към заниманията по изобразително изкуство, докато в средната училищна степен, примерно към пети – шести клас, интересът рязко спада. Този факт се дължи отчасти на увеличаващата се информационна натовареност на подрастващите, отчасти на психологическото и възрастовото развитие и промяна в приоритетите в обучението в училище. В същото време, повече от шейсет процента от педагозите, според сведенията, посочени от О.А.Кондратенко, виждат в изобразителната дейност важен познавателен и емоционален фактор в учебно-възпитателния процес и още по-висок процент от тях считат, че условията за това са съвършено недостатъчни [5]. В подкрепа на факта за силната познавателна мотивация на изобразителната дейност, може да се посочи едно иновативно изследване, направено при изучаване на чужд език с прилагане на рисуване в обучението. Експериментално се установи, че в учебните часове при чуждоезиковото обучение с помощта на илюстрирането (на думи или ситуации) учениците от началното училище изучават руски език много по-успешно и с по-голямо желание[14]._

За развитието на изобразителните умения на подрастващите е важна активната и мотивирана дейност в часовете по изобразително изкуство. Комплексът от умения, които учениците трябва да развият е разнообразен и е обозначен в учебната програма за всяка училищна степен. В него могат да се открият:

- Умение да се предаде образ и замисъл с помощта на изобразителни средства;
- Владееене на художествените материали на ниво, съответстващо на програмните изисквания и възрастта на учениците [молив, туш, акварел, темпера и др.] с разбиране за спецификата на всеки един от тях;
- Обоснован избор на изобразителните средства за художествената изразителност;
- Съгласуваност на замисъла, материала, композицията в единно художествено възплъщение;
- Изразителността на портретния образ да е поставена върху съгласуването на „композиция – формат - материал“;
- Способност за последователно изпълнение на творческата изобразителна дейност и достигане на крайния резултат.

Овладеяването, развитието и усъвършенстването на изобразителните умения е заложено в учебната програма по предмета. Работата

с различни материали е желана дейност, която в процеса на обучение по изобразително изкуство често поражда емоционални чувства. Включването към този процес на естетическите преживявания под въздействие на литературния текст за илюстриране, може да се окаже полезно за предотвратяване спада на интереса на обучаваните към рисуването в средното училище.

Развиването на изобразителните умения носи и значително когнитивно натоварване, обусловено от самия процес на изобразителната дейност, от неговата логика – от възприемане на обкръжаващия свят и интелектуално-емоционалния отклик до избора на художествени средства и материалното им въплъщение в ученическата рисунка. Познавателният потенциал на изобразителните умения, според Е. Л. Толстых, се състои в „начина на дейността за организиране, подбор и планиране на информацията, а също и предаването ѝ с помощта на оформлението и изобразително – графичното преобразуване” [9].

Дори само тези факти говорят за голямата значимост на целенасоченото развитие на изобразителните умения на учениците в средното общообразователно училище.

Необходимостта от интелектуално и емоционално стимулиране на познавателната активност на учениците, с цел развиване на изобразителните им умения, се осъществява успешно чрез използване на илюстрирането на различни литературни текстове или ситуации. Методите на обучение са „като инструменти за действие” и от това „какви методи се използват, как се съчетават и прилагат” реално в учебния час, се определя до голяма степен и ефективността на всяко обучение[4]. В класификацията на методи, „които имат важно приложно значение” Бисер Дамянов определя метода на работата с художествени текстове като част от голямата група на методите „на работа с учебни и други издания” [4]. Авторът съветва, художествения текст да се разглежда от гледна точка на изобразителните или оформителските задачи, а не като обект на естетически анализ. За илюстрирането е необходимо учениците да са „много добре запознати с неговото съдържание”[4]. Добре е да бъдат показани илюстрации по текста и е „полезно да се направи коментар на техните особености” [4].

Учителят трябва да насочи учениците и към това, което отбелязва и А.С.Щипанов, че: „Илюстрацията обогатява книгата и помага на читателя по-дълбоко да достигне идеите на автора. Художникът – илюстратор се стреми да разбере и да развие по своему проблемите, засегнати в текста, да помогне за възприемането им от читателя, да усили съпреживяването с автора” [11].

Книгите се илюстрират от професионални художници и това много често активизира желанието на детето да се доближи до текста и да ри-

сува по неговия сюжет. М.Шапиро отбелязва, че главните качества, които са нужни за срещата между писател, илюстратор и читател са само: „любовта към книгата и живото въображение“[10]. Добре е да си припомним, че много известни художници започват своята кариера с илюстрации още от детството - като знаменитият френски художник Гюстав Доре. От 15-годишна възраст той редовно печата в списания, а на 20 години вече е признат майстор[10]. Неговите илюстрации се оказват вечни спътници на илюстрираните от него произведения – „Приказките“ на Шарл Перо, „Приключенията на Барон Мюнхаузен“ – Р. Распе, „Гаргантюа и Пантагрюел“ – Ф. Рабле и др.

В българския тълковен речник думата „илюстрация“ е определена като: " 1.Картина или снимка, която нагледно допълва, пояснява текст в книга, вестник и други.; 2.Област в изобразителното изкуство, свързана с тази дейност.; 3.Преносен смисъл – конкретен случай, който показва, пояснява нещо." [2]. Пак в българския тълковен речник думата „илюстрирам“ е обяснена като „ правя илюстрация към текст " [2].

Думата „илюстрация“ в речника към книгата на А. С. Щипанов „Юным любителям кисти и резца“, е посочена като произход от лат. [Illustratio] и е обяснена като „допълнителното осветяване, изобразяване, поясняващо или допълващо текст“ [11]. Илюстрацията е обусловена от съдържанието на произведението и участва в общото художествено оформление на книгата. А. С. Щипанов посочва, че често младите художници се стремят да допълнят със свои рисунки литературно произведение, което ги е развълнувало и е събудило въображението им, т.е. създават илюстрация[11].

Илюстрацията на текст присъства под формата на различни задачи към обучаваните от най-ранните години на предучилищното възпитание и се развива в целия курс на обучение в средното общообразователно училище. В обучението по изобразително изкуство за илюстративни и оформителски задачи се използват текстове от художествената литература. Текстовете се подбират въз основа на планираната учебна задача, използват се принципно всякакъв вид художествени текстове, но основно това са творби от литературните жанрове приказка, разказ, стихотворение[4].

Илюстрацията в училище има за основна задача художествено-образното коментиране на сюжета. Много често за повечето ученици тя е първа среща с изобразителното изкуство. Илюстрацията не само обогатява зрителното възприятие на ученика, но стимулира развитието на неговото емоционално отношение, възможността му да съпреживява. В процеса на обучение, чрез илюстрацията като вид изкуство, се реализират още информационната, възпитателната и художествено-естетическата функция. Тези факти сочат, че използването на илюстрацията в ча-

совете по изобразително изкуство, оказва влияние върху личностното развитие на подрастващите.

Ценността на илюстрирането като особен вид познавателна и творческа дейност се признава от много изследователи и методисти [В.Димчев,Б.Дамянов,Пл.Легкоступ, А. А. Абдулина, В. Г. Горецки, О. В. Кубасова, В.В.Сидоренкова и др].

В основата на илюстрирането в учебните часове по изобразително изкуство лежи оперирането с нагледни художествени образи, с опора на чувствения опит и аналитичната дейност. Благодарение на това, се опознават особеностите, а след това и закономерностите на образите, предметите, явленията и техните логически взаимовръзки[6]. Както посочва професорът от Колумбийския университет М.Шапиро: „Работата над илюстрацията – това е творческа работа, където художникът е длъжен да покаже своите знания и разбиране за произведението, способността си за аналитично мислене и рисуване [от себе си][10].“ Това описание важи със същата сила и за работата на малките художници.

Илюстрирането като вид изобразителна дейност, е достъпно за всички ученици в средното общообразователно училище във всички етапи на обучението. В илюстрацията ученикът има възможност да визуализира в достъпна и интересна, а в същото време и в оригинална форма, любимите и интересните за личността му сюжети. Така изпъква и „индивидуалното проявяване на учащите в сюжетното рисуване“ [Е.А.Блаженова], което фактически означава приобщаването им към истинския творчески процес [1]. Именно този вид изобразителна дейност притежава най-високия познавателен потенциал, формирайки умение за възприемане и за изобразяване на възприетото по памет и с помощта на въображението.

Необходимо е да отбележим, че за учениците от средната и горната ученическа възраст илюстрирането като вид изобразителна дейност в задължителната подготовка предполага да се осъществява по-задълбочено, имайки в предвид по-високият капацитет на знания и изобразителни умения на учениците. Илюстрацията в учебния процес по изобразително изкуство притежава интегративни характеристики. Считам, че при обучението в илюстриране на текст, може успешно да се овладеят и приложат различни изобразителни техники [акварелна, темперна, смесена и др.], с които учениците да подобрят уменията си за работа с различни материали, а това от своя страна положително да повлияе ефекта от обучението, да стимулира интереса на учениците към изобразителна дейност.

Използването на илюстративен материал в уводната част на урока – анализ на илюстрации, обсъждане на възможни сюжети за илюстриране, носи голям положителен заряд от емоции за учениците и пред-

полага успешната им организация и мотивация за изобразителна дейност. Запознаването с образци на художествената илюстрация позволява на учениците да изучават изобразителните средства и техниките на изразяване, да обсъждат композиционните решения, използвани от художника за реализация на сюжета, създава реална възможност за развиване на изобразителните умения на учениците. Разглеждането на художествени илюстрации, изпълнени в различни техники и анализирането им, съобразно учебната задача, е важна част от подготовката за художественото ѝ изпълнение. Обсъждането на сюжетите за изпълнение на илюстрация е също важна част от конкретната задача и допринася за реалното ѝ изпълнение. Важно е да уточним, че в урока за илюстриране първо трябва да се възприеме текста, или ситуацията. Б.Дамянов съветва, анализът на текста да се съобрази максимално с характера му, с възрастта на учениците, със степента на познаването му [4]. В средната степен на общообразователното училище съществено се разширява кръга на литературните произведения за четене от учениците. Това позволява съществено да се усвоят сюжети, достатъчно сложни по познавателно, по емоционално и интелектуално съдържание. Освен това, за тях е достъпно разбирането на художествения стил и индивидуалната стилистика на известните художници-илюстратори.

Използването на илюстрациите в учебния процес, позволява на учителя по-увлекателно да въведе учениците в техниката на изобразяване –онагледяват се начини за използване на изобразителните средства [цвят, форма, обем, очертаване, композиция, ритъм и др.]; предлагат се начини за изразяване на художествения замисъл като цяло и като индивидуални, характерни особености на конкретния сюжет. Разнообразието на предлаганите художествени материали значително разширява възможностите за развитие на изобразителните умения на учениците.

Творческият характер на задачите за илюстриране предполагат възможност за активна и целесъобразна изобразителна дейност на учениците в учебните часове. Тези задачите предполагат повишаване ефективността на учебния процес по изобразително изкуство – дейността е допълнително мотивирана от литературния текст и разгледаните художествени илюстрации. Стимулите за въздействие са предпоставка учениците да завършат своите творби, създадени с различни изобразителни техники и имащи собствени артистични признаци.

За учениците в средното училище е достъпно използването в учебния процес на два вида илюстрации – повествователни и метафорични, които се различават по връзката си със сюжетната основа[8]. С повествователната илюстрация са добре запознати повечето шестокласници, затова може да им се поставят задачи за създаване не само на портрет-

ни, интериорни, предметно-познавателни илюстрации [достъпни и за малките ученици], но и на психологически илюстрации, характеризирани с взаимоотношенията и взаимодействията на героите от сюжета.

Овластяването на метафоричното изображение в илюстрацията е по-висока степен на развитие на изобразителните умения на учащите се, доколкото така се изразява сюжета и авторовата мисъл в символична форма, използва се индивидуалната художествена асоциативност. Тук на учениците може да се предложи да създадат:

- Илюстрация на настроението, чиято същност е да предаде емоционалните впечатления [например, от описания на природни картини, от стихотворения] като се използват изразните средства и компонентите на рисунката;
- Илюстрация-алегория, коментираща и допълваща епични сюжети [например, приказки, басни, епоси];
- Синтетични илюстрации, в които се обединяват в едно композиционно решение различни по време и разностранни епизоди.

В един или в друг вид, илюстрацията не е пасивно следване, снизхождение към нивото на развитие на ученика, а е стимулиране на психологичното му израстване, предвиждане напред в художествените умения, разкриване на творческа перспектива. Предлагайки на учениците за изпълнение задача за създаване на илюстрация, педагогът трябва да запази индивидуалността на възприемането на един или друг сюжет от всеки един ученик. На това свое усещане ученикът ще се опира при избора на художествен материал, на цвятова гама, на композиционно решение. Учителят трябва да стимулира преди всичко познавателния интерес и творческите способности, за които изобразителните умения стават необходими инструменти за дейността.

Учебната програма по изобразително изкуство за 5 клас включва илюстрациите като дейност в Ядро 2 – Изразни средства на визуалния образ. Учебното съдържание предполага, ученикът да усвои особеностите на изразните средства при изграждане на различни по вид и жанр образи; да комбинира изразните средства при плоскостно и обемно-пространствено изграждане на образите; да интерпретира визуални образи по асоциация от различни сетива: зрителни, тактилни, слухови; да избира и използва разнообразни материали и техники според съответната изобразителна задача [12].

Учебната програма по изобразително изкуство за 6 клас включва илюстрацията като дейност в Ядро 1 на учебното съдържание – Зрително възприятие и фантазия. Учебното съдържание предполага, ученикът да наблюдава и диференцира различни елементи на визуални структури в околната среда: предмети, пространство, ситуации; да използва зрителната си памет за разкриване особеностите на възпри-

емане на обектите и явленията; да разграничава образи с фигуративно и нефигуративно съдържание; да създава фантазни образи, като комбинира и преработва визуални елементи на реални обекти, пространство, ситуации. [13].

За илюстративната изобразителна дейност може да се приложи следната методика - един урок изпълнен за два учебни часа, което е обичайно като времетраене за комбиниран урок с практическа задача:

I час – избор и обсъждане на темата [сюжета], обозначаване етапите на работа по илюстрацията, изпълняване на скици и рисунки;

II час – обсъждане значението на цвета в създаването на образа и на настроението, изпълняване на илюстрацията в цвят, анализ на ученическите работи.

За учениците от средното училище считаме за целесъобразно включването на 10-15 минутни задачи за рисунка-скица с молив в първия час на урока за илюстрация на текст или ситуация. След моливната скица се търси предаването на светлосенъчните отношения при изобразяване на обектите и явленията; изисква се отделяне на пространствените планове; търсят се цветовете отношения в рисунката, по подобие на линейните и въздушно-перспективните закономерности на изобразяване. Удачно е да се работи [макар и за кратко, но все пак системно] върху живописното изобразяване. В резултат на това, учениците затвърдяват и усъвършенстват такива изобразителни умения като: правилното изобразяване на пропорциите, конструктивно-пространственото положение, изразителното използване на техники за предаване на образни и тонови характеристики, употребата на художествени материали.

Учителят трябва да изисква от учениците непрекъснато да се вглеждат в „авторските позиции“, доколкото илюстрацията не само онагледява замисъла или сюжета, но и въплъщава личното отношение на художника към текстовата ситуация.

Мотивирана емоционално от учителя и от текста [или ситуацията], изобразителната дейност пълноценно активизира и развива цялостната личност на подрастващия и го мобилизира към творческо мислене и творческо изразяване чрез избраните материали и техники. Пл. Легкоступ също посочва художествената литература като възможност за илюстративно рисуване, което затвърдява „изобразителните умения и развива детското творческо въображение“ [7].

В шести клас материалът за илюстриране е задача или самостоятелно измислена тема, а също и сюжети от разнообразни литературни източници или произведения от други видове изкуства [13]. Безспорно, съществено значение имат знанието и умението да се предадат пропорциите, обема, перспективата, композицията, но не по-малко важно се

явява творческият подход към разбирането и реализирането на темата, замисъла, сюжета.

Създаването на илюстрация – това е сложен интегративен процес на изобразителната дейност. Илюстрирането в учебния час изисква от учениците в средната образователна степен в училище не само съвкупност от знания за околния свят, във всичките му проявления, но и образно мислене, творчески способности и изградени технически умения за работа с различни материали. Развитието на изобразителни способности в процеса на обучение дава реална възможност за достигане на образователните изисквания в средната училищна степен и за проява на творчество, за удовлетвореност на учениците от резултата и цялата дейност в часа по изобразително изкуство със задача за илюстриране.

По този начин, илюстрацията като средство за развиване на изобразителните умения на учениците, позволява да се решат както учебни [работа с художествени материали, композиционно решение, цветови акценти и др.], така и сериозни творчески задачи [оригиналност на замисъла и др.]

В учебния процес е много важна подготовката и работата на учителя. Както посочва Пл. Легкоступ, ефективната методическа организация и компетентното ръководство на учителя „осигуряват условия за ускорено развитие на изобразителните способности и стимулират самостоятелното и активно участие“ на учениците в дейността [7].

Учителят по изобразително изкуство може лесно да стимулира творческата активност на учениците в трудната подрастваща възраст, чрез естествения емоционалния заряд на художествения текст. Развивайки уменията си за работа с изобразителни материали и овладявайки изобразителни техники в часовете за илюстриране, учениците усвояват знания и дават естетическа оценка за обектите и явленията от обкръжаващата ги действителност. Изкуството е искреност, както подчертава Л.Вентури [3].

„Спонтанността е искреност, но и нещо повече [3].“ Изобразителният процес при учениците по същността си е спонтанен и естествен. Изборът на материали и прилагането на техники за изобразяване се съпровождат с емоционален заряд при подрастващите през целия училищен период на обучение. Детските изобразителни творби в своята честност и откровеност на сюжетно, композиционно и живописно изграждане, могат да се доближат значимо до стойностните образци на изкуството. Уменията за илюстриране и знанията за илюстрациите по естествен емоционален път приобщават учениците към непреходните стойности на изобразителното изкуство – съпреживяване и споделяне на общочовешки морални и естетически стойности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Баженова Е.А., Развитие творческих способностей учащихся 1-3 классов при иллюстрировании сказок на основе декоративного подхода, М., 2011. – 22 с.
2. Буров Стоян, Валентина Бояджолова, Мария Илиева, Пенка Пехливанова, Съвременен тълковен речник на българския език, изд. ЕЛПИС, Полипринт – АД, Враца, 1995 – 428с.
3. Вентури Лионело, Как да гледаме живописца. От Джото до Шагал, превод от италиански Владимир Свинтила, изд. Наука и изкуство, София, 1979г. – 145с.
4. Дамянов Бисер, Методи в обучението по изобразително изкуство, изд. Нова звезда, София, 2004. - 112с.
5. Кондратенко О.А., Педагогические условия формирования когнитивно-изобразительных умений у будущих учителей: Автореф. дис. канд. пед. наук, Челябинск, 2000. – 21 с.
6. Кузин В.С., Изобразительное искусство /1-4кл. для общеобразов. учр./ В.С. Кузин, С.П. Ломов, Е.В. Шорохов и др., 4-е изд., М., Дрофа, 2011. - 15с.
7. Легкоступ Пламен, Детето и творбата, Изобразителното изкуство и детските изобразителни способности, Университетско издателство „Св.св. Кирил и Методий“, В.Търново, 1996 – 131с.
8. Пьянкова Н.И., Изобразительное искусство в современной школе / Н.И. Пьянкова. – М, Просвещение, 2006. – 176 с.
9. Толстых Е.Л., Развитие педагогических и изобразительных умений у студентов художественно-графических факультетов педвузов при выполнении рисунка портрета: Автореф. дис. канд. пед. наук, Курск, 2002. – 22с.
10. Шапиро Майър, Художник, общество, стил; Избрани студии и статии, Илюстрация, Думи и картини. За буквалното и символичното тълкуване в илюстрациите на текстове, Издателство Български художник, София, 1993 – 283с.
11. Щипанов А.С., Юным любителям кисти и резца, М.: Просвещение, 2005. - 109с.
12. Цанев Петер, Галя Страшилова, Книга на учителя по Изобразително изкуство, 5 клас, изд. Просвета, София, 2006.- 18с.
13. Цанев Петер, Галя Страшилова, Книга на учителя по Изобразително изкуство, 6 клас, изд. Азбуки-Просвета, София, 2007.- 8с.
14. Цанкова Теодора, Чуждоезиковото обучение на деца в съвременната образователна среда, Авторски колектив с научен редактор доц. д-р Антонина Колева Ценкова, д.ф.н, изд. ОСОК „Хамазкаин“, Пловдив, 2007. - 28с.