

АКАДЕМИЯ
ЗА МУЗИКАЛНО,
ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗТЕЛНО
ИЗКУСТВО
ПРОФ. АСЕН
ДИАМАНДИЕВ
ПЛОВДИВ



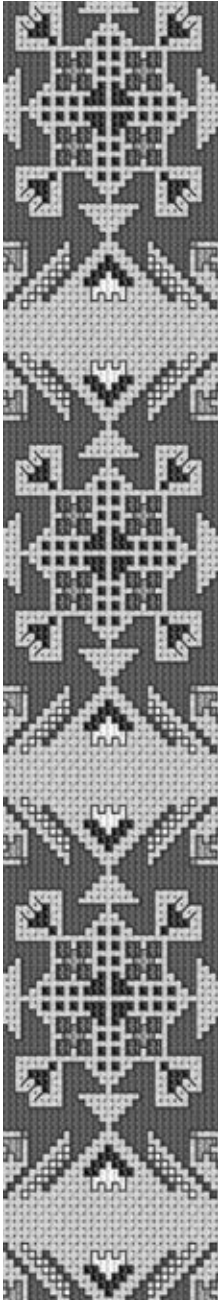
ACADEMY
OF MUSIC,
DANCE AND
FINE ARTS
PROF. ASSEN
DIAMANDIEV
PLOVDIV



Юбилейна
международна
научна
конференция

50 ГОДИНИ
ТРАДИЦИИ И
РАЗВИТИЕ НА
БЪЛГАРСКИЯ
ФОЛКЛОР

ПЛОВДИВ
27 – 28.10.2022



АКАДЕМИЯ
ЗА МУЗИКАЛНО,
ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО
ИЗКУСТВО
ПРОФ. АСЕН
ДИАМАНДИЕВ
ПЛОВДИВ



ACADEMY
OF MUSIC,
DANCE AND
FINE ARTS
PROF. ASSEN
DIAMANDIEV
PLOVDIV



Юбилейна
международна
научна
конференция

50 ГОДИНИ
ТРАДИЦИИ И
РАЗВИТИЕ НА
БЪЛГАРСКИЯ
ФОЛКЛОР

ПЛОВДИВ
27 – 28.10.2022

**Сборник доклади от
Юбилейна международна научна конференция
„50 години традиции и развитие на българския фолклор“**

ISBN 978-619-7682-17-5 (мека корица)

ISBN 978-619-7682-18-2 (e-book PDF)

© АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

© Всички права за запазени. Никаква част от тази книга не може да бъде възпроизвеждана в каквато и да е форма без предварителното писмено разрешение на издателя.

Сборникът се разпространява безплатно. Той е издаден с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“ по договор КП-06-МНФ-21/21.09.2022 година.

Фолклорът – духът и културата на нашия народ. Фолклорът – мъдростта на народа, вплетена в песни, в приказки, пословици, поговорки, в обичаи, вярвания, музика, танци, знаци, закодирани в чудесните ни носии. Фолклорът – духовната сила, чрез която българският народ е преодолявал страдания, гнет и робство.

Създадените от държавата различни институции имат важната задача да опазват създаденото от народа духовно наследство. Наред с тях е и катедра „Музикален фолклор“, която вече 50 години е стожер в опазване на фолклорната ни традиция, обучила основната част от преподавателите по народно пеене и народни инструменти в страната. Създадените множество пособия и методики са основата на обучението по традиционни фолклорни инструменти и пеене в специализираните фолклорни училища, паралелки с преподаване на народни инструменти и народно пеене, във висши училища с фолклорни специалности.

Проведената Юбилейна международна научна конференция „50 години традиции и развитие на българския фолклор“, посветена на годишнината на катедра „Музикален фолклор“ при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, събра утвърдени и млади научни работници от България и САЩ, Хърватска, Русия, Казахстан. Научните доклади още веднъж потвърдиха интереса към музикалния ни фолклор, тревогата от редица негативни тенденции при използването му от изпълнители и композитори, споделиха се добри практики в опазването и разпространението му, важността за присъствието на фолклора в образователната ни система.

Организатор на Юбилейната международна конференция беше „Център за опазване на фолклорното наследство“ при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив с неоценимата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“ (договор КП-06-МНФ-21/21.09.2022 г. с ръководител доц. д-р Весела Казашка), на д-р Цветомира Иванова и колегията от катедра „Музикален фолклор“ и катедра „Теория на изкуствата“.

Проф. д-р Костадин Бураджиев



ПЛЕНАРНИ ДОКЛАДИ

БЪЛГАРСКИЯТ МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР – НАСТОЯЩЕ И БЪДЕЩЕ

проф. д-р Костадин Бураджиев

Катедра „Музикален фолклор“

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство

„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Докладът проследява съвременното състояние на музикалния ни фолклор, институциите, отговорни за неговото опазване и бъдещите перспективи за развитието и опазването му.

Ключови думи: фолклор, фолклорни състави, обучение, образование

BULGARIAN MUSICAL FOLKLORE – PRESENT AND FUTURE

Prof. Kostadin Buradzhiiev, PhD

Department of „Musical Folklore“

Academy of Music, Dance and Visual Arts

„Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: The report traces the current state of our musical folklore, the institutions responsible for its preservation and the future prospects for its development and popularization.

Keywords: folklore, folklore ensembles, training, education

Уважаеми колеги,

днес имам удоволствието да ви приветствам с „добре дошли“ на нашата Международна научна конференция, посветена на 50 г. от създаването на единствената в страната катедра „Музикален фолклор“.

Тази международна научна конференция е организирана от Центъра за опазване на фолклорното наследство, който имам честта да оглавявам, с подкрепата на част от колегите от катедра „Музикален фолклор“ и катедра „Теория на изкуствата“. Тук искам специално да благодаря на доц. д-р Весела Казашка и на Цветомира Иванова за изключителната им помощ и подкрепа за осъществяването на този форум.

В този пленарен доклад ще ви занимая с моя поглед и размисли за развитието и най-вече за опазването на българския фолклор във всичките му форми.

В многовековната ни история нашият народ е създал едно огромно богатство от духовни ценности – българският фолклор. В песни, приказки, пословици, поговорки и други народни умотворения неznайни творци са пресъздали своя живот, история, преживявания и вярвания по един богат на образност и емоция начин, т. е. фолклорът е олицетворение на културата на нашият народ. А тя, културата, е философска категория и обхваща постепенното натрупване на ценности в различните етапи на съществуване на отделни нации и етноси. В превод от старобългарски тя означава „*порив към светлина*“. Поради своята многогранност и многопластовост културата трудно се подлага на единно определение. ЮНЕСКО дефинира културата като „*множество от отличителни духовни, материални, интелектуални и емоционални черти на дадено общество или обществена група*.“ Тя обхваща „*освен изкуството и литературата, начина на живот, формите на съжителство, ценностните системи, традициите и вярванията*.“¹

Културата, която е свързана с духовната самоличност, бита, етичните норми, творчеството и изкуството на определен народ и нация, е многоставна. Фолклорът, възприеман днес като част от съвременната култура, е отражение на българската история, традиция, нрави и обичаи. Той определя националната идентичност на българите и ги прави неповторими, отличаващи се от другите етноси. [Киркова, Галя 2022]

Българската култура безспорно е една от най-старите култури в света и нейният дял, отнесен към световната култура е много голям. Отличителна черта на древната и сегашна българска култура е нейната отвореност – никога не се е ограничавала само със своята националност. Затова тя лесно е възприемала и възприема достиженията на други култури, отдавала е и отдава от своите богатства на други култури. Примерите за това са безкрайни. Контактите с античния свят, с културата на Изтока и близките ни връзки със средиземноморската култура са я обогатявали и това е било възможно, защото българската култура е имала високо равнище, а „*колкото по-висока е националната култура, толкова по-богати са нейните контакти с културите на други страни и националности*.“ [Чайка, Хенрика 1991]

Нашият народ е преживял световни геологични и социални катаклизми, но въпреки варварските опустошения на византийци, турци, гърци, татари и др., те не са успели да заличат от паметта на народа неговата песен, език и историческо минало. И всичко това е събрано в огромния творчески заряд на народа – българските народни песни, танци, обичаи и обреди.

Фолклорът ни е сложен синтез от черти и характеристики на балканската етнокултурна общност. И съграждането на народа ни е плод на

1 /Уикипедия, вж. Култура/

духовно прераждане в преломните години на „златния“ IX в., който предопределя и богатството, и неподправената жизненост на нашия фолклор, неговата органична връзка с древната митология, с християнството, с динамиката на историческите процеси, в които участваме и които в известен смисъл предизвикваме. Демократични ренесансови черти в културата и изкуството ни ярко се открояват през епохата на Втората българска държава. Освобождението от византийска власт създава благоприятни условия за бурно развитие на културния живот, ограничаван през време на робството. Създават се културни ценности, някои от които са запазени и до днес – множество църковни стенописи, фрески, икони, книги, хроники, апокрифна литература, архитектурни паметници (църкви, крепости, дворци, художествени миниатюри и др.). *Така, на базата на българския фолклор, обогатен с влияния от Византия, се изгражда една истинска ренесансова духовна култура, която предхожда с десетки години Ренесанса в Европа.* [Диневков, П. 1972]

Фолклорът е специфичен тип култура, сложно социално-художествено явление, част от художествената култура на народа ни и за това играе голяма роля в живота му не само през Средновековието, но и в по-ново време. В този смисъл той е жива и действена съставка на съвременната ни култура, като проява на самобитната българска душевност и мироглед, като условие за нравствено и естетическо възпитание.

Нашата съвременност е различна от епохите, в които традиционният фолклор е достигнал до своя разцвет, когато е намирал широко приложение в бита на народа. Съществуването му днес се свързва с различните форми на битуване на народното творчество т. е. със съответните обреди или вид трудова дейност. Така например доц. д-р Пламен Бочков [Бочков, Пл. 11] различава четири типа фолклор в ситуацията на съвременната култура:

- т. нар. класически фолклор или фолклорът на българското патриархално общество;
- съвременни форми на фолклора, породени от съжителство на класически и модерни форми на фолклора, представени от различни сценични проявления на фолклора от професионални и любителски общности сватбарски оркестри и др.;
- фолклорът в медийното пространство;
- фолклорът в училище – фолклорни текстове и „правенето“ на фолклор в различните степени на българските училища.

В последните десетилетия чистотата на нашият фолклор е сериозно заплашена от прекалено „модернизиране“, „дообогатяване“ и преиначаване от псевдомузиканти, които я „аранжират“, „обработват“ и „оркестрират“, добавяйки балкански и ориенталски елементи. Всички те обаче забравят, че става въпрос за опазването на едно непреходно изкуство и най-вече това, че *съвременният музикален деец е призван да възпитава*

масовата публика.

Логично следва въпросът – до колко и в каква светлина днешното поколение познава произведенията на българското народно и професионално творчество? Достатъчна ли е информацията в учебниците по музика и дава ли тя възможност за разсейване на предубеждението, че фолклорът е изкуство от по-ниска категория? Не става ли некомпетентно смесването между истинския фолклор и проявлението му в т. н. поп-фолк, поп-джаз и др.? Защо българският фолклор буди такъв интерес в чужбина и е истински оценен там, а у нас неговите проявления се negliжират?

Обширно изследване на развитието на жанра „*Народни хорове и ансамбли*“ и процесите в него през последните 70 години прави доц. Иван Делирадев в хабилитационния си труд „Проблеми на репертоара на народните хорове“ през 2000 г. Естествено, изследването обхваща двата компонента – българският музикален фолклор и творчеството на българските композитори.

В развитието на българския сценичен музикален и танцов фолклор от 50-те години на миналия век до наши дни ясно се очертават различните направления в използването на автентични образци и приспособяването им за нуждите на многобройните народни хорове, танцови състави и ансамбли. Зад създадените на тази основа произведения стоят творци, които със своето творчество определят пътища за работа с фолклорния материал.

Създаването на специализираните музикални училища за народни инструменти и народно пеене в гр. Котел и в с. Широка лъка, откриването на специалностите „*Народни инструменти и народно пеене*“ и „*Ръководство на народни състави*“ във ВМПИ – Пловдив (сега АМГИИ) през 1972 г. създават кадри, които захранват многобройните народните хорове, оркестри и ансамбли в страната, а в последните години и съществуващите подобни състави в чужбина, с високо квалифицирани изпълнители на народни инструменти, певици и ръководители.

„За българската държава опазването на нематериалното културно наследство и създаването на условия за неговото препредаване през поколенията е сред основните приоритети при провеждането на културната политика на национално ниво. Опазването на българското културно наследство е обща задача – на правителството, местните власти и гражданското общество. Доказателство за това намираме в приетия през 2009 г. Закон за културното наследство (Закон за културното наследство, в сила от 10.04.2009 г. с изменения и допълнения, последна промяна ДВ, бр. 45 от 15 юни 2012 г.). Още в самото начало на този нормативен документ е отбелязано, че културното наследство представлява неделимо цяло, съчетаващо нематериалното и материалното недвижимо и движимо наследство като съвкупност от културни ценности, носители на историческа

памет и национална идентичност и имат научна или културна стойност“.
[Велев, В. 2016]

Създадените редица институции имат важната задача да опазват създаденото от народа духовно наследство. На първо място това е държавата чрез Министерство на културата, БАН с нейните Институт за изследване на изкуствата и създадения през 2011 г. Национален научен център за опазване на културното наследство, многобройните читалищата в страната, създадените специализирани училища по фолклорни изкуства, създадените и съществуващи професионални и любителски ансамбли и колективи за автентичен фолклор, големите национални фолклорни събори и конкурси, центровете за личностно развитие и центрове за опазване на фолклора, университети, които се преподава български фолклор, на първо място сред които е нашата Алма матер с катедрата си „Музикален фолклор“ и Центъра за опазване на фолклорното наследство.

До колко, обаче, в тези институции се съхранява чистотата на фолклора ни, за да може той да остане и достигне в чист вид до идните поколения?

Ще се опитам да разгледам поотделно дейността на някои от гореизброените институции, без да претендирам за изчерпателност по темата.

На първо място слагам, разбира се, образованието като цяло – от начално училищно образование до трите степени на висшето образование. Независимо дали става въпрос за изследователски университети, технологични институти, училища по изкуствата или институции за висше професионално образование и обучение – различните видове висши училища са типичен белег на европейския ни начин на живот. Както и останалите български университети нашата Академия е с европейско измерение в сектора на висшето образование, основано на споделени ценности, с високи постижения и приобщаване като отличителна черта на европейското висше образование.

Цел и задача на българското образование по музика в предучилищна и училищна възраст е запазването на националната идентичност, съхраняването на традиции и обичаи, свързани с българския музикален фолклор. Една от главните задачи на всички, които се занимаваме професионално с фолклорното ни наследство, е да убедим обществото, че то трябва да се опазва, съхранява, предава и осъвременява, запазвайки неговата автентичност и при предаването му на следващите поколения да не се разрушават неговите специфики, да не се видоизменя, за да бъде задоволен масовия вкус. На подобни примери ставаме свидетели през последното десетилетие на ХХ век. За това е необходимо уеднаквяване на методиката на преподаване на фолклора, запазването на фолклорните първообрази, овладяването на традиционният маниер на пеене и свирене и чак тогава да овладяваме съвременни техники на пеене и свирене. Тук важна роля е изиграла и има

днес катедра „Музикален фолклор“, която от 50 години е стожер в опазване на фолклорната ни традиция, обучила основната част от преподавателите по народно пеене и народни инструменти в страната. Създадените множество пособия и методики са основата на обучението по традиционни фолклорни инструменти и пеене в специализираните фолклорни училища, паралелки с преподаване на народни инструменти и народно пеене, във висши училища с фолклорни специалности.

Тревога днес буди факта за все по-намаления брой инструменталисти, свирещи на народни инструменти в национален мащаб в начално и средно образование, което се отразява и на приема на студенти обучаващи се във фолклорни специалности във висшите училища и захранването на оркестрите към ансамблите с млади попълнения инструменталисти. Въпреки оформените големи школи – кавалджии и гайдари във Варна и Бургас и тамбурджии в Благоевград, много малка част от тези ученици продължават своето професионално образование с народни инструменти. Тревога буди и изчезването на обучението по гъдулка в национален мащаб в началното и средно образование.

Едни от съвременните хранилища на фолклорната ни култура са безспорно многобройните български народни читалища. Те са социални, културни, образователни и информационни организации и отговарят на предизвикателствата на днешния свят. Но както повечето български институции след 90-те години на миналия век, читалищата изпадат в криза и голяма част от тях застрашени от закриване или упадък, към което се добавя все повече засилващата се демографска криза, намаляващата държавна субсидия за тях, което води и до намаляване на кадровия ресурс в читалищата.

Почти във всички читалища съществуват и развиват дейност различни по своя обхват любителски формации. В голямата си част това са основно фолклорни състави – танцови и музикални ансамбли, групи за изворен фолклор, певчески групи. Въпреки трудностите със своите колективи те запазват и предават фолклорната традиция. И макар днес всички те да изпитват огромни материални трудности, служителите в читалищата продължават своята апостолска дейност за съхранение на духовните ни ценности.

Друга важна част за опазването на фолклора ни са професионалните и любителски фолклорни ансамбли, хорове и оркестри, които създават фолклорно изкуство, на базата на създаденото от народния гений. Всички те са създадени с идеята да съхраняват и популяризират фолклорното наследство на съответния фолклорен регион на България. Няма да се спирам върху дейността им днес и до колко първоначалния замисъл за създаването им се изпълнява или просто малко или много са се превърнали

в личностна изява на дадени творци, някои със съмнителни качества на познавачи на духовното наследство на дедите ни. Въпреки това, ансамблите са националното ни богатство и представят сценично, по съвременен начин фолклора на страната ни и точно за това тяхната мисия повече от отговорна – да предадат с много истинност прекрасните ни песни, танци и инструментални мелодии.

Особена тежест за опазването, популяризирането и възпитаване в истинските ценности на фолклора ни имат електронните медии – радиа и телевизии.

Подробно изследване на присъствието на българския фолклор, чрез мониторинг на всички излъчвани специализирани музикалнофолклорни предавания по националните и регионални ефирни телевизии прави Веселка Тончева в изследването си „Музикален фолклор и национални визуални медии“ (България и Македония – 2005).

През годините телевизиите са изградили своеобразен образ на представяне на музикалния ни фолклор, просто казано, клише на представянето на музикалния и танцов фолклор. Той не е просто преформатиран, а избирателно представен и по този начин моделира вкуса на аудиторията. Всяка една песен или инструментално произведение задължително е съпроводено с танцови пластични решения, които не винаги адекватно представят оригинална танцова лексика, всички изпълнители, с малки изключения, са облечени с неподходящи костюми, кои от кои по-измислени. *„Проблемът е в това, че телевизионните модели са избирателни и съвсем не изчерпват широкия спектър на реално функциониращите форми, а именно тези са единствените, с които зрителят се запознава.“* [Тончева, В 2006:37]

Това състояние на традиционния музикален фолклор е дефинирано от Л. Пейчева като „медийната му смърт“, но то, според авторката, едновременно се оказва и нов „живот“ за него – нов „живот“, чиято цена са дълбоките структурни, семантични и функционални трансформации в същността му. Самият „факт на вкарване на фолклорните песни, танци или инструментални мелодии в медийно обръщение води до деформация на тяхната природа...“ [Пейчева 1996:29].

Обсъждането на качествата на телевизионните фолклорни предавания по националните телевизии (държавни и частни) е въпрос на друго изследване, но обобщено може да се каже, че сериозно е занижен контрола по отношение на чистотата на музикалната продукция, в по-голямата си част която е далеч от истинското ни фолклорно наследство, забелязващо се в лошата, понякога визия на изпълнителите в някои телевизии, в заливащите ни авторски песни на фолклорна основа.

В медийният ефир на България има 17 радиостанции, които излъчват

програми изцяло или в специални предавания (в държавното национално радио) български музикален фолклор. Безспорно най-стойностни са фолклорните предавания на националното радио – програмите „Хоризонт“ и „Христо Ботев“, както и фолклорните програми на регионалните станции – Пловдив, Варна, Шумен, Благоевград.

Не маловажни за опазване на фолклорните ни традиции са националните и регионални фолклорни фестивали и конкурси за представяне на традиционни песни, танци и обичаи. Преди са били известни като събор или сбор, започнали още в далечната 1878 г. в чест на Освобождението ни от турско робство (Петропавловския събор), по късно и всички възродени традиции във фолклорните фестивали в Граматиково, Тервел, Копривщица.

Българските национални традиции се възприемат като трайни знания, умения, обичаи и вярвания тясно свързани с ареала и местните природни характеристики. Именно урбанистичните процеси прекъсват контакта с локала, природните енергии, процеси и характеристики, което прави запазването на традициите извън естествената им среда почти невъзможно. Съвременната празничност очертава вижданията на модерното общество за начина на отбелязване и чествания на различни по мащаби и значение събития. Съвременните фолклорни фестивали са част от тази празничност, съчетаващи в себе си традиционни елементи и модерни компоненти. [Nikolov, 1996]

С възраждането и популяризирането на традициите се засилва и организирането на фолклорни фестивали в България с подчертано влияние на регионалната идентичност и култура, особено в последните години. Именно чрез тази демонстрация на традиционните ценности се възпитава младото поколение на познание, надграждане и развитие на творческите умения и реалистично отношение към заобикалящия ги свят, към опазване на регионалната фолклорна култура.

Какво трябва да правим днес за продължаващо опазване на фолклорното ни наследство?

Всички ние, които се занимаваме с музикален, танцов и словесен фолклор, трябва да имаме твърда, категорична позиция пред Министерството на образованието и Министерство на културата по отношение на учебните планове, програми и методики на преподаване във фолклорните музикални училища и паралелките с изучаване на фолклор в страната, както и квалификацията на преподавателския състав. Също така мисля, че не е трудно, с помощта на специалисти и широка обществена нагласа да се въведе изучаването на фолклор като самостоятелен предмет, преподаването му да се превърне в държавна политика и така подрастващите поколения да разберат посланията на нашите деди, закодирани в шевиците на невероятно красивите български носии, в текстовете на нашите космически песни, в

инструменталните мелодии и танци, които карат хората от цял свят да се прекланят пред богатото ни фолклорно наследство. За това сме длъжни и трябва да отстоим най-после създаването на Закон за опазване на фолклора на България.

Приоритет на БНТ, БНР и останалите електронни медии трябва да е съхраняването на създадените от професионалните и любителски колективи произведения на фолклорна основа, което също е съхраняване на народната памет, защото те, макар и авторски, са създадени върху основата на оригинални образци.

Всестранната подкрепа за осигуряването на добро финансиране на всички институции, занимаващи с опазване, съхраняване и популяризиране на автентичния и сценично представен фолклор е предпоставка за продължаване на създаденото през последните 70 десетилетия в областта на музикалния и танцов фолклор и добра основа за реализация на всички учаци в специализираните училища и паралелки с изучаване на музикален и танцов фолклор.

Благодаря за вниманието!

Ползвана литература:

1. **Бочков, Пл.** – Фолклорът в българското училище, Фолклор и образование, Издателство ЛИСТА, София, 2003
2. **Велев, В** – The contribution of Unesco Member states of south-eastern europe to the Implementation of the convention for the safeguarding of the Intangible cultural Heritage A Jubilee edition Dedicated to the 70th Anniversary of Unesco 2016
3. **Динев, П.** – Български фолклор, 1972, стр. 79-80
4. **Киркова, Г.** – Музикално-фолклорното наследство в Добруджа – връзка с етно-демографското състояние и миграционните процеси, АМТИИ, стр. 7, 2022
5. **Николов, И.** – The riches of the Balkans. От I. Nikolov, The riches of the Balkans (стр. 59-88). Veliko Tarnovo: EcoBalkan, 1996
6. **Тончева, В.** – Музикални хоризонти, извънреден брой, 2006, София
7. **Чайка, Х.** – Фолклорът като един от компонентите на съвременната култура, Проблеми на българския фолклор, т. 9, Фолклорът и съвременния свят, БАН, София, 1991

БЪЛГАРСКОТО ФОЛКЛОРНО ПЕЕНЕ – СЪВРЕМЕННОСТ И ТЕНДЕНЦИИ

проф. д-р Светла Калудова-Станилова

*Катедра „Музикален фолклор“, Академия за музикално, танцово
и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

Резюме: Народната песен е част от българската идентичност. Тя е най-ценното достояние на народа, изразяваща неговата душевност. Преминала през различни епохи тя търпи странични влияния, които водят до промяна на някои от специфичните ѝ белези. Днес съществуват фактори, които допринасят за тази промяна. Главната цел за изпълнители, преподаватели, композитори и техните последователи е да съхранят, основните белези на фолклорната песен и стилистика, които ни отличават в световен мащаб.

Ключови думи: фолклор, народна песен, стил, изпълнение, влияния и специфики.

BULGARIAN FOLKLORE SINGING – MODERNITY AND TRENDS

Prof. Svetla Kaludova-Stanilova, PhD

*Department of „Musical Folklore“, Academy of Music,
Dance and Visual Arts „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv*

Summary: The folklore song is part of the Bulgarian identity. It is the most valuable asset of the people and is expressing their soulfulness. Having gone through different epochs, it suffers side effects, which lead to a change in some of its specific features. Today, there are some factors that contribute to this change. The main goal for performers, composers, and their followers is to preserve the main features of the folklore song and performance that distinguish Bulgaria across the globe.

Keywords: folklore song, performance style, factors leading to change of specifics.

Фолклор – дума, позната и дълбоко вплетена в душата на българина, дума с магическа сила. Той е всичко онова, което е създадено от нашите предшественици. В забързаното време днес: „не сме могли да достигнем до магическата същност на думата „фолклор“, да я разшифроваме, да достигнем до нейната интимна същност. Всеки осмисля тази дума посвоему, търси опора, отрича я и се бори за нея... това е едно доказателство за вечно преоткриване за една вечна енигма, която държи човека изправен. Тази изправеност за нас е фолклорът. Човек не може да не е респектиран

от взаимовръзката творец – народ – историческа съдба. Едно богатство от народни мелодии, танци и свирни, с които шокираме света. Фолклорът е уникалната карта на българския дух“ [2, с.41].

Редица фолклористи и музиколози считат, че в края на XX век фолклорът е загубил своето силно влияние, претърпял е съществени изменения, преминал е в нова фаза от своето развитие. С оглед на това, ние различаваме традиционен и съвременен фолклор. В съвременето се говори за „*фолклорна и не фолклорна музика*“, „*предмодерен фолк*“, „*фолклорна музика в модерни полета*“ [1, с.47] и др., но ние живеем в потока на българския фолклор, търсим силата му с мъдростта на предците, която ни води към съграждане на нашия свят. Динамиката на живот налага приспособяването на фолклора към съвременната културна среда. Затова съществуват много въпроси, свързани с отношението към ценностите на миналите епохи, към фолклорното богатство и неговото преосмисляне, съобразно естетическите потребности на времето. Как да „захраним“ младите дарования с духовна храна, как да запазим, претворим фолклорното наследство и да го занесем нататък чисто и стойностно, въпреки сивото и объркано време, липсата на естетика, на ценностна система, на която да стъпят нашите деца, че и внуците нататък?

Пред нас възникват редица въпроси, свързани с начините на усвояване на фолклорната песенност, как се осъществява приемствеността днес, кои са механизмите, какви белези придобива в наше време? Тези въпроси остават открити. Въз основа на казаното адаптирането на традиционните форми можем да разгледаме като процес, при който същностни елементи от една културна традиция продължават да функционират по нов начин. Знаем, че усвояването на музикалния фолклор (песенен и инструментален) в традицията и неговото изпълнение се свързва със семейно-родовата школа, с трудовата дейност, обредите и социализацията на личността. Чрез приемствеността в семейната и родова среда още от детска възраст се натрупват музикално-слуховите представи, създават изпълнителските умения и навици. Децата са „потопени“ в пееща среда, в която овладяват и репертоар, носещ регионалната характеристика. При различните възрастови групи се открояват даровитите певци, които са обект на подражание и критерии за нивото на художествената култура на общността. При такива условия са се „обучавали“ в традицията поколения народни певци и певци от различните музикално-фолклорни области, и техният песенен репертоар и изпълнителски маниер са образец за много последователи до днес.

От личните ми дългогодишни теренни наблюдения и изследвания на песенен фолклор стигнах до извода, че: певците, свързани с традиционните форми на фолклорното изпълнителство усвояват песента по емпиричен път и въпреки, че нямат обяснение за фонационния процес и маниера на изпълнение, репертоарът на много от тях е обект на подражание. Това потвърждава

закодираните големи музикални заложи у българина. Талантливите певци по свой начин развиват гласовите си умения, благодарение на вродената си музикална интелигентност и според изискванията на регионалния репертоар и начин на пеене. За тях най-съществени в т.н. „нашенско пеене“ са: вярната мелодия, орнаментика и хубавия глас, „верният такт“, локалния говор и неговото произношение. Те си служат със свой „фолклорен език“ (думи като дарба = музикалност, гърло = ларинкс, върти = орнаментира, кадифе = тембър, колянце = фраза) и др. Утвърдените музикални термини в теория на музиката за тях са неразбираеми. Заедно с това практиката доказва, че музикалното ухо на традиционния певец е възискателно към интонацията и качествата на певческия звук.

В традицията умението за слушане и възприемане на музика е не по-малко съществено от изпълнението. Самото създаване и съхраняване на музикалния материал и маниер на изпълнение зависят от коректива, внасян от слушателите. Творческият процес е непрекъснат низ от повтарящи се съставки: изпълнител, произведение, слушател. Изпълнителят е своеобразен творец, а слушателят – потенциален изпълнител – творец. Всичко това неминуемо се отразява на песента, която се променя във времето и в пространството. Всяко поколение приема наследената култура изборително, актуализира избраното към социалните нужди на своето време, доразвива съдържанието и идейно-естетическата му същност и така го предава на идните поколения. В общи линии това са някои характерни традиционни стилони особености, които за радост все още се наблюдават в отделни региони.

Днес сме свидетели на упадък на семейното и родово традиционно изпълнение на музикален фолклор. Все по-малко и по-рядко нашата народна музика звучи в българския дом. Съвременните изпълнителски прояви са на сцената, звукозаписното студио, медиите и др. Приемствеността във фолклорното изпълнителско изкуство можем да отчетем чрез няколко влияния:

1. Със задоволство можем да подчертаем значението на провеждащите се периодични прегледи на народното творчество, събори-надпявания (регионални и национални), конкурси на имената на изтъкнати народни певци, творчески срещи. Това е начин за поддържане и поощряване на традицията. Самата подготовка за участие в тези форуми е свързана с издирването на местните носители и техните песни и свирни. Те сами се явяват на сцената, като изпълнители или предават песни от своя репертоар, за да бъдат изпълнени от по-младото поколение певци в своеобразна форма на приемственост между поколенията. Тези прегледи се посрещат от населението с голям интерес и се превръщат в истински народни празници, а това показва, че любовта към песенното и инструменталното изкуство е още жива.

2. Организирането и провеждането на редица национални и международни конкурси за фолклорно пеене също стимулират младите таланти

за изява, за подбор на подходящ репертоар, който да бъде оценен по достойнство от жури. Тук възниква въпросът за състава и компетенциите на членовете в журито и техните критерии за реална оценка. „Нароилите“ се напоследък конкурси, фестивали и други форуми показват, че поради ред причини в състава на оценяващите присъстват административни лица, спомоществатели и други, които са далече от музикалното изкуство, изпълнителска техника, качества на звука и стилистика. Липсата на критерии за оценка и различни други подбуди водят до „обезличаване“ същността на думата „конкурс“. Участниците губят реална представа за собствените си изпълнителски възможности и ниво на художествено израстване в съответната категория и възрастова група.

3. Придобиване на широка публична известност и професионална изява на много народни певци чрез медиите е друга съвременна форма на приемственост, тъй като предаванията отговарят повече на устния характер на разпространение на фолклора. Важно е да отбележим, че последиците от този начин на популяризация са двустранни:

Положителните влияния можем да отчетем в следното: Има възможност да се предлагат изпълнения на различни песни и изпълнители чрез подбор (в зависимост от информираността и компетенцията на музикалната редакция); Звучат песни от различни фолклорни области; Много често изпълнителският маниер и репертоар на певците е подложен на анализ от слушателите, което обогатява общата им култура; По този начин се издига и формира вкусът на слушателите.

Отрицателните последици са: Разпространението на едни и същи песни води до ограничен достъп и пълно обезличаване на репертоара за различните музикално-фолклорни области; Популяризирането на лесно достъпен репертоар за масовата аудитория намалява параметрите до приоритет на песни от определени области; Медиите отнемат възможността да се пее „на живо“ в семейна среда и песните да се предават чрез приемственост от поколение на поколение. Теоретично това означава пълно прекъсване на традицията.

4. Под влияние на новите социално-икономически условия на живот се променя функцията на народната песен. Песенният фолклор има удивителната приспособимост към високите норми на съвременното музикално мислене. Днес той заема качествено различно място в художествената практиката. На сцената и в звукозаписното студио песента става художествен продукт, зависим от вокалната техника на певеца от неговата музикална култура и сценично поведение. Появява се изпълнителят-личност. И колкото това да противоречи на една от характерните черти на народното творчество (неговата анонимност), стремежът към признаване и оценяване на отделната изява е съществен стимул за продължаване на певческата традиция. Изпълнението на най-добрите в публичното пространство е пример за подража-

ние. „Избраният“ певец води след себе си останалите, повишава грижата към изпълнителския стил и майсторството на изпълнителската школа. Това поставя проблема за вокално-техническите умения и стила на изпълнение.

5. В съвремението особено актуални са въпросите свързани с приобщаване на младото поколение към фолклорното изкуство. Дали то намира естетически ценности във фолклора и колко го предпочита пред други „комерсиални“ – художествено не издържани жанрове? Нека се замислим как и с какво от народната музикална традиция общува младият човек, по какъв начин и в какъв вид достигат до него образците на традиционния изпълнителски стил? На тези въпроси неминуемо трябва да се потърси отговор в пряка зависимост от общата и музикална култура на младото поколение – такава каквато сме му я дали. Тук на преден план изпъква ролята на семейството, приятелския кръг, интонационната среда, социалните контакти. Много от децата днес слушат и подражават на поп-фолка, защото той звучи навсякъде. Всички сме свидетели как този феномен „залива“ обществото и обръква ценностната ориентация на подрастващите. Днес в средните училища се обучават поколения, които израснаха с този жанр, а гимназиалната възраст е тази, в която учащите се професионално се ориентират към фолклорната материя. Музикалните училища по фолклор и специализираните паралелки в СУ са местата, където се насочват деца, които имат някакъв интерес към фолклора. Друг е въпроса, до колко тези деца са мотивирани за това и какви качества имат. И тук на преден план изпъква решаващата роля на преподавателите по народно пеене и инструменти – да изградят база, върху която ще се развиват музикалните, технически и художествено-изпълнителски умения на детето. Факт е, че в обучението по народно пеене преобладава слухово-подражателния подход. По този начин е налична ниска нотна грамотност при учащите се. Не се използва мотивацията на децата, за да придобият по-стойностно обучение и музикално възпитание. По общо мнение и наблюдение, спада интересът към народните инструменти. Обратна е тенденцията при народното пеене, но тук има две насоки за мотивация:

а) Който учи народно пеене ще може да пее поп-фолк, следователно, ще живее в „блясъка“ на днешните „звезди“ и ще има високи доходи.

б) Сред обществото е популярно мнението, че да пееш е много лесно. Много родители насочват децата си към пеене, защото „нищо друго не им се отдава“. През последните няколко години, като общо впечатление се налага недостатъчната обща музикална подготовка на децата в по-ниските степени на обучение, за да продължат образованието си във ВУ. Някои от тях имат съществени пропуски в музикално-теоретичните дисциплини. Наравно с това нямат формирани навици да се трудят, липсва им интерес към знание и усъвършенстване. И тук възниква въпроса за критериите при подбора на кандидатите и методите за тяхното обучение и възпитание. Знаем, че този

въпрос става все по-наболял. Оформят се две страни на проблема:

- от една страна организацията на учебния процес и уменията на педагога да „запали“ интереса на ученика към фолклорната материя;
- и от друга извънаудиторната заетост на ученика – средата, в която живее и общува.

6. Като най-съществен остава въпросът за вокалното обучение и запазване спецификата на изпълнителския стил в различните нива на обучение в нетрадиционна обстановка. Тук ролята на вокалния педагог е все по-значима. Решаващи са прилаганите от него методи, достатъчната му осведоменост по проблемите и неговия опит – изпълнителски и педагогически. Важно е да се изтъкне до каква степен в учебния процес намира приложение аналитичния подход към регионалните песенни образци, техните изпълнители и спецификата на вокалната техника. Обезпокояващ е факта, че голяма част от изучаващите фолклорно пеене все по-малко се интересуват от репертоара и стила на изпълнение на старите майстори, вълнуват се повече от „новите – авторски песни за забавление“. Общо надделява интереса към по-лесния стил и репертоар. Това води към някои негативни тенденции в различните фолклорни области, които показват: – Преобладаване в публичното пространство на песни от определени области: Тракия, Странджа, Родопите и най-вече от Пиринския край. По-малко звучат в национален ефир песни от Пазарджишко, Шоплука (граовски песни), Северна България и Добруджа. Голям брой стойностни песни „залежават“ по рафтовете без да достигат до слушателската аудитория. По-рядко се предлагат на пазара звуконосители с репертоар от старите майстори (този факт засяга почти всички области). Това води до неинформираност на младото поколение (учащи се и преподаватели) и липса на база за сравнение, относно маниера на изпълнение в различните поколения певци.

Наблюдават се негативни тенденции и в отделни компоненти от маниерите на изпълнение, присъщи за различните музикално-фолклорни области изразени в:

а) Промяна на звукоизвличането и употреба на певчески похвати чужди на традиционните. Така например: под влияние на някои комерсиални подбуди и създаване на авторски песни откритото пеене в Тракия и Родопите се заменя от някои певци с полузакрито.

б) Родопски песни се пеят с неприсъщо вибрато или се пренасищат с „глисандо“, смесват се орнаменти. Всичко това води до деформация на звука и заличаване на стиловите характеристики.

в) Младите народни певци все още не могат да достигнат майсторството на по-старото поколение при „граовско пеене“;

г) Все по-рядко се чуват едни от най-интересните певчески похвати в Пиринската фолклорна област „ацане“ и „пеене на високо“;

д) Недостатъчно се обръща внимание и на фонетичната страна на регионалните говорни диалекти.

От всичко казано съществува реална опасност от унифициране на стиловете и обезличаване на традиционния феномен, изразен в регионалната обогатеност на певческия стил на изпълнение.

Проблемът за стила е актуален и при многогласното третиране на народната песен. Определено то е стъпка в нейното еволюционно развитие, като реална необходимост. Този проблем намира проявление в:

а) запазване спецификата на песенния стил с регионалната му характеристика, съобразно основния напев;

б) до каква степен народопесенният стил присъства в творческия почерк на композитора;

в) степен на подготовка на диригента и неговата информираност;

г) развитие на вокалната техника на народния певец, съобразно творческите търсения на композитора.

Това са въпроси, които вълнуват поколения певци, диригенти, педагози и слушатели. Голямото разнообразие на изпълнителския стил и похвати в традиционната музикална култура създава затруднения при многогласния ансамбъл. Там вокалната работа с всяка певица, партия, цял хор се явява задължителен етап. Точността в прочита на фолклорната материя, взискателността към интерпретацията и начинът, по който тя се поднася са много важни. Нужно е да има стремеж към прецизност във вокалната и инструментална техника. Регионалните специфики, относно изпълнителската техника се явяват като средство на художествената изразност. Напоследък фолклорът (вокалното изпълнение) навлиза във филмовата музика. Съвършенството и майсторството на една певица, проличава в акапелното пеене.

Днес са налични високи технологии и програми за писане на нотен текст, но при тях я няма обратната връзка с респондентите. Ние трябва да подходим отговорно към изписването с ноти на фолклорните образци в цялата им същност, специфика и орнаментика, за да останат истински за идните поколения. Това касае, както соловите песни и инструментални мелодии, така също хоровите и оркестрови партитури, песните с клавирен съпровод.

Интересът на чужденци към българския фолклор все повече нараства. Има защо да показваме пред света изконното българско богатство. Голяма част се обучават във ВУ по различни програми или чрез лични срещи с изпълнители, и връщайки се в родината „преподают“ българско фолклорно пеене и инструменти. Техните познания не показват в пълна светлина същността на вокалната и инструментална техника в българския фолклор, но те са посланици на нашата музика и имат последователи поради големия интерес. Това ще даде отрицателни резултати след време, които ще рефлектират при опазване на регионалната характеристика на нашия фолклор и запазване

на нашата уникалност. Народът е казал: „*Не се гаси, туй що не гасне*“, но има и една друга поговорка: „*Един бие тъпана, друг събира парсата*“. Нека се опрем на нашия фолклор и да пледираме за неговото опазване за идните поколения. Фолклорът обединява минало, настояще и бъдеще. Да пребъде в годините, защото заслужава своето място в българската култура, нека има млади хора, които да продължат и нашето дело.

В заключение: в обема на един доклад не могат да бъдат поставени всички въпроси във връзка с темата, нито да бъдат изчерпани. Знаем, че фолклорното ни наследство е едно от средствата за духовно оцеляване на съвременния човек. Нашата нация има своеобразно предимство пред ред други народи със съхраняването на фолклора, което ще ни даде възможност да запазим своята идентичност в голямото семейство на европейския дом. За всички ни е ясно, че както езикът е спасил корена ни, така и фолклорът ни е съхранил като народност през вековете. Със същата, ако не и с по-значима сила, това се отнася и за бъдещето. Жаждата за фолклор, мярката за достойнство и чест е не само смисъл, не само оцеляване, а и бъдеще. Защото естетическите представи за фолклора са по своему вечни. Защото там са мерките за добро и зло, за земя и космос, за преходност.

Използвана литература:

1. **Пейчева, Лозанка** – „Между селото и вселената: старата фолклорна музика от България в новите времена“, 2008 г.
2. **Стойков, Николай** – „Годишник на АМТИИ“, 1995 г.

ТАМБУРА VS¹ КИТАРА В СЪВРЕМЕННАТА НИ ФОЛКЛОРНА ИНСТРУМЕНТАЛНА ПРАКТИКА

доц. д-р Владимир Владимиров
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Текстът се стреми да осветли и анализира побудите на изпълнителите на тамбура да „транспонират“ уменията си на електрическата китара. Фокусът е върху влиянието на сватбарските оркестри върху тази практика. Формулират се негативни страни на процеса и се дават насоки за ограничаването му.

Ключови думи: тамбура, електрическа китара, сватбарски оркестри, мотивация, обучение.

TAMBURA VS GUITAR IN OUR MODERN FOLK INSTRUMENTAL PRACTICE

Assoc. Prof. Vladimir Vladimirov, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The present research paper aims at enlightening and analyzing the motives of tambura performers to transpose their skills to an electric guitar. The focus is directed towards the influence of the wedding orchestras on this practice. The negative sides of the process have been formulated and some guidelines for its restriction have been given.

Keywords: tambura, electric guitar, wedding orchestras, motivation, education.

След периодите на изолация, свързани с отминаващата вече световна пандемия, въпросът с мотивацията на обучаваните във фолклорното ни музикално изкуство изниква с още по-голямо значение и сила. Всъщност това винаги е било едно от централните предизвикателствата в педагогическата ни работа – намиране и прилагане на онези подходи и стимули, които да доведат до добър резултат и удовлетворение в образователния процес, и по-конкретно поддържането на онзи вътрешен импулс, който води до ежедневни, последователни и упорити упражнения в преследване на собствено-то професионално усъвършенстване.

Колкото и подготвен да е педагогът за различните предизвикателства в процеса на обучение, част от мотивиращите ученика фактори остават извън

¹ versus – срещу, в сравнение с.

компетенциите му за влияние. Това са предимно външни обстоятелства и причини – въздействие на средата /семейна, приятелска и др./; оценъчен елемент на обществения престиж на професията, повлиян от електронни медии и интернет платформи за споделяне; и не на последно място – възможности и перспективи за добра професионална реализация и кариера.

Настоящият текст цели да осветли въпроса с един съвременен проблем сред изучаващите тамбура у нас, а именно „транспониране“ на уменията, придобити с тамбурата, към електрическата китара. Тази тенденция, наблюдавана и сред останалите ни традиционни инструменти /гъдулари свирят на цигулка, кавалджии и гайдари на кларинет и саксофон/, не е попадала във фокуса на етномузиколозите през годините. Сред единичните примери за засягане на казуса бихме могли да отбележим дипломната работа „Китарата в народната музика“ на Галин Ганчев – една студентска разработка в опит за обследване на проблема, но по-скоро в посока привнасянето върху китарата на основните прийоми на тамбуристите – похвати, орнаменти и щрихи [Ганчев, 2016:36].

Всъщност това е логичният подход – тамбурджийте прилагат уменията си върху грифа на китарата, третирайки я като тамбура с шест струни. В анализа на Ганчев липсва, за съжаление, обратният поглед за влиянието на китарата върху съвременната тамбурашка изпълнителска практика, което ще се опитам да осветля в настоящия текст.

Три са основните стъпки, които ще последвам в това изложение:

1. Формулиране на проблема;
2. Анализирание на причините за възникването му;
3. Предлагане на решения.

Твърде често сме склонни да отричаме наличието на проблем във фолклорната ни педагогическа практика. Това до известна степен се дължи на липсата на обективна дискусия и добронамерена критика относно процесите в професионалното ни фолклорно изкуство – необходим разговор, който по-скоро сме склонни да пренасяме във виртуалното поле на различни социални платформи в Интернет.

Проблемите в тамбурджийското ни изпълнителство обаче назряват и ако днес не ги назовем и потърсим решения, то в утрешния ден ще е вече късно.

Симптомите за низходящ интерес са особено видни при изработката на инструмента. На VI Събор на майстори на народни инструменти в Котел през 2021 г. имаше само един майстор на тамбури /Илия Младенов/, а на последното седмо издание не се представи нито един. В същото време сред десетките други лютиери се отбеляза осезателна тенденцията за нововъведения при направата на инструменти – от нови материали при кавала и гайдата, до промяната на технологията на изработка и намаляване броя на

подгласниците при гъдулката. Тази активност дава негласен, но ясен знак и към изпълнителите, че майсторите на инструменти осъзнато търсят нови възможности, за да ги подобрят и улеснят свирачите в техните професионални изяви. Следвайки известния пазарен принцип – търсенето, определя и предлагането, посланието към тамбурджиите е необнадеждаващо: няма интерес към инструмента ви и затова той е останал технологично и качествено в последните десетилетия на миналия век. Все пак в този контекст би било некоректно, ако не споменем малцината съвременни майстори на тамбура: Иван Терзиев /Благоевград/, Николай Христов /Пловдив/, Веселин Христов /Плевен/ и Светослав Митев /Габрово – внук на доайена Стефан Стефанов/, благодарение на които традицията в изработката ѝ е все още жива.

Като друг нерадостен сигнал можем да посочим и това, че виртуозът Ангел Димитров – един от съвременните примери за следване от младото поколение изпълнители на тамбура, съвсем скоро напусна Оркестъра за народна музика при БНР. Това е своеобразен прецедент – музикант от този състав, определян не без основание като най-престижен в страната, да потърси друго поле за изява, което не е свързано с инструмента му.

Подобни примери без съмнение предизвикват недоумение и разколебаване сред гилдията ни и кореспондират със спада в интереса към изучаването на тамбурата през последните години.

Във випуск 1994 г. в АМТИИ – Пловдив почти всички тамбурджии свирехме и на китара, подобна тенденция наблюдавах и през двадесетгодишната си педагогическа дейност в АМТИИ, а през 2017 г. и четиримата ми студенти – първокурсници, отново бяха еднакво отдадени и на тамбурата, и на електрическата китара. Възможно е и някой да възрази, че стремежът към овладяване на още един сроден инструмент е по-скоро друга възможност за надграждане на професионалните компетенции и разширяване възможностите за реализация. Бих се съгласил до някъде, ако този процес влияеше положително и върху цялостното развитие на тамбурджийската ни практика.

Без съмнение основна част от подбудите за „транспониране“ на умения от тамбурата към китарата може да бъде намерена в бума на сватбарските оркестри през 70-те и 80-те години на ХХ век. Манол Тодоров споделя, че „сватбарските оркестри вдъхнаха на българската народна музика нов живот, нова живителна струя“ [Бакалов, 1992:7]. Това влияние, оказало осезаем тласък на съвременната ни фолклорна инструментална музика, би могло да се проследи и до наши дни.

Тодоров много точно насочва вниманието и към едно от основните достойнства на сватбарското движение – демократизма, който според него води до излизането от традиционните и канонизирани схеми на народното ни музикално творчество [Бакалов, 1992:7].

Според мен силата на въпросните оркестри е в това, че и до днес те

остават неизменен участник в един от малкото съхранени обичаи на българите – сватбата. През 70-те и 80-те години са били също активни участници на кръщенета, новобрански, юбилеи, освещавания на къщи, или „на големи ритуални събития в селски и градски контекст“ [Silverman, 2007:70]. За разлика от групите с народни инструменти, които започват да се изявяват основно по „големи сцени“ и медии, тези състави от европейски инструменти остават неделима част от празника на българина. Нещо повече, докато в аранжираната народна музика се налагат определени правила и изисквания, които я рамкират и насочват в дадена посока, то при сватбарската музика самите слушатели на дадено събитие могат да влязат в „ролята“ на аранжори и продуценти. Те имат свободата да поръчат както определена песен или хоро, така и соло на инструмент например. Това е своеобразно творческо взаимодействие между сватбарските музиканти и тяхната публика в момента на изпълнение на музиката. След периодите на активно гастролни групи „Росна китка“, „Наша песен“, „Тракийска песен“, „Шарен гердан“, групата на сестри Кушлеви и др., фолклорната ни музика постепенно зазвучава основно по електронните медии, където според Лозанка Пейчева „Контролирано излъчваната в радиопрограмите народна музика поставя радиослушателя в пасивна позиция, ограничавайки неговия свободен избор“ [Пейчева, 2008:269]. Любителите на тези мелодии и песни имат възможност да се докоснат до своите кумири предимно чрез средствата на радиото и телевизията, което донякъде ограничава възможността за непосредствен емоционален контакт и взаимовръзка. Тази „преместена музика“ от ритуалния хронотоп към високата сцена и медия освобождава творческо поле, заето от по-експресивната сватбарска музика, останала по-близо до българина в празничния му ден.

Но да се върнем към тамбурата – тя, за разлика от другите ни народни инструменти, не успява да се впише в настъпващите модерни тенденции. Стремешът на изпълнителите на традиционните ни инструменти да се интегрират в дискриминираната до 1989 г. сватбарска музика е особено силен. Това, по моя преценка, е, от една страна, търсене за професионална реализация, като 80-те години са особено благодатни за този жанр. От друга страна, приемането в редиците на тези оркестри, съставени предимно от ромски музиканти, е въпрос на престиж и признание за майсторство. Един от най-дълбоките им изследователи – Лозанка Пейчева, посочва „Многогранната роля на професионални цигани музиканти за модернизацията и глобализацията на фолклорната музика от България има много прояви, контексти и резултати...“ [Пейчева, 2008:476]. Въз основата на личните си наблюдения бих обобщил: Свирачите на народни инструменти често се стремят да заслужат уважението на безспорните фаворити в сватбарската музика – циганите. В този процес на интеграция най-успешни са кавалджиите в цяла Тракия и

гайдарите в Добруджа, Варненско и Ямболско.

В същото време клеймото над тамбурата като инструмент за хармоничен и ритмичен съпровод продължава да тежи толкова силно, че не позволява на изпълнителите да надмогнат установената парадигма за предимно акомпаниращата ѝ роля. Както Милчо Василев отбелязва: „Тази функция на тамбурата е основна при употребата ѝ в състава на народния оркестър“ [Василев, 2009:79].

Естествено, при формирането на модерния оркестър от народни инструменти в средата на миналия век и свързаните с това конструктивни подобрения на инструментите, композитори и ръководители на ансамбли тогава са изнамерили оптимален вариант за инструмент, който да изпълнява едновременно хармонично-ритмични последования в лицето на „подобрената по качество и уеднаквена по строй българска тамбура“ [Прашанов, 1983:29]. Установената практика и разделянето на солиращи и акомпаниращи инструменти оркестровата партитура препятстват при нея да се разгърне максимално солиращият ѝ потенциал. Така е и днес – съвсем наскоро в своето фолклорно радиопредаване водещият Мирослав Василев /1.10. по Радио Стара Загора/, разговаряйки с авторитетната учителка по тамбура Христина Койчева, констатира: „Сякаш напоследък тамбурата се използва основно за съпровод“.

През 80-те и 90-те на миналия век години десетки тамбурджии вземат електрическата китара, за да се включат във вълната на сватбарската музика, като изключение не прави дори и доайенът Румен Сираков. Основен импулс на това явление дава творческата личност на Юри Къмзамалов /Гюрай Къмзов/, дългогодишен китарист в оркестър „Тракия“. Той създава свой маниер на акомпаниране, включващ едновременно раздвижен бас и акорди, който се превръща в модел за подражание на всички останали китаристи. Би могло да се обобщи, че въздействието на Къмзамалов върху тамбуристите е съотносимо с влиянието на стила на Иво Папазов не само при кларинетисти, но и при кавалджии и гайдари. При последните това е и един от основните двигатели за промяна на изпълнителски им маниер, а именно чрез заимстване на кларинетни техники [Георгиев, 2021:1405]. И ако благодарение на подобренията си инструменти и усъвършенствани умения останалите народни инструменталисти успяват да се впишат в сватбарските оркестри, то тамбуристите остават определено изолирани от този процес, освен ако не вземат електрическата китара.

Редно е да се отбележи, че с мощното навлизане на синтезаторите китарата бива изместена от тази инструментална практика. Именно затова в началото на XXI век много от тамбурджиите започват да свирят на гръцко бузуки, тенденция свързана както със стремежа за намиране на допълнителни средства за препитание, така и с популярността на поп фолка.

Каква е ситуацията с професионалните изяви на тамбурджиите днес? Наблюдаваме известен парадокс: извън традиционната ансамблова практика, на сцената виждаме състави от кавали, гъдулки и гайди, партниращи си отново с китара. Най-изявените съвременни тамбуристи като Ангел Димитров, Петър Миланов, Атешхан Юсейнов, Християн Цветков, Вели Чаушев в различни музикални проекти участват с модерния електрически инструмент /редно е да се уточни, че тук се визират устойчиви и постоянно действащи състави, а не инцидентно събрани групи за отсвирване и видеофилмиране на някой песен/. Това да виждат своите музикални кумири в такава светлина, вероятно действа мотивиращо и на подрастващото поколение да влагат повече време и усилия в китарата с надежда за по-добра реализация.

И ако изложеното до тук не е достатъчно убедително за силата и значението на процеса на „китаризация“ във фолклорната ни инструментална музика, ще добавя само, че в Оркестъра за народна музика към БНР, редом до тамбуриите свират и китара. Нейната роля е затвърдена и в отделна партия в партитурите за този състав.

Какви са следствията от тази дългогодишна практика на „транспониране“ на умения от тамбурата към китарата?

- Първо, това е предимно процес на самообучение, най-често чрез дешифриране на записи и копиране на хармонични прогресии и ритмически фигури. Тук липсва необходимата методическа подкрепа, която да осигури последователност, прогрес и резултат. Или с други думи – да преоткриваш сам пътеки, по които други вече са минали.
- Смяната на различните грифове на тамбура и китара би могло да доведе както до промяна на постановката на ръцете – един от основополагащите фактори на изпълнителската техника, така и до промяна в звукоизвличането – техника и сила в дясната ръка, различен натиск на струните с пръстите на лявата.
- Времевият фактор – часовете упражнения и самоподготовка, прекатвани с китарата, раздвояват вниманието и не допринасят за фокусиране върху изпълнителските проблеми при тамбурата и откриване на нови художествени възможности.
- Замяната на тамбурата с китара при сценични и медийни изяви на състави с традиционни инструменти води до спад в популярността ѝ и съответно намаляващ интерес към нея /особено сред днешното „интернет“ поколение/.

Ще споделя няколко възможни насоки за ограничаване на тази тенденция:

- В своята педагогическа практика се опитвам да наложим малка „ре-

- волюция“ чрез промяна на настройването на тамбурата, който намирам, че би довел до разгръщането на потенциалът ѝ на солиращ инструмент. Вместо установения италиански китарен строй, благодарение на който Ангел Ангелов не без основания я определя като „китароподобна“ [Ангелов, 2000:53], препоръчвам на моите студенти да използват квартав *cis, fis, h1, e1*. Разликата е само в настройването на трета и четвърта струна, като се разкриват възможности за намиране на нови апликатурни модели и мелодически ходове;
- Работа по усъвършенстване на възможностите за електрическо озвучаване за тамбурата, за да може тя да стане равностойна на китарата /и на бузукито/ и да се използват пълноценно съвременните технологии за звуково моделиране.
 - Известен, но не достатъчен прогрес в тази посока бе постигнат с производителя на електроадаптери Владо Хранов. Доброто озвучаване на тамбурата е една от сферите, в които тя изостана от останалите фолклорни инструменти в последните десетилетия и бе неконкурентна на китарата и бузукито;
 - Не на последно място: примерите, които виждаме днес, са един от основните мотивиращи фактори. Това са своеобразни образци за подражание, които увличат и стимулират подрастващите поколения към самоусъвършенстване и им вдъхват увереност, че са възможни и други стилове на изпълнение с тамбурата и полета за професионална реализация. Безспорно в средата на 90-те години такъв е Атешхан Юсеинов, който чрез виртуозните си солови изяви с Теодосий Спасов и Елка Вълчева /орк. „Трите пъти“/ става един от двигателите, дали нов импулс на тамбурджийското изкуство в новия век. В настоящето като примери в това отношение мога да посоча Валентин Янков, Валери Димчев, Димитър Христов, а и мен самия. Макар и преминали през определени „китарни“ периоди, днес ние акцентираме преднамерено на изявите си с тамбурата, за да вдъхнем самочувствие на младото поколение, че тази традиция е жива и има смисъл да се работи за продължаването ѝ.

Не бих искал настоящите съждения да бъдат възприемани като укор към колегите, използващи по-често днес китарата за професионална реализация, отколкото тамбурата. По-скоро предупреждение към цялата ни фолклорна инструментално-изпълнителска гилдия, която допуска подобна колаборация само заради по-мощния и балансиран звук или заради възможностите за по-нестандартни акордови прогресии в лицето на по-усъвършенствания електрически инструмент. Сигурен съм, че малцина си дават сметка, че благодарение на тези процеси тамбурата става все по-малко разпознаваема и популярна.

На финала ще споделя думите, с които се опитвам да мотивирам моите възпитаници: „През последните двадесет години съм обучавал множество чужденци и всички те са искали да ги науча да свирят на тамбура, а не на китара“. В това се състои и уникалността на нашата фолклорна традиция – характерните стил, звук и орнаменти при народните ни инструменти, които сме длъжни да приспособим към новите предизвикателства и пренесем в нови творчески пространства.

Сигурен съм, че забраните действат с обратна знак и сила – потвърждение виждаме в резултата от опитите да бъде ограничена и negliжирана сватбарската музика в училищата за фолклорна музика през последните десетилетия на миналия век. Точно за това в кабинета ми по тамбура от години умишлено съм оставил и китара за свободно ползване и която, за мое удовлетворение, днес все по-рядко звучи в ръцете на младите ни тамбурджии.

Ползвана литература:

1. **Ангелов, А.** Инструментите в народния оркестър, Струнни инструменти, Пловдив, 2000
2. **Бакалов, Т.** Сватбарските оркестри, ДФ „Музика“, София, 1992
3. **Василев, М.** Оркестърът от български народни инструменти, АМГИИ, Пловдив, 2009
4. **Ганчев, Г.** Китарата в народната музика, дипломна работа ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, 2016
5. **Георгиев, И.** Аспекти на проблематиката при свирене на гайда, Knowledge, International journal, vol. 45.6, p.1403-1409, 2021
6. **Пейчева, Л.** Между селото и вселената: старата фолклорна музика от България в новите времена, АИ „Проф. Марин Дринов“, София, 2008
7. **Прашанов, Т.** Българският оркестър от народни инструменти, Издателство „Музика“, София, 1983
8. **Silverman, C.** Bulgarian wedding music between folk and chalga, Musicology, vol.7, 2007



ОСНОВНИ ДОКЛАДИ

ДОБРИ ПРАКТИКИ В ИЗВЪНУЧИЛИЩНА СРЕДА ЗА СТИМУЛИРАНЕ ИНТЕРЕСА КЪМ НАРОДНОТО ТВОРЧЕСТВО И ВЪЗПИТАНИЕ В ОБЩОЧОВЕШКИ ЦЕННОСТИ

Веселинка А. Боянова
Докторант, Югозападен университет
„Неофит Рилски“ – Благоевград
veselina_art@abv.bg

***Резюме:** Извънучилищните форми на занимания са добра алтернатива за осмисляне на свободното време на децата и реализиране на добри практики и подходи в обучението им в отделните специалности. При тях дистанцията между преподавател и обучаващи значително се скъсява, което допринася за повече увереност, спокойствие на деца и ръководител, което от своя страна води до ефективни резултати в съвместната работа. Целта на настоящия доклад е да насочи вниманието към възможностите на проектно-базираното обучение в извънучилищната дейност в контекста на стимулиране интереса на децата /учениците/ към народното творчество, активизиране на познавателния им потенциал и възпитаването им в общочовешки ценности. Достъпни за всички възрасти, добрите практики спомагат за сътрудничество, мотивация и ангажираност на учениците както в онлайн, така и в реална среда.*

***Ключови думи:** фолклор, проектно обучение, извънучилищни дейности, възпитание, добри практики*

GOOD PRACTICES IN AN EXTRACURRICULAR ENVIRONMENT TO STIMULATE INTEREST IN FOLK ART AND EDUCATION IN COMMON HUMAN VALUES

Veselinka A. Boyanova – PhD student
Southwest University „Neofit Rilski“ – Blagoevgrad

***Summary:** Extracurricular forms of activities are a good alternative for making sense of children's free time and implementing good practices and approaches. With them, the distance between teacher and trainees is significantly shortened, which contributes to more confidence, calmness and more effective results. The purpose of this report is to draw attention to the possibilities of project-based learning in extracurricular activities, in the context of stimulating children's/students' interest in folk art, activating cognitive potential and educating in common human values. Accessible to all ages, the best practices*

promote student collaboration, motivation, and engagement both online and in real-world environments.

Keywords: folklore, project-based learning, extracurricular activities, education, good practices

Увод:

В този динамичен свят обществото ни има нужда от здрави нравствени ценности, които народното творчество традиционно възпитава у младите. Днес, когато материалните ценности доминират над духовните, е повече от необходимо да се работи за националното ни съхранение и опазване на музикално-фолклорното ни наследство. Безспорно, практическото познание за българския фолклор с многообразието на музиката и мястото и в живота на хората е сила, която зарежда и вдъхновява.

Проблемът днес обаче е, че интересът на децата и учениците към българския фолклор и изучаването на народни инструменти е намалял в сравнение с близкото минало. Затова е важно от общото многообразие на интереси в извънучилищните организации с особен приоритет да стоят тези към музикалния фолклор. Важно е да се работи за връщане към корените и позитивно личностно отношение към народното творчество. В дългогодишната ми практика като преподавател съм свидетел на това, че голяма част от родителите са загубили интерес към родния фолклор, и по този начин не успяват да провокират интерес у своите деца към нашите традиции. В тази връзка моя практика е, успоредно с усвояването и развиването на уменията им като изпълнители, да обръщам специално внимание на познанията на децата за фолклора като цяло. Това спомага за стимулиране интереса им към него и формиране на стремежи, амбиции и ценностни нагласи, изграждащи ги като стойностни хора.

Добрите практики, представени в доклада, са реализирани чрез прилагане на проектно-базирано обучение с ученици от 1. до 12. клас в школата по тамбура – ФГ „Веселина“ към ЦПЛР – Център за личностно и творческо развитие на децата на Благоевград /ЦЛТРДБ/. Чрез метода на проектите се излиза от рамките на обичайното обучение и се постига разнообразие в образователния процес. Интерактивната стратегия, насочена към връзката между теоретичните знания и практическата дейност на децата и учениците, към социализиране и изграждане на компетентности, необходими за личностното им развитие, внася атмосфера на доброжелателност и взаимна подкрепа. Формирането на умения и компетентности, необходими за 21. век и повишаване на мотивацията и познавателните интереси на децата в областта на българският фолклор, определя особената **актуалност и значимост** на представените добри практики.

Мотивация за въвеждане на обучение чрез проекти

Съвременното образование не спира да търси пътища за излизане от проблемите при традиционните методи и форми на обучение. Обучението от разстояние, в електронна среда, доведе до трайно ниска мотивация за учене, за ограничени възможности за пренос на знания, за ниски или нестабилни във времето постижения. Определено въкщи децата и учениците се отпускат и не успяват да развият своя потенциал. Като преподавател, който върши работата си със сърце и желание, реших да мотивирам учениците по време на онлайн обучението чрез прилагането на проектния подход като път за излизане от проблемите при традиционните методи и форми на обучение и стимулиране интереса им към народното творчество. От една страна, той отрежда нова роля на учителя в процеса на обучение и възпитание, а от друга, оказва стимулиращо въздействие на учениците за позитивни резултати.

Мотивацията ми за въвеждане на обучение чрез проекти беше засилена от желанието да участвам в международен конкурс. След като изчетох много статии за проектно-базираното обучение и вече имах идеи за реализирането му, предприех това голямо предизвикателство. За да бъде проектът смислен за учениците, голяма роля има тяхното мнение и избор на тема. За да бъде успешен – тяхната мотивация за развиване и усвояване на знания и умения в процеса на работа, които да приложат на практиката. В случая отбелязването на 20-годишния юбилей на групата, която ръководя, мотивира децата и учениците за работа по проект, който да покаже многообразието от дейности, които имат съществено значение за темата. Музикално-фолклорните дейности на ФГ „Веселина“ дадох възможност проектът да бъде свързан с интересите на децата и учениците, като по този начин се създаде продукт, който да се представи и сподели в публичното пространство.

Основни цели:

- Да обърне специално внимание към познанията за народното творчество и традиции, да изгради положителна емоционална връзка с фолклорното ни наследство и утвърждаване на чувство за принадлежност към род и родина.
- Придобитата музикална и обща култура да помогне за бъдещото развитие и изграждане на децата като личности, независимо дали те ще изберат музиката като своя професия или ще поемат по друг път.
- Необходимите умения и компетентности, чрез използване на компютър и ИТ, да се усвоят с реална практическа насоченост в променена обстановка у дома.
- Работейки по даден проект за постигане на краен продукт, да се развият умения за мислене, творчество, работа в екип, сътрудничество,

способност за самооценка и самопознание.

При организацията за осъществяване на проектното обучение се ръководих от следните принципи:

- Да бъде достъпно, приятно и увлекателно за учениците;
- Да работят в сътрудничество и с интерес;
- Да имат бърза обратна връзка;
- Да се осигури активно обучение за високи резултати.

Ход на проекта:

Първата стъпка за приложение на ПБО е споделянето на идеята с децата, учениците и техните родители. Мога да кажа, че това е най-трудната част от преподаването по метода на ПБО – да обясниш на другите какво представлява. Искам да уточня, че използвайки думата „проект“ в контекста на ПБО, имам предвид автентичен модел на учене и развиване на умения в процеса на работа. На проведените онлайн срещи с децата, учениците и техните родители, се дискутираха основните проблеми – отдалечаването в днешни дни от българските традиции и слабият интерес на децата към народната музика и народните инструменти. С лекция „Обичаме тамбурата и българския фолклор“ успяхме да представим дейността на Фолклорна група „Веселина“ през годините: част от темите, върху които са провеждани открити уроци, участия в концерти, фестивали и конкурси, представяне на народната носия в своеобразно дефиле, празници, обичаи и др. По този начин се акцентира вниманието върху възпитателната роля на българския музикален фолклор. Наблегна се на това, че чрез музикално-фолклорната ни традиция, децата усвояват не само умения и знания, касаещи изпълнителското изкуство, а и знания за фолклора като цяло.

В търсене на ефективни и съвременни методи на обучение, чрез които да въздействаме на децата за стимулиране интереса към музикално-фолклорните дейности, след дълга дискусия единодушно се взе решение, чрез използване на набор от съвременни средства за визуализация да изработим два проекта, които да са част от цялостен модел:

1. Образователни **флаш карти** в полза на децата и учениците от групата и техните съученици и приятели.
2. **Презентация** на тема: „Музикално-фолклорните дейности във ФГ „Веселина“ чрез използване на програмата **PowerPoint**.

Организационният етап за работата по проекта включва:

- Договаряне и приемане на дейностите по проекта от учениците и родителите в школата на ФГ „Веселина“ към ЦПЛР – ЦЛТРДБ;
- Съобразяване на дейностите с възрастта на учениците и техните възможности;
- Уточняване на отделните задачи за работа;

- Разделяне на участващите деца, ученици и родители в екипи за всяка задача.

В помощ на учениците беше даден срок от три месеца за изпълнение на задачите. Определиха се дни за консултация и обратна връзка за задаване на въпроси, споделяне как се справят с поставените задачи, подготовката и изработването на крайните продукти. Определи се дата за провеждане на открит урок, на който всеки да представи и защити своя продукт.

Идеята за изработване на **флаш карти** е на Кристиян Гърчев – ученик в 12. клас в ПМГ „Акад. С. Корольов“ и част от Фолклорна група „Веселина“ вече 13 години. Флаш картите представляват картонче с надпис от едната страна на въпрос, термин, дума и т.н., а от другата – неговия отговор. В нашия случай съдържанието им е за видовете народни инструменти в България и за различните фолклорни области. За народните инструменти от едната страна е изображение на инструмента, а от другата – името и кратка информация за него. За фолклорните области – от едната страна е изобразена картата на България и очертана фолклорната област, заедно с по-големите градове в нея, а от другата – кратко описание за най-характерното от фолклора на областта. В тази задача участваха всички ученици, като учениците от първи до четвърти клас с помощта на родителите си, имаха задача да потърсят информация от книги и интернет за народните инструменти, а учениците от 5. до 12. клас за фолклорните области в България. С изработването им се зае Кристиян Гърчев. Той е носител на множество награди от състезания по математика, програмиране, роботика, техническо чертане и др., както и на множество награди от участията му с тамбура като част от ФГ „Веселина“. Флаш картите са чудесен метод за заучаване на информацията по-лесно, по-бързо и по-забавно.

Музикално-фолклорните дейности на ФГ „Веселина“ са изключително разнообразни и са се доказали като средство за възпитание в общочовешки ценности и стимулиране интереса към народното творчество. Те оставят трайна емоционална следа в съзнанието на децата и спомагат за изявяване на тяхната индивидуалност и развиване на талантите и заложите им. В тази връзка изработването на **презентация** на тема: „Музикално-фолклорните дейности във ФГ „Веселина“, събрала част от 20 годишната история на групата, провокира интереса на учениците и ги мотивира да съберат и да селектират информация, която да представят в интерактивен продукт. Продукт, през погледа на децата и учениците на ФГ „Веселина“, при който в основата на процеса на обучение е сътрудничество, позволяващо активна съвместна дейност и възможности за индивидуализация. След като се уточни съдържанието на презентацията, учениците от 5. до 12. клас се разпределиха на групи за работа по отделните и точки:

- ✓ В извора на българския фолклор чрез **пресъздаване на обичаи**
- ✓ **Народната носия** – начин за съхраняване на традициите и възпитаване на естетически усет у децата.
- ✓ **Творчески изяви** – възможност децата да изият своя талант и да покажат красотата на песенния и инструментален фолклор на България.
- ✓ Концерти
- ✓ Участия в радио и телевизионни предавания, звукозаписи и видеоклипове
- ✓ Съвместни изяви с други формации
- ✓ Открити уроци
- ✓ Конкурси
- ✓ Фестивали

Чрез използване на програмата **Microsoft PowerPoint**, всяка група изработи своята част от общия продукт и я представи на открит урок, проведен в края на дадения срок.

Положителни страни:

- ✓ Учениците повишиха знанията си за същността на проектно-базираното обучение.
- ✓ Чрез работата по проекта учениците натрупаха знания за българските народни инструменти, празници и обичаи.
- ✓ Развиха творческото си мислене, работа в екип, инициативност, музикална грамотност и креативност.
- ✓ Заздрави се връзката между учител-дете-родител.
- ✓ За откриване на информация по поставените им задачи, учениците използваха допълнителна литература, която споделяха с приятелите си от школата.
- ✓ Учениците показаха ентузиазъм и удовлетворение от включването си в работата по проекта.
- ✓ Повиши се и интересът на родителите към процесите, свързани със обучението на децата им в школата.

Трудности при работата по проекта:

- Все още има деца, които трудно се включват в дейностите, което нарушава синхронизирането на работата в отделните екипи.
- Продължава работата по усвояването на уменията на учениците за изказ пред публика.

- При някои ученици се наблюдава трудност да изразяват мнението си.

Заклучение:

Въвеждането на съвременни и ефективни методи на обучение в извънкласна среда са предпоставка за провокиране способностите на децата, тяхната креативност, инициативност и въображение. Те спомагат за позитивна промяна в мисията на съвременните учители – да запалят искрицата желание за обучение по народен инструмент и да стимулират интереса към музикално-фолклорните дейности. Проведените практики доказват, че проектно-базираният подход може да бъде работещ инструмент в контекста на стимулиране интереса към народното творчество и възпитание в общочовешки ценности. Той провокира учениците да се превърнат в генератори на идеи, да си сътрудничат в процеса на работа, което от своя страна допринесе за тяхната увереност и по-добри резултати. Внесе разнообразие, чрез излизане от традиционните форми на обучение и учене, и се усвоиха умения, необходими за днешното съвремие, като работа в екип, решаване на проблеми, изследване и творчество, синтез на информацията от различни информационни носители, организация, оценка и контрол. Образователно-възпитателният процес мотивира и стимулира личностното развитие на децата /учениците/ за изграждане на непреходни нравствени ценности, които народното творчество възпитава.

Важни линкове:

Флаш картите може да намерите [ТУК](#):

Презентацията може да намерите [ТУК](#):

Пояснение:

Тъй като картите са направени готови за печат и производство, те са по 8 (4x2) на лист, като лицата и гърбовете вървят като двойка последователни страници в документа. Точно заради това има огледално обръщане между лицата и гърбовете, т.е. ако искаме да видим картата с лице в 3-ти ред, 2-ра колона на дадена страница, то нейният съответстващ гръб е на следващата страница, 3-ти ред, 1-ва колона.

Използвана литература:

1. **Николаева, С.**, Мениджмънт на класа, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2021.
2. **<https://priobshti.se/article/strategii-v-pomosht-na-prepodavaneto/kakvo-predstavlyava-proektno-bazirano-obuchenie>** www.academia.edu/49268445/ПРОЕКТНО_БАЗИРАНИ_ПОДХОДИ_В_ОБРАЗОВАНИЕТО_ИСТОРИЯ_НАСТОЯЩЕ_ПЕРСПЕКТИВИ?email_work_card=thumbnail
3. **<https://studenthouse.bg/2022/07/22/interview-daskalov/>**
4. **<http://www.teacher.bg/>** (101 идеи за иновативни учители)

МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР И ПРЕДУЧИЛИЩНО ОБРАЗОВАНИЕ – АКТУАЛНО СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВА

Стефка Ив. Будакова
преподавател, докторант,
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“
stefkatomova@yahoo.co.uk

Резюме: Публикацията представя резултатите от изследване на мнението на 565 педагози от системата на предучилищното образование в България. Данните от изследването синтезират информация за преподаването на фолклор в съвременните образователни условия – отношението на педагозите към преподаването на фолклор, професионалната подготовка, затрудненията при преподаване и добрите практики.

Ключови думи: Музикален фолклор, фолклорни практики, предучилищно образование.

MUSIC FOLKLORE AND PRE-SCHOOL EDUCATION – STATE AND OUTLOOK

Stefka Iv. Budakova, PhD student
University of Shumen „Bishop Konstantin Preslavsky“

Abstract: The publication presents the results of a survey of 565 educators in the preschool education system in Bulgaria. The data from the research synthesize information about the teaching of folklore in modern educational conditions – the attitude of teachers to teach of folklore, training, difficulties in implementing activities and good practices.

Keywords: Music folklore, folk practice, preschool education.

Прилагането на фолклорни практики в детска градина с образователни цели е тема, широко разглеждана и проучвана от учени в различни научни сфери и области. Разработките, които разглеждат и доказват ролята на фолклора за развитието на детската личност са стотици и многопосочни. В обобщен план в тях фолклорът е представен като средство за: формиране на музикалния слух [Минчева, 1985; Чаушева, 2022]; развитие на метроритмичен усет [Митева, 2021]; развитие на игровата култура [Петкова-Марчевска, 2018; Малчева, 2016]; развитие на речта [Михова, 1990; Skuratovska, 2020]; формиране на усет към комичното [Владимирова, 2004]; справяне

с агресията и подобряване на здравословното състояние [Папазова, 2020]; интеграция на децата със специални образователни потребности [Николова, 2014]; основа за осъзнаване на националната идентичност [Димитрова, 2016]; фундамент на музикалнообразователния процес [Рачева, 2015]; условие за езиково обучение на деца-билингви чрез фолклорни и литературни форми [Бадева, 2004]; народните носии и шевици в детското приложно изкуство [Николова, 2009]; средство за социализация [Жечев, 2009]; фактор за приобщаващо, интеркултурно и гражданско образование [Кръстанова, 2014] и мн. други.

До момента не е провеждано проучване, което да установи, какво е **актуалното състояние на използването на фолклорни практики в предучилищното образование** като фокусът е върху **дейността на учителя**. Елементи от фолклорните жанрове и практики за деца се прилагат в образователната дейност по всички образователни направления чрез интегрални връзки, според изискванията за предучилищното образование. Тази възможност е благоприятствана и от синкретизма [Самоковлиева, 1991: 91], характерен за фолклора – специфично единение на музика, танц, слово, ролева игра (игра-драматизация), които взаимно се проникват, влияят и допълват; близък до детския светоглед за „учене чрез радост“ [Бояджиева, 2017: 73], за възприемане на околния свят като единно цяло, а не на сегменти.

На педагога, в ролята му на медиатор в образователното взаимодействие в дигиталното общество и поколението на XXI век, се възлага сложната задача да оперира с комплекс от нарастващи изисквания, на които да отговаря в реализирането на педагогическата си дейност [Витанова, 2020: 300; Колева, 2019: 75]. Ускореният темп на промяна на ролите поставя учителя в позицията на постоянно самоусъвършенстване, адаптиране и допълнителна квалификация. Възниква въпросът, къде и как се вмести традицията, смятана за неотменна част от образованието?

Цел на изследването е синтезиране на информация за преподаването на фолклор в системата на българското предучилищно образование в съвременни образователни условия. **Обект** на изследването са фолклорните практики, прилагани от педагозите (обща и музикални) в основни и допълнителни форми на педагогическото взаимодействие.

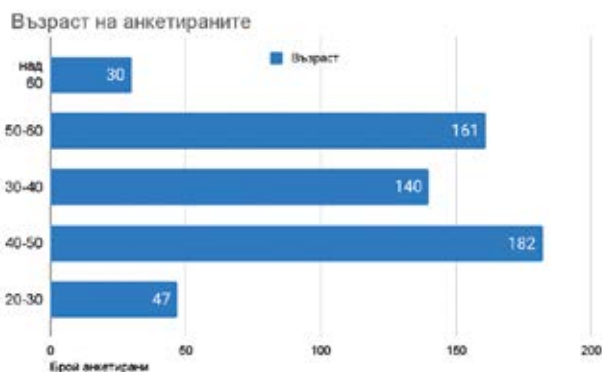
Използваният метод на изследване е анкетно проучване. То е осъществено в периода 02.12.2021 – 09.04.2022 г. чрез Google формуляр. Общият брой анкетирани лица е 565 детски и музикални педагози, работещи в сферата на предучилищното образование от различни области на страната.

Емпиричните данни следва да регистрират отношението на педагозите към преподаването на фолклор, професионалната им подготовка, добрите практики и затрудненията при реализиране на дейностите за постигане на отделни компетентности като очаквани резултати от обучението. Констати-

ращо изследване от подобен тип скъсява пътя от общата оценка за ползите от приложението на фолклора в предучилищното образование, до това, което реално се наблюдава в педагогическото взаимодействие учител-дете в практиката. Тъй като получените данни са многоспектърни и ще бъдат представени пълнотекстово в друга разработка, този доклад представя само акценти от резултатите от проучването.

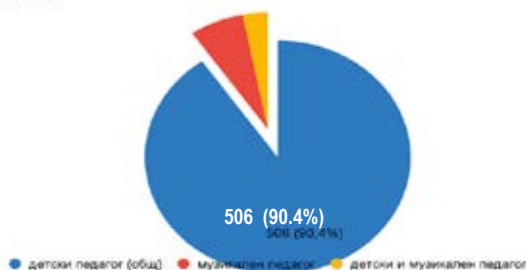
Индикаторите следват професиограмата на педагога като обхващат: възрастов профил; населено място, в което практикува; образователен профил (степен и специалност), професионален стаж по специалността, както и компетентностите в областта на фолклора: насоченост, отношение, специфични знания и опит, характер и форми на подготовката, учебни ресурси, обхват и честота на използване, оценка на дейността.

Възрастов профил: 86,2% от анкетираните са в активна трудова възраст в диапазона – 30-60 години, което предполага, че получените емпирични данни съдържат информация от натрупан педагогически опит, очертаващ състоянието на изследвания проблем. Най-голяма отзивчивост към попълване на анкетата са проявили педагози от възрастовата група 40-50 години (32,5%), следвани от групата 50-60 години (28,7%) и на 30-40 години (25%). 30 педагози (5,3%) в предпензионна възраст са дали своя отговор и 47 педагози (8,4%) от групата млади педагози във възрастния диапазон 20-30 години. 5 респондента не са посочили своята възраст.



Професионалният профил на анкетираните лица показва превес на детските педагози с 90,4% или 506 изследвани лица към 6,6% или 37 музикални педагога, а 3% или 17 анкетирани лица са едновременно и детски, и музикални педагози. В детските заведения музика присъства във всички ситуации и режимни моменти. В реалната практическа дейност музика се преподава не само от музикални педагози, а и от детските педагози.

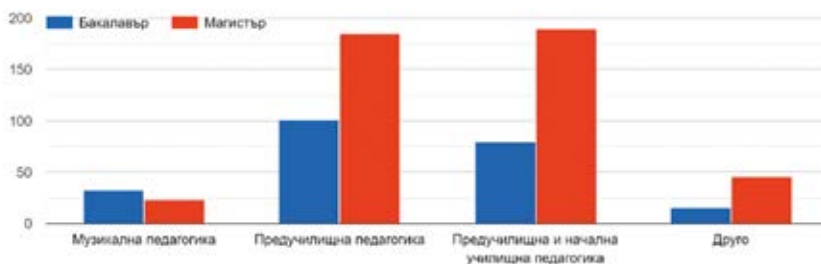
Вие сте:



Образование | Специалност | Квалификационна степен

Музикална педагогика са завършили 57 от анкетираните, от които бакалавър са завършили 33 (57,9%), а магистър – 24 (42,1%) от анкетираните. 13 от бакалаврите по „Музикална педагогика“ са завършили магистърска програма „Предучилищна педагогика“ и 7 магистърска програма ПУНУП.

Образование



В позицията завършена „друга специалност“ са отчетени 323 отговора в свободен текст. На основата на направеното изследване и общият брой анкетирани лица – 565 учители, може да бъде изведена констатацията, че **всеки втори педагог има допълнителна образователна степен**. Палитрата от специалности е внушителна: Логопедия, Управление на образованието / Образователен мениджмънт, Социална педагогика/ дейности, Психология, Мениджмънт, Счетоводство, Стопански и финансов контрол, Инженерна геоекология, Лесовъд, Треньор по плуване, Унгарска филология, География, Екология и управление на околната среда, Българска филология, Текстилен инженер, Консултативна психология, Физика, Медицински специалист и т.н.

Различните профили показват *неустойчивост на избора на професионална реализация или невъзможност да се реализират по основата профе-*

сия. Съотношението на възраст на анкетираните и посочения педагогически стаж, показва още веднъж висок дял на хората на средна възраст, които се *преквалифицират*.

Съобразно високата степен придобили квалификация за детски педагог в степен магистър, възможен отговор на база данни от широк кръг респонденти са по-добрите условия и финансова обезпеченост на педагогическите кадри в последните години. Възниква основателен въпрос: каква е степента на теоретична подготовка на тези педагози и какви трудности отчитат при практическите дейности, свързани с фолклора?

Насоченост на педагога към фолклорни дейности маркират 81,7% от анкетираните, като изявяват положително отношение към прилагането на фолклорни практики в образователното взаимодействие в ранна детска възраст. Останалите 18,3% от анкетираните или нямат отношение, или то е „в рамките на служебните ангажименти и предвиденото учебно съдържание“. Целенасоченото внедряване на фолклорни практики в различните образователни направления е мотивирано не само от учебното съдържание и държавните образователни изисквания, а от личен интерес и отношение към фолклорното наследство, и предшестваш опит в изучаването на фолклорни практики.

Професионална подготовката на педагога. Специфичен опит и знания, свързани с фолклора.

За прилагането на специфични знания, умения и компетентности в образователния процес, педагогът следва да има *специализирана* подготовка, свързана с реализация на фолклорни практики. Резултатите показват, че **университетската подготовка** има значение при 45,1% от анкетираните. Отрицание се констатира при 310 отговора – 54,9%.

Повече от половината анкетираните имат натрупани знания от страничен източник. Най-голям дял 66% (347) от респондентите посочват семейството, следвани от респонденти, участващи в танцова формация – 24,9% (131) и участници в Ансамбъл за народни песни и танци – 23,8% (125). На база на резултатите от анкетирането може да се заключи, че **семейството все още е фактор за предаване на традициите и за създаване на отношение към наследството** от предците. Активно е и въздействието за положително отношение и подготовка дейността на Ансамблите за народни песни и танци, заедно с танцовите фолклорни формации.

Следва да се отчете фактът, че направената констатация се отнася за респонденти с възрастов профил между 30 и 60 години (483) – 86,3%. Само 47 педагози, участващи в анкетирането, са на възраст от 20 до 30 години, както и 30 педагози са над 60 години – общо 13,7%. Следователно, оценката за *равнище на познаване на фолклорните практики и информираност е ре-*

зултат на семейно възпитание на деца, родени в периода 1961-1992 година. Съответно, диапазонът, в който се отчита въздействието на Ансамбли-те за народни песни и танци върху художественото образование в подрастващите варира между 70-те години до към 2000 година. Силен период за художествената самодейност, в която се инвестира значителен държавен ресурс за осигуряване на цялата необходима палитра от условия за дейност на съставите на високо професионално ниво: зали, ръководители, подготвени в специализирани училища и паралелки; оркестър от народни инструменти; носии; реквизит; служители на щат, подпомагащи цялостната дейност; целенасочена работа по издирване на автентичен репертоар и адаптирането му за сценично изпълнение, включително и заплащане на композитори за аранжиране на музика – солово, хорова и оркестрова, както и на хореографи за поставяне на танци и др. С изтеглянето на държавния и политически ангажимент към ансамбли-те, в редица градове дейността им е затихваща. Съобразно икономическите промени, дейността им е поета от танцовите школи на свободен принцип на организация или към читалищни структури, предлагащи рекреация, чрез танцуване на хора.

Дефицитите по отношение на подготовката, педагозите покриват чрез **допълване на знанията** чрез консултации с „колеги – музикални педагози“; добри практики на колеги от други детски градини (тържества, ситуации, мероприятия); „медии с фолклорно съдържание“; рядко четат „допълнителна литература, книги, статии, публикации, учебни помагала“, а ползват „материали от интернет, медии, социални мрежи“.

Затруднения на педагозите при реализация на фолклорни дейности

Резултат от изследването са констатациите по отношение на затрудненията на педагозите при представяне на елементи от българския фолклор, както и затрудненията на децата при реализация на фолклорни дейности.

Не се затрудняват или с известни затруднения са позициите на 402-ма педагози или 71,1 % от анкетираните. **Различна степен на затруднения са посочили 163 педагози или 28,9% от анкетираните, което е малко над 1/3 от общия брой анкетираните.**

Затрудненията посочени от анкетираните лица са в посока на четири групи фолклорни жанрове за деца: танцов фолклор (44,3%), следван от обреден (40,5%), песенен (34,2%) и словесен фолклор (32,3%). Въпросът предполага множествен отговор, както и свободно допълнение. В повечето случаи, отговорите са повече от един.

Имате затруднения по отношение на:

158 отговора



Затруднения на децата при реализация на фолклорни дейности

Според $\frac{1}{3}$ от анкетираните педагози (34,5%) децата се затрудняват или до известна степен при усвояването на детски фолклор. 370 педагога (65,5%) заявяват, че децата нямат затруднения – или $\frac{2}{3}$ от общата група.

Според мнението на анкетираните педагози, затрудненията на децата са по отношение на първо място на словесен фолклор (49,5%), следван от обреден (41,1%) и танцов фолклор (40,6%) и по-малка степен на песенен фолклор (29,7%).

Затрудненията на децата при усвояване на детски фолклор са по отношение на:

192 отговора

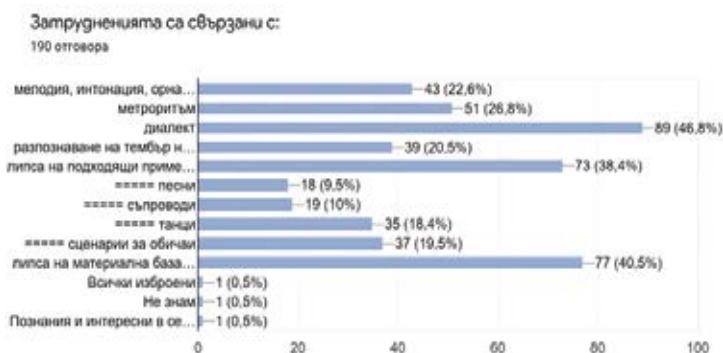


Знанията на децата в предучилищна възраст се генерират от семейството и от включването им във формалното образование, предлагано в детските градини и обкръжаващата ги среда. Отчетената тенденция отразява естествения ход на отмиране на фолклорните практики. Детайли от установените затруднения, педагозите посочват в общо 190 отговора, които са в много широк диапазон и се отнасят за различни дейности.

Словесният фолклор за деца в своето жанрово многообразие варира от приказки, легенди, пословици/ поговорки, наричания, римушки до брорилки и скороговорки. 89 педагози (46,8%) акцентират върху затруднения, свързани с диалекта, в това число използването на архаични говорни форми, изрази, наименования на предмети от бита, които не се използват днес и се налага децата допълнително да опознават. Пример за това са предмети с утилитарна функция: кобилица, стомна, делва, менци и др., както и предложеното образователно съдържание от конкретна фолклорна област, което е непознато в друга. Децата имат лимитиран речников запас, не достатъчно развитие на комуникативните способности, не познават архаизмите, които са отдалечени времево от живота на децата.

Затрудненията изпитват и при **обредния фолклор**, който губи функциите си на обредната празнична система, съобразена с календарните празници. Отчитат затрудненията при усвояване на **народни танци**, за сметка на такива съпроводжани от класическа музика, поп, съвременна музика.

Според наблюденията на педагозите **децата** изпитват определени дефицити и **затруднения**, свързани с: **диалект** (46,8%), **метроритъм** (26,8%), **мелодия, интонация, орнаментика** (22,6%), **разпознаване на тембър на народен инструмент** (20,5%). В предвиденото образователно съдържание метроритъмът, който трябва да овладеят децата в предучилищна възраст е $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ и $\frac{1}{2}$. Танците, които танцуват са право хоро и ръченица, а пайдушко хоро е само за слушане.



Учебно съдържание и ресурси

Проблеми с материалната база, която обезпечава образователното взаимодействие в детската градина отчитат 77 педагози (40,5%). Фактор е липсата на носии, декори, атрибути, които да позволят реализирането на взаимодействието чрез фолклор с необходимите допълващи елементи и специализиран реквизит за доближаване до автентичния вид на обредите.

Учители, които използват единствено учебното съдържание и ресурси, подготвени от авторските колективи са $\frac{1}{3}$ от анкетираните (31,7%) – 178 педагози. Необходими за учителите са и **сценарии, по които да пресъздадат обичаите**. Не по-малка е групата от 73 отговора (38,4%) или почти $\frac{1}{2}$ от **общия брой отговори, конкретизиращи типовете препятствия, посочва че „липсват подходящи примери в учебно съдържание“**.

- сценарии за обичаи: 37 (19,5%)
- танци: 35 (18,4%)
- съпроводи: 19 (10%)
- песни: 18 (9,5%)

В същото време 91,7% от педагозите (510) посочват, че имат потребност от различни форми и методи за повишаване на квалификацията и допълнителни учебни ресурси, с които да преодолееят определени дефицити. Отговорите предполагат множественост.

- 290 педагози имат нужда от **допълнителни специализирани ресурси, свързани с фолклора за деца** (52,1%)
- 289 педагози имат потребност **от обмяна на добри практики с други педагози и детски градини** (51,9%)
- 214 педагози са посочили, че желаят да повишат подготовката си чрез **курсове, семинари, свързани с български фолклор** (38,4%)

Добри практики в областта на детския фолклор посочват, че имат 275 респондента (48,6%). 106 са от „местен фолклор“ (18,7%), 95 са дело на педагози (16,8%), 64 са авторски разработки (11,3%), дело на изследователи са едва 10 посочени отговора (1,7%).

Заклучение

Анализът на резултатите на базата броя на анкетиранияте 565 детски и музикални педагози от цялата страна в системата на предучилищното образование дава основание да се приеме, че резултатите са надеждни, имат представителност и достоверност. Учителите са с различна професиограма, представители на различни по мащаб населени места (от областни центрове до малки села), различен професионален опит и стаж по специалността.

Актуално състояние и тенденции

Фолклорът продължава да бъде фундамент на образователния процес в предучилищното образование и база за цялостното личностно развитие на децата, за изграждане и обогатяване на емоционалната и познавателната сфера на личността [Дончева, 2014: 124].

Съвременното предучилищно образование предоставя възможности в комплексен вид да се преплитат музикален фолклор, детски словесни жанрови форми, ритъм, движение, детски фолклорни игри, компоненти от традиционния фолклор, обреден и празничен календар в регламентирани и нерегламентирани ситуации. В интегрална връзка образователните направления предвиждат „запознаване с националните ценности и традиции с цел съхраняване и утвърждаване на националната идентичност“ съобразно Закона за предучилищното и училищно образование¹ и Наредба № 5².

Всички авторски колективи предлагат обусловено от поставените образователни цели учебно съдържание, в съответствие с държавните обра-

1 **Закон за предучилищното и училищното образование** (обн. ДВ. бр.79 от 13.10.2015 г., ..., изм. и доп. ДВ. бр.82 от 18.09.2020 г.) (акт. 04.05.2022 г.) <https://web.mon.bg/bg/57>

2 **Наредба № 5** от 03.06.2016 г. за **предучилищното образование** / <https://www.mon.bg/bg/59>

зователни изисквания, но включените компоненти от фолклора са насочени преди всичко към изграждане на обща култура у децата. Често учителите не успяват да се ориентират в обширния масив от информация за добавяне на допълнителни учебни ресурси, подходящи за детска възраст – песни, детски фолклорни игри, танци. Това се отнася най-вече за общите педагози, които нямат специализирана подготовка за амбитус на детския глас, звукоизвличане, методики за преодоляване на интонационни и метроритмични проблеми и др. Допълнителни учебни ресурси, свързани с фолклора, са необходими и на музикалните педагози, тъй като не всеки има тесни познания в областта на фолклора. Много от тях са класически музиканти и развиват децата в сферата, в която имат опит.

Проблемни сфери

Опазването на музикално-фолклорното наследство е изправено пред сериозни предизвикателства, произтичащи от отдалечаване от времето, в което е било част от „живяната традиция“ [Пейчева, 2008: 551]. Всички те са обусловени от множество променливи, влияещи на този процес: учител – дете – семейна среда – общество – медии; държавни образователни изисквания – учебно съдържание – учебни ресурси.

Работата на детските педагози е затруднена от различни дефицити, които повлияват възможността им да преподават различни жанрове от фолклорното наследство, както и усвояването им от децата. Някои от факторите са: семейната среда, в която е нарушена приемствеността между поколенията [Микова, 2017]; оскъден личен опит, свързан с фолклорни практики: пеене, свирене, обредност; медийната среда, в която рядко звучи фолклорна музика, пропуски в университетската подготовка и др. Има дефицит на познания в областта на фолклора при подготовката на широкопрофилираните детски учители, което води до повърхностни резултати: „играе се народен танц с народна носия“ [Будакова, 2021]. .

Редуцирането на бройката на учителя по музика поради финансови съображения и пренасочване на специализираните музикални дейности към общите детски педагози, е друга тенденция, която оказва негативно отражение върху степента и качеството на развитие на музикалните способности на децата в най-сензитивния етап – първите седем години. Посочената констатация е валидна и за практиката в началното училище. Тази трайна тенденция рефлектира в негативен аспект върху качеството на образователния процес. Не всяко изкуство може да бъде преподавано от всеки, тъй като се изисква комплекс от умения и талант.

Перспективи и възможности

Според *Конвенцията за опазване на нематериалното културно на-*

следство¹, държавите-страни по договора се задължават да опазват нематериалното културно наследство. „Опазване“ се дефинира като „*прилагане на мерки за осигуряване на жизнена трайност на нематериалното културно наследство, включително неговата идентификация, документиране, изследване, съхраняване, развитие, експлоатация, популяризиране и предаване, предимно чрез формалното и неформалното образование и информалното (самостоятелно) (Formal, non-formal and informal learning)*, а така също и *възраждане на различните аспекти на това наследство*“.

Необходимо е да бъде разработена **стратегия за опазване на музикално-фолклорното наследство чрез формалното образование**, стимулирана чрез държавния финансов механизъм за образование в областта на културното наследство, да бъде разработена програма от мерки от експертен съвет, която да обедини квалифицирани кадри от различни сфери на науката, културата и образованието с една цел: националните интереси за съхраняване и предаване на нематериалното културно наследство през призмата на музикалния фолклор в най-сензитивната детска възраст.

Днес всички са отговорни пред това, какво бъдеще се гради за идните поколения. Необходима е синергия между културната и образователната политика. Българският народ има щастието да е сред „старите“ народи, с традиции преминали през времето, благодарение на ревностното им отстояване. Преносът на културна памет изисква общи усилия на институциите и професионалните общности. За да има днес професионалисти, грижата е на учителите, семейството и обществото, в което ценностите за съхраняване на фолклора са приоритетни ценности.

Литература

1. **Skuratovskaya, Marina, Elena Klimkina.** 2020. Effectiveness of folklore as a means of early speech therapy. E3S Web of Conferences, Volume 210, 18043, 2020. Innovative Technologies in Science and Education (ITSE-2020): https://www.e3s-conferences.org/articles/e3sconf/pdf/2020/70/e3sconf_itse2020_18043.pdf
2. **Бадева, Вилияна.** 2004. Езиковото обучение на децата-билингви в условията на смесена възрастова група на детската градина чрез фолклорни и литературни форми. *Дом, дете, детска градина.*
3. **Бояджиева, Нели.** 2017. Иновативни тенденции в технологиите за приложение на принципа за възпитание чрез изкуство в образованието и социалната сфера.

¹ **Конвенция за опазване на нематериалното културно наследство**, Париж, 17 октомври 2003 г. https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-9-2021-0008_BG.html (15 Окт. 2022)

- ра. *Наука, образование и иновации в областта на изкуството*, 63-75. Пловдив: Университетско издателство Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство.
4. **Будакова, С.** Теренно проучване на технологиите за обучение чрез фолклор в предучилищна възраст в гр. Велики Преслав. Годишник на Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“, Том XXV D, Шумен: ISSN 1314-6769, Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2021, с. 825-835.
 5. **Витанова, Наталия.** 2020. Образование на бъдещето. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“.
 6. **Владиминова, Севдалина.** 2004. Формиране на усет към комичното у 6-7 годишните деца чрез детския фолклор. София: *Дом, дете, детска градина*: 35-40.
 7. **Димитрова, Севдалина.** 2016. Българският музикален фолклор – основа за осъзнаване на националната идентичност от децата от предучилищна възраст. *Образование и квалификация на педагогическите кадри. Приложно-практически аспекти*, част I: 56-68. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“.
 8. **Дончева, Юлия.** 2014. Консолидиращите функции на българските детски фолклорни игри в предучилищна възраст (189 игри и бройлки с вариантите им). Русе: Печатна база при Русенски университет „Ангел Кънчев“.
 9. **Жчев, Живко.** 2009. Фолклорът – шанс за децата от социалните домове. Образование, 6: 14-19. София.
 10. **Закон за предучилищното и училищното образование** (обн. ДВ. бр.79 от 13.10.2015 г., ..., изм. и доп. ДВ. бр.82 от 18.09.2020 г.) (акт. 04.05.2022 г.) <https://web.mon.bg/bg/57> (15 Окт. 2022)
 11. **Колева, Наташа.** 2019. Цифрови компетентности на българските учители. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“.
 12. **Конвенция за опазване на нематериалното културно наследство.** Париж, 17 октомври 2003 г. https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-9-2021-0008_BG.html (15 Окт. 2022)
 13. **Кръстанова, Мария.** 2014. Усвояване на музикален фолклор в контекста на интеркултурното образователно взаимодействие в началното училище. *Перспективи в образованието*: 123-132. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“.
 14. **Малчева, Тодорка.** 2016. Играта в музикално-образователната дейност за предучилищна възраст. *Образование и квалификация на педагогическите кадри. Приложно-практически аспекти*, част I: 42-45. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“.
 15. **Микова, Зоя.** 2017. Образование и традиционни културни практики. *Наука, образование и иновации в областта на изкуството*: 248-256. Пловдив: Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство.
 16. **Минчева, Пенка.** 1985. Възпитаване на музикалния слух чрез българския музикален фолклор. София: Държавно издателство „Народна просвета“.

17. **Митева, Нелка.** 2021. Възпитаване на метроритмичния усет чрез български музикален фолклор в предучилищна възраст. *Списание Детска градина*, бр.2: 73-82. София: Педагогическо издателство „Образование“.
18. **Михова, Красенка.** 1990. Стимулиране на речевото развитие и творческите способности на децата чрез фолклорното богатство на Добруджанския край. Дипломна работа: 121 с. Шумен.
19. **Наредба № 5** от 03.06.2016 г. за **предучилищното образование** /<https://www.mon.bg/bg/59> (15 Окт. 2022).
20. **Николова, Радка.** 2009. Народните носии и шевици в детското приложно изкуство. *Начално училище*. 5: 100-106. София.
21. **Николова, Снежана, Юлия Дончева.** 2014. Фолклорът като средство за интеграция на децата със специални образователни потребности. Сп. Специална педагогика, 3: 27-38. София.
22. **Папазова, Стела.** 2020. Българският фолклор помага за справяне с агресията и подобряване на здравословното състояние на децата. *Детска градина. Училище*, 63-67. София.
23. **Пейчева, Лозанка.** 2008. Между Селото и Вселената: старата фолклорна музика от България в новите времена. София: Академично издателство „Марин Дринов“.
24. **Петкова-Марчевска, Славка.** 2018. Традиционната детска песенно-игрова култура в предучилищното музикално възпитание. Велико Търново: Издателство „Дар РХ“.
25. **Рачева, Маргарита, Боряна Дочева.** 2015. Българският музикален фолклор – фундамент на музикалнообразователния процес в детската градина. *Образование и квалификация на педагогическите кадри. Приложно-практически аспекти*, част 1: 280-287. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“.
26. **Самоковлиева, Мария.** 1991. Музикалният фолклор и естетическото възпитание на младежта. *Проблеми на българския фолклор. Фолклорът и съвременния свят*. т. 9: 89-92. София: Издателство на БАН.
27. **Чаушева, Величка.** 2022. Мястото на българския песенен фолклор в слуховото развитие на подрастващите. Възможности за приложението му в съвременното образователно пространство: Автореферат на дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор“ по професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство. PhD thesis, Нов български университет.

ЗА СПЕЦИАЛНОСТТА „ДИРИЖИРАНЕ НА НАРОДНИ СЪСТАВИ“

проф. д-р Костадин Бурадзжиев
Катедра „Музикален фолклор“
Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Докладът проследява предпоставките и създаването на специалността „Дирижиране на народни състави“, успешно реализираните се студенти и днешното състояние и проблеми в обучението на тази специалност.

Ключови думи: фолклор, дирижиране, фолклорни състави, обучение

FOR THE SPECIALTY „CONDUCTING FOLK ENSEMBLE“

Prof. Kostadin Buradzhiiev, PhD
Department of „Musical Folklore“
Academy of Music, Dance and Visual Arts
„Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: The report examines the prerequisites and creation of the specialty „Conducting folk ensembles“, the students who have successfully realized it, and the current state and problems in the education of this specialty.

Keywords: folklore, conducting, folklore ensembles, training

Проблемът с ръководството на народни хорове и оркестри в България възниква още с тяхното създаване в средата на 40-те години на миналия век. Липсата на подготвени ръководители за новопоявилите се състави се отразява в както в подбора на репертоар, така и в начина на изпълнението му.

От пространното изследване на Горица Найденова „Административно управление на художествената самодейност в България между есента на 1954 и 1960 година“, научаваме за ентузиазма и масовостта, с която у нас се създават любителски състави към заводи, фабрики, профорганизации, читалища, домове на културата. Така, по време на „първия младежки фестивал през 1947 год. взимат участие повече от 4000 колективи с около 120 000 участници при младежките организации, народните читалища и профорганизациите. През следващата 1948 год. на общия преглед на младежката,

профсъюзната и читалищната художествена самодейност участват над 5 500 художествени колективи със 150 000 самодейци. От 1952 до 1954 г. колективите нарастват на 11297 с 286422 самодейци, а от 1954 до 1957 год. техният брой достига 12250 с повече от 300 000 участници“ [Найденова, г. 2019].

В годините преди 1954 управлението на самодейността е поверено на структура в Комитета за наука, изкуство и култура, преобразувано по-късно в Министерство на културата, а управлението на дейността на колективите се осъществява от Отдела за изкуства и култура чрез неговата служба „Художествена народна самодейност“, чиито вътрешни деления са „Музикална самодейност“, „Театрална самодейност“, „Танцова самодейност“ и „Литературни кръжоци“.

В следствие на огромната масовизация на художествени самодейни състави води до създаване на Централен дом на народното творчество и издаването списание „Художествена самодейност“, което едва през 1956 се обособява като издание с ясна задача да предоставя на колективите не само репертоар, но и методическа помощ [Найденова Г, 2019].

За повишаване професионалното равнище на художествените ръководители на самодейни (любителски) на 5 август 1968 г. ЦК на БКП (Централен комитет на Българската комунистическа партия) и Министерският съвет издават съвместно постановление № 33 под заглавие „За по-нататъшен разцвет на художествената самодейност“. Това е годината на III-я републикански фестивал на художествената самодейност, когато са регистрирани мащабни и високи успехи на любителското творчество.

На 5 август 1968 г. ЦК на БКП (Централен комитет на Българската комунистическа партия) и Министерският съвет издават съвместно постановление № 33 под заглавие „За по-нататъшен разцвет на художествената самодейност“. Това е годината на III-я републикански фестивал на художествената самодейност, когато са регистрирани мащабни и високи успехи на любителското творчество. На основание на Постановлението, към ЦК на ДКМС (Централен комитет на Димитровския комунистически младежки съюз) се създава Постоянно действаща школа за художествени ръководители със седалище в Пловдив. Началото е поставено на 20 октомври 1969 г., когато започва обучението на I-вия випуск от 90 курсиста. Школата има следните класове: диригенти на школувани и народни хорове; ръководители на театрални и естрадно-сатирични състави; ръководители на състави за български народни танци; ръководители на състави за забавни и състезателни танци; сценография; куклена режисура; кино и фото-любителство и др. За своето 30-годишно съществуване през школата минават обучение над 3000 ръководители на художествени състави не само от България, а и от САЩ, Холандия и други държави. На 1 март 1991 г. Министерство на културата закрива школата.

На 2 октомври 1967 г. в гр. Котел се създава Средното музикално училище за народни инструменти и народно пеене, а 4 години по-късно, през есента на 1971 г. – Средното музикално училище в с. Широка лъка за професионално обучение на талантиливи фолклорни изпълнители.

С изключителната упоритост и отстояване през 1972 г. проф. Асен Диамандиев обособява Филиала на Българската държавна консерватория в самостоятелен Висш музикално-педагогически институт. Едновременно с това се създава и специалността „Народни инструменти и народно пеене“. Така завършилите фолклорните музикални училища получават възможността да повишат своето образование и да получат професионална квалификация като преподаватели на народни инструменти и пеене и като ръководители на самодейни и професионални състави.

Първи преподаватели в новата специалност са Николай Стойков, Милчо Василев, Стефан Мутафчиев, Мария Самоковлиева, Василка Имандиева (Йончева) и хоноруваните преподаватели Тодор Прашанов, Константин Шопов, Христо Урумов, Тодор Киров, Енчо Пашов.

В квалификационната характеристика на специалността е записано, че тя подготвя изпълнители по народни инструменти и народно пеене, ръководители на професионални битови състави, преподаватели по народен инструмент и народно пеене в средните музикални училища, преподаватели по камерни народни ансамбли и народна музика, ръководство на битов хор и оркестър, ръководители на художествената самодейност и специалисти в методичните кабинети на художествената самодейност при съветите за изкуство и култура.

В учебния план на специалността, освен музикално-теоретични дисциплини, са включени и дисциплините „Ръководство на народен хор“, „Ръководство на народен оркестър“, „Техника на дирижирането“ и „Дирижиране“, което дава възможност на младите фолклорни специалисти да получат професионални знания и умения за ръководене на народни хорове, оркестри и ансамбли.

При завършване студентите полагат държавен изпит по:

- Специален предмет (нар. инструмент или нар. пеене);
- Камерно-инструментални състави;
- Ръководство на битови състави (хор, оркестър, ансамбъл). До 1986 г. всички завършващи специалността „Народни инструменти и народно пеене“ само при полагане на изпит по дирижиране на народен хор и оркестър получават квалификация „Ръководител на битови състави“.

За обслужване на часовете по „Дирижиране на народен оркестър“ и „Дирижиране на народен хор“ през 1979 година са създадени учебни щатни състави – народен хор и оркестър. Така бъдещите диригенти имат пряк

достъп до естествения, реален звук на народния хор и народния оркестър, изключителна привилегия, която продължава и днес.

От учебната 1986-87 г. специалността „Народни инструменти и народно пеене“ се преобразува в „Ръководство на народни състави“ – осем семестриален курс на обучение, като само явилите се на изпит по дирижиране получават съответната квалификация. От учебната 1994-1995 г. стартира специалността в „Дирижиране на народни състави“ – бакалавърска програма, а от учебната 1998-99 г. – магистърска програма на обучение.

Специалността „Дирижиране на народни състави“ (Ръководство на народни състави) е уникална както за нашата Академия, така и в национален мащаб магистърска програма. Единствено тук, в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, студентите от тази специалност имат възможност, по време на своето обучение, да практикуват в часовете по „Дирижиране на народен хор“, „Дирижиране на народен оркестър“ и „Дирижиране на народен ансамбъл“ обучение с живи състави – щатните народен хор и народен оркестър. Реалната практика със звука на народния хор, народния оркестър и вокално-инструменталния ансамбъл, усъвършенстването на мануалната техника, възможността за експерименти, реализация на партитури с различна сложност от утвърдени и млади композитори и възможността за концерти изяви (семестриални продукции) дават на студентите стабилна основа за началото на професионалният им път.

От създаване на специалността до сега са обучени и са се дипломирали огромен брой студенти. Голяма част от тях успешно са се реализирали като ръководители на народни, хорове, оркестри и ансамбли. Ето и някои от тях: Цветан Цветков – диригент на оркестъра на ансамбъл „Тракия“; Вичка Николова – диригент на хора на ансамбъл „Тракия“; Светла Станилова – диригент на Академичен народен хор и хорови формации от гр. Пловдив; Елена Симеонова – диригент на смесения народен хор при ПДК на транспорта; Костадин Бураджиев – гл. худ. ръководител и диригент на хора на ансамбъл „Добруджа“, диригент на Академичен народен хор при АМТИИ; Данчо Радулов – диригент на оркестъра на ансамбъл „Варна“; Йорданка Неделчева – диригент на хора на ансамбъл „Варна“ и хора на НУМТИ „Д. Христов“ – Варна; Димитър Колев – диригент на оркестъра на ансамбъл „Загоре“; Сашка Ченкова – диригент на хора на НУФИ „Ф. Кутев“ – Котел; Елена Билнева – диригент на хора на ансамбъл „Търговище; Димо Желев – диригент на оркестъра на ОУ на МВР – Варна; Тодор Кръстев – диригент и гл. худ. ръководител на ансамбъл „Сливен“; Георги Петков – диригент на хор „Ангелите“ и хора на Нов български университет; Лъчезар Йорданов – диригент на оркестъра на ансамбъл „Искра“ – В. Търново; Данка Цветкова – диригент на хора на Ансамбъл „Сливен“ и пом. диригент на Академичен народен хор; Цонка Димитрова – диригент на хора на ансамбъл „Тракия“; Димитър Хри-

стов – диригент на Оркестъра за народна музика при БНР, диригент на хора на ансамбъл „Тракия“, гл. худ. ръководител на ансамбъл „Пирин“; Дилияна Василева – диригент на Градски духов оркестър – Видин; Владимир Владимиров – диригент на Академичен народен оркестър при АМТИИ; Илиян Юручки – диригент на ансамбъл „Езерец“; Ради Радев – диригент на Гвардейския представителен духов оркестър; Желя Райчева – диригент на хора на НУМТИ „Д. Христов“ – Варна; Ганчо Гавазов – диригент на хор „Космически гласове“ и хора на НУФИ с. Широка лъка; Алия Хансе – Девическа хорова формация „Евмолпея“; Нели Андреева – диригент на хор „Нуша“; Милена Андреева – диригент на хор „Елбетица“; Николай Гурбанов – диригент на хор „Боряна“ и пом. диригент на Академичен народен хор, Даниела Дюлгерова – диригент на народен хор „Жарава“ – гр. Ст. Загора, Цветина Грамова – ръководител на ансамбъл „Средногорци“ – гр. Пирдоп.

Както бе отбелязано по-горе, специалността „Дирижиране на народни състави“ е уникална за цялата страна. Никое друго висше училище не предлага обучение и подготовка на професионални диригенти за любителски и професионални фолклорни състави в страната, както и работа на диригентите с учебни щатни състави. Отпадането на дисциплината „Дирижиране на хор от клавиър“ от учебните планове на националните фолклорни училища, както и много по-слабата подготовка на учениците по музикално-теоретичните дисциплини създават определени проблеми при подбора и приема на кандидати за тази специалност. Така от класове от по 10 и повече студенти в специалността до преди 10-15 години, сега в най-добрия случай могат да се приемат само двама кандидат-студенти. Не може да се отрече, че към специалността има интерес от страна на студентите, като в не малко случаи студенти от други специалности – „Педагогика на обучението по...“ и „Изпълнителско изкуство – фолклор“, след завършване на 1-ви курс преминават в специалност „Дирижиране на народни състави“. Сега, както и преди, интереса към специалността е продиктуван и от преподавателският колектив както за музикално-теоретичните дисциплини, така и за практическите.

Преподаватели в специалността през годините са били:

- „Ръководство на народен оркестър“, „Дирижиране на народен оркестър“, „Дирижиране на народен оркестър от клавиър“ – Константин Шопов, ст. преп. Христо Урумов, проф. Милчо Василев, Георги Панайотов, проф. д-р Костадин Бураджиев, доц. д-р Владимир Владимиров и ас. д-р Николай Гурбанов;
- По дисциплините „Ръководство на народен хор“, „Дирижиране на народен хор“, „Дирижиране на народен хор от клавиър“ – доц. Стефан Мутафчиев, Елена Касърова, проф. Василка Спасова, доц. Иван Делирадев, проф. д-р Светла Калудова-Станилова, проф. д-р Костадин Бураджиев, ас. д-р Николай Гурбанов.

- Дисциплината „Техника на дирижирането“ е преподавана от Христо Христов.

През миналата учебна година (2021-2022) в специалността се обучаваха 10 студента в десетсеместриален курс на обучение, 2-ма в двусеместриален и 1 в трисеместриален курс на обучение.

Въпреки трудностите с набирането на кандидат-студенти, уверено може да се каже, че към специалността „Дирижиране на народни състави“ има интерес и студентите имат отлични условия за обучение и получават много добра професионална подготовка, основа за бъдещи успехи на концертния подиум.

Ползвана литература:

1. **Найденова, Г.** – Административно управление на художествената самодейност в България между есента на 1954 и 1960 година. Алманах НМА „П. Владигеров“ София, 2019, стр. 203-223

РИТЪМ И ИНТОНАЦИЯ В БЪЛГАРСКОТО ИЗРЕЧЕНИЕ. ЗАМЕСЕН ЛИ Е БЪЛГАРСКИЯТ ФОЛКЛОР?

*Доц. д.ф.н. Петя Бъркалова
Катедра по български език*

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Резюме: Статията представя напредъка по проекта „Ритъм и интонация в българското изречение“ (МУ21-ФлФ-013) като първо декодира прозодията в т.нар. „народно“ начало в езика, а след това представя съвременни теоретични и инструментални средства за съставяне на корпуси с комплексно анализирани изречения, които дават нови данни за ритъма и интонацията в българското изречение с потенциал да бъдат съпоставени с метроритмиката и структурата на българския песнен фолклор.

Ключови думи: синтактична структура, ритмична структура, интонационна структура, обща структура на явленията в езика и музиката

RHYTHM AND INTONATION IN THE BULGARIAN SENTENCE. IS BULGARIAN FOLKLORE INVOLVED?

*Associate Professor Petya Berkalova, DSc
Department of Bulgarian Language
Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

Summary: The article presents the progress of the project „Rhythm and intonation in the Bulgarian sentence“ (MU21-FIF-013) by first decoding the prosody in the so-called „folk“ foundation of the language, and then presents modern theoretical and instrumental means for compiling corpora with complexly analyzed sentences, which provide new data on the rhythm and intonation in the Bulgarian sentence with the potential to be compared with the metrorhythmic and structure of the Bulgarian song folklore.

Keywords: syntactic structure, rhythmic structure, intonation structure, identical structure of phenomena in language and music

1. Въведение

Насочването на изследователското внимание към параметрите ритъм и интонация на българското изречение е свързано с две твърдения от историята на българското езикознание, които събуждат интерес в полето на съвре-

менните проучвания по синтаксис. Първото е на Юрий Венелин от „Грамматика на днешното българско наречие“: „Интонация на езика или на речта аз наричам не само тоновото, но и тактовото съотношение между гласните, тъй като 1) сричката може да се повишава или понижава спрямо осемте тона и техните полутонове и 2) при един и същи тон тя може да се произнася по-кратко или по-продължително. При първото съотношение положението на сричката се нарича ударение, а при второто – дължина. Тъкмо съотношението между тези две музикални категории в езика представлява неговата интонация“ [Венелин 2002: 292]. Второто твърдение е на Йордан Пенчев, а именно че „явленията темпо и ритъм на изказването остават непроучени“ [Пенчев 1980: 6]. В същото време обаче в теория на музиката е известно и казаното от Ст. Джуджев за българската народна песен, че „мелодията възниква естествено и се развива от ритъма и интонацията на думите“ [Джуджев 1975: 244]. Виждаме, че изследователска мисъл отдавна гравитира около идеята за връзката между мелодията на езика и интонацията на думите при генерирането на мелодията в песенния фолклор.

2. Декодиране на прозодията в синтаксиса на народния език

Един от основните признаци на изречението – неговата интонационна оформеност, налага търсене на тази „скрита“ синтактичната съставка в „народното“ или „традиционното“ начало на езика. В него именно се проявяват категориите мяра, симетрия, ритъм, хармония, които се базират на иманентни числови пропорции, установени в хилядолетните антични традиции на питагореизма и платонизма, заредени още и с идеята за „чувствен Космос“ [Тахо-Годи 1978: 7]. Важно е да държим на фокус факта, че тръгвайки на училище, децата „школарчета“, още в старобългарския период [вж *За буквите*, Черноризец Храбър] са били откъсвани от естествената езикова домашна сфера на родовата (майчината, матерна, родноезична) словесност в семейната среда, където е царствала „първичната подсъзнателна стихия“ на живия народен език – не само словесно граматически, но и с цялото си интонационно и ритмо-мелодично „чувствено“ богатство, проумявано и преповтаряно най-напред в контакта с майчиния глас и гръд (евентуално на дойката, на детегледачката, на „обгрижващата“ фигура в дома)¹. Не е без значение и търсенето на обяснение за развитите книжовни дарби на даден книжовник чрез доказване на досега му до огромното песенно богатство в народната традиция, което съчетава стари предантични традиции за усвояване на езика чрез мелодично и ритмично структуриране на посланията в процеса на човешки контакт и свързване. Този „навик“ е в резонанс с нужните песенни

1 В диалога „Възникването на града“ (диалогът е между Сократ и Глаукон) намираме визията за подобен фрагмент при конструирането на града: „... или ти смяташ, че няма да стане нужда от педагози, дойки, детегледачки“ (Платон, Държавата 2015: 93).

дарби за религиозното служене впоследствие. Псалтирите, като документи за континуитета на българския език през вековете, предавани от поколение на поколение, ни извеждат във Възраждането и възрожденското килийно училище, бидейки песенна форма¹. Азбучните молитви също имат песенна структура и организация. Според българския етномузиколог Стоян Джуджев съществува неизменно обвързване на знанието за музиката със знанието за езика. Аналитичните процедури на Ст. Джуджев са тясно свързани с разбирането за мелодичната линия на речта, за „омузиколяването“² на речта. Тезата на Ст. Джуджев съдържа твърдението, че между говора (прозодията на езика, изреченската интонация, мелодията на фразата) и музиката трудно може да се постави строга граница и че словесните ритъм и интонация съдържат в зародиш музикални ритми и интонация. Това се илюстрира най-ярко в единството на текст и мелодика в народната песен, която, по думите на друг от нейните изследователи – Никола Георгиев, е „едно от най-величавите творения на българския творчески гений“ [Георгиев 1976]. Но, както посочихме вече, това единство съществува и в псалтирите. Словесният текст е субстратът, върху който възниква мелодията. Днес е научно доказано, че психофизиологичните процеси, пораждащи говор и пеене, са сходни, и това предпоставя едни и същи принципи на генериране на ритмиката, мелодиката и синтаксиса [Джуджев 1955, Пател 2003, Пател 2008, Степанов, Статева 2018].

Днес най-новите проучвания в областта на експерименталния синтаксис доказват, че „едноезичните деца под 2-годишна възраст могат да използват прозодична информация, за да предскажат синтактичната категория на предстоящата дума“ [De Carvalho et al., 2017, цит по Степанов, Павлич, Статева, Ребул 2018, прев. мой, ПБ]. Дали първичното усещане за принадлежност към народността и езика е идвало с ритъма на първите народни умотворения – приказки, поговорки, гатанки, песни и с всичко, което, като словесно и песенно народно творчество, е принадлежало към завещанието на дома (и обгрижващите фигури – майката, дойката, детегледачката) в процеса на отглеждане на потомци в семейна среда? Дали оформянето на езиковата активност на детето, според днешните ни разбирания, се е случвало преди то да стане „школарче“, е тема, за която също има оскъдни податки.

Нека припомним и езиковия „биографичен факт“, че целият езиков процес на развитието на говоримия език след старобългарския период (IX, X, XI в.), определян като среднобългарски период (XII, XIII и XIV в.) води до преобръщане на езиковата система от синтетичен към аналитичен начин на изразяване на граматическите отношения. Не разполагаме все още с ця-

1 На гръцки: ψαλτήριον, псалтирион — музикален инструмент от рода на арфата

2 Терминът е на Наталия Христова (вж. Бъркалова, Тончева, Христова 2017).

лостно общоприемливо обяснение за причините за прехода от синтетизъм към аналитизъм¹, но според нас е логично да се допусне, че едно място на случването на тази трансформация ще да е бил очертаният тук естествен семеен (майчин), неофициален, спонтанен кръг, където фонетичните промени на звуковете, напасването между клитиките и структурите, активизирането на нови синтактични алгоритми за сливане и трансцендиране, са се случвали спонтанно в чувствения опит на езиковото общуване и при дидактично „мек“ преповтор на преданието. Ако продължим разсъжденията си в духа на анализите на Джуджев и се опрем на доказателствената част за връзката между музиката и езика, то във вижданията му за произхода на музиката от синкретизма ѝ с езика може да се изведе напълно нова концепция за още една възможна причина за трансформирането на системата на езика: заради ежедневно „вътрешно“ свързване с неравноделността на „народните“ ритмо-интонационни размери в семейната среда. Като една от основните хипотези за възникването на неравноделността в метроритмичната организация на българската фолклорна музика Стоян Джуджев посочва връзката между „структурирането на стиховия размер и строежа на поетическия текст“ при артикулацията и „фразиранието на редиците“ с цел получаването на „агогични акценти, т.е. леки удължения“ за оформяне на местата на смисловите цезури [Джуджев 1980: 125]. Проверката на тази хипотеза изисква прецизни експериментални изследвания, успоредяване на цели корпуси от устното и песенното народно творчество². Някои днешни словоредни явления, свързани с клитичния комплекс, се поддават на обяснения чрез ритмо-интонационните свойства на народния език [вж. резултати в Бъркалова 2017], без да противоречат на принципите на Универсалната граматика. Ритъмът е в непрекъснат преповтор чрез организираното редуване на сегменти и паузи (отмерено мълчание) при изграждането на фразите и мелодичните контури,

1 Преходът от синтетизъм към аналитизъм в българския език е сред много проучваните теми, но не може да се каже, че докрай са установени причините за този процес. За много явления продължава да се надгражда научното осмисляне. Важно е да подчертаем, че когато България пада под османска власт в края на XIV в. аналитизмът вече окончателно се е установил в българската езикова система. Но в книжовния език до времето на новобългарските дамаскини аналитичните особености като цяло не се отразяват. Процесът протича в говоримия, живия език и много бавно и трудно се провижда на места в книжовната форма на езика чак до новобългарските дамаскини. От съвременна гледна точка днес ни води разбирането, че езикът е сложна дискретна адаптивна система и че такива системи рутинно развиват вътрешно представяне на външната среда, филтрират я и компенсират възприеманите закономерности с поредици от адаптации.

2 Такава беше идеята на проекта „Ритмо-интонационни параметри в българското изречение“, 2017.

както и чрез времетраенето на сегментите¹. Ритмичните езикови фигури – броят на времена в една фигура, са изследвани в българското стихознание, но не са били прилагани в синтактични изследвания за нито един от етапите от разволя на езика ни – старобългарски, среднобългарски, новобългарски. Не разполагаме засега и с по-машабни интердисциплинарни изследвания на ритмо-интонационните параметри на езикови и музикални структури с българско звучене.

Според етномузиколозите, разсъжденията на Джуджев са свързани с концепцията на Ницше за „мистериално единство“ на слово, музика и жест. Проучванията на Наталия Христова доказват, че относно това единство ученият се позовава и на други автори като стиховеда Александър Веселовски и музиколога Леонид Сабанеев. При разглеждането на конкретните прояви на връзката език <=> музика, според Н. Христова, Джуджев се опира на Антоан Мейе, Андре Мазон и Фердинанд де Сосюр, на формализиращо-реконструктивни изследвания на различни музиковеди и стиховеди, които обвързват музикалния ритъм с прозодията и ритъма на езика и стиха – Йохан Геварт, Морис Еманюел, Теодор Ренак, Луи Лалоан др. [вж. Бъркалова, Тончева, Христова 2017].

Ако документално е доказуемо, че псалтирите и часословите са текстове, които в езиковата си съставка преминават през закономерни промени от Средновековието до първите килийни училища през Възраждането, то за

1 В монографичното изследване „The Syntax of Tyme“ П. Манчестър прави преглед на античното резвитие на философията на времето, дефинирано чрез понятието в музиката „интервал“ (diasthma), но интервал спира да се тълкува като дължина или разстояние, както е при питагорейците или при стоиците, а се развива при неоплатониците като първи музикален интервал в йерархичен машаб. Времето придобива два елемента: брой движения и общ интервал от естеството на всички движения. Така започва да се приписва „интервал“ на „природа“. Природата се използва като категория на проявление от неоплатониците и се разбира много динамично. Те наблюдават и назовават природата на нещата като „разгъване“, „нововъзникване“, „появяване“ (подобно е значението префикса из- в синтактичните дефиниции: изказ, изречение, израз...). За субект, чиято същност е в процес на превръщане, природата е посредническата сила, която „прави“ разумен процес. Природата има междинна роля в йерархия, която има ноетичното царство над себе си и материала по-долу. Така по модела на музикална има философската интерпретация на времето си е служила с представата за разпределянето на интервали във „вертикална“ поредица между по-високи и ниски равнища. За целите на нашето изследване можем да направим извода, че, ако Питагоровата причинност протича вертикално, същата причинност задава и „интервалите“ на синтактичната структура, произвеждаща в непрекъснат преповтор изреченската материя най-напред в машабта на нещата, които са видими като естествена комбинаторика (сливане и трансцендиране) на думите и „произход от две“ (вж. повече в Манчестър 2005). Като пояснение за Питагоровата представа за числата и музиката ще приведем следното: „Отправна точка в учението на Питагор за числата била музиката. Според него връзката между числата и музиката била неразривна. Той установил, че приятните за слуха хармонични съзвучия се получават само в тези случаи, когато дължината на струните (интервалите), издаващи тези звуци, се отнася като целите числа от първата четворка 1:2, 2:3, 3:4. Така се появила музикалната октава и гамата“ (Витрувий 2021: 55, бел. на ред. по Нанов 2016. Пламен Нанов. Модулът 17,5 – практическа система за пропорциониране и метрична организация при проектиране на архитектурни обекти).

„звуквата им страна“ знаем твърде малко. Досега не е имало и действие в отговор на етномузиколожките анализи на изреченската прозодия, направени от Джуджев, в работата на синтактиците.

Окуражаваща подкрепа за разгръщане на идеята за връзка между интонацията на езика и Духа на народа се съдържа в раздела „За интонацията на българския език“ в граматиката на Юрий Венелин: „В интонацията на езика вярно се отразяват политическото и нравственото състояние на народа; в интонацията се виждат неговият характер, неговият начин на поведение“ [Венелин 2002: 233]. Можем да приемем автора за Хумболтов последовател. В подкрепа са добавени примери за интонационен контраст между езиците: „Поразителен пример за това намираме в противоположната интонация на французите, швабските немци и молдованите“ [цит. съч. 233]. Според бележка на преводача в изданието на български от 2002 г. „в оригинала по-често се употребява терминът „напев“. Под интонация на езика или на речта Юрий Венелин разбира „не само тоновото, но и тактовото съотношение между гласните“ [пак там: 232]. Той извежда четири филологически характеристики на интонацията: тя е езикова категория; наречията (диалектите, говорите) се различават едно от друго не само формално, но и по интонация; еднаквата интонация на наречията е условие за близост. Четвъртото положение ще приведем в цитат: „Славянските наречия се подразделят според интонацията си, както и според формите си, *не по един и същи и не по подобен начин*“ [пак там: 232, курсив мой, ПБ]. Важно уточнение доизяснява природата на интонацията: „Но нека не забравяме, че свързаната реч се отнася към интонацията на езика както планираните градини изобщо към природата“ [пак там: 233]. Младият учен представя прозодията като дял от езиковедството, който говори за интонацията на езика чрез понятието прозодия [Венелин 2002: 233]. Несъзнателната усвоеност, вродеността на прозодичните параметри на езика също са подчертани: „Ние се обучаваме на прозодията само от мъртвите езици, а на живите пишем стихове и без нея“ [Венелин 2002: 233]. Езикови обрати според Юрий Венелин има в *обратописа и фразеографията* – така той назовава синтаксиса. Ще приведем тук по-пространен цитат от Увода на неговата „Грамматика на днешното българско наречие“, за да изясним филологизма на твърденията: „*σύν-ταξις* означава разполагане на думите от цялото изречение в определен, *свойствен само на дадено наречие, ред* (*ταξις* – ред). Но в едно изречение може да има и 10 думи от различни части на речта. От това, струва ми се, че *σύνταξις* или *словосъчетаване*, съдържа в себе си правилата в какви поредици и в какви случаи как трябва да се разполагат всички части на речта. Тъй като тези поредици не са нищо друго, освен *езикови обрати* (...), а *словонареждане* или *речеподреждане* е название на самото действие, съответната наука нарекох *наука за езиковите обрати, обратнопис, фразеография*“ [пак там: 47]. Така разделът „За

словонареждането“ стои отделно от граматиката в съчинението. Основните доводи за отделянето на синтаксиса като отделна наука са, че синтактичното равнище изисква „синтетично изучаване“, за което са необходими не само граматичните и фразеографските форми, но и още нещо трето, присъщо само на синтактичните явления: „Тук подразбирам подвижните и неподвижните ударения не само на думите, но и на целите изречения, т.е. и прозодията, и декламацията, свойствена на дадено наречие, с една дума музиката, интонацията на езика Oedeographia“ [пак там: 74].

3. Проектът „Ритъм и интонация в българското изречение“

Изследователската програма на проекта включва търсене със съвременни средства отговори на следните отворени въпроси: 1. Как ритмо-мелодичният параметър взаимодейства с правилата за пораждање на структурата в интервала от време, докато „трае“ произнасянето на изречението? 2. Има ли връзка между ритмо-мелодичната структура и строежа на синтактичната конструкция?

За да се отговори на тези въпроси за пръв път се създаде корпус от 150 прости едносъставни изречения, в който всяко изречение получава свой „идентификационен паспорт“, резултат от комплексен анализ: структурограма, извлечена с теоретичната платформа „Управление и свързване“ (GB, Government and Binding, българска версия за анализ на изреченския строеж по Й. Пенчев); аудио файл; спектрограма и интонограма от програмата Speech Analyzer; спектрограма и интонограма от програмата Praat със сегментиране на думите като крайни съставящи; таблица със словоредния модел; формула на темо-ремната структура; измерения на обхвата и дълбочината в цифрово изражение. Данните от корпуса с изречения са събрани чрез екскерпиране на произведения на Йордан Йовков, Емилиян Станев и Йордан Радичков, които са признати за виртуозни „оркестратори“ на българския език. Тези изречения са записани като аудиофайлове при спазване на установен протокол.¹

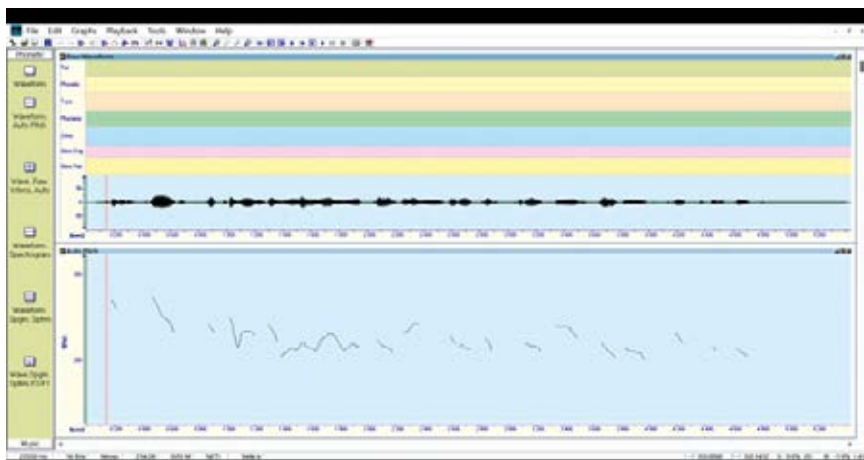
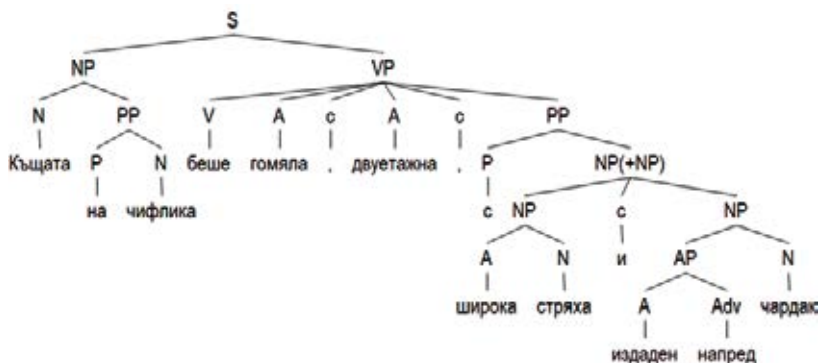
Към момента корпусът е в процес на обработка. Споделен е с малцина експерти в България, с покана да участват в тълкуването на мащабната картина на ритма и интонацията в българското изречение, която се разкрива чрез представените данни. Оказва се, че най-добра подготовка за интерпретация на ритъма имат етномузиколозите, които оценяват резултатите като изключително полезни и за тяхната работа върху проблемите на метроритъма в песенния фолклор.

Пример за комплексен анализ на изречението: структурограма // спектрограма и интонограма с програмата Speech Analyzer // спектрогра-

1 Създатели на корпуса са Петя Бъркалова, Красилина Колева-Костова, Христиана Кръстева.

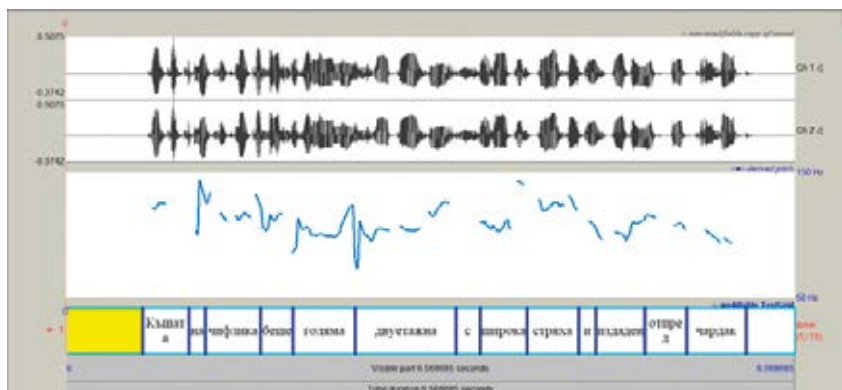
ма и интонограма с програмата Praat // таблица със словоредния модел // темо-ремна структура¹ // измеренията на обхвата и дълбочината в цифрово изражение.

*Къщата на чифлика беше голяма, двуетажна, с широка стряха и издаден отпред чардак.*²



1 Декодирани на записите в таблицата. Първи ред: словоред на крайните съставящи – метаезиков символен запис на думите в изречението със символите за морфологичния клас, към който принадлежат. Трети ред: словореден тип S V O2 = субект, глагол-сказуемо, непряк обект. Четвърти ред: темо-ремна организация (информационна структура, актуално членение) R T R = рема, тема, рема (ново – старо – ново).

2 Йовков 2017: Йовков, Й. *Чифликът край границата*. София: Нике, с. 31.



Словоред на крайните съставящи	N p N V A A p A N Conj A Adv N
Фразова организация	Представена е чрез структурографията на изречението.
Словореден тип	S V O2
Темо-ремна организация	R T R

Обхват – 10

Дълбочина – 6

Таблица 1

Обща структура на явленията в езика и музиката

Организация на структурата	Лингвистика	Музика
Структура по продължителност (единица, мярка за продължителност, времетраене)	Сричка	Такт
Групиране (прозодична йерархия)	Срички, думи и т.н. (стъпки)	Такт, тактова черта, която се поставя според ритъма 2/4; 3/4
Ударение (според силата)	Силно и слабо	Времетраене на (нота) и позиция
Метрична скала	Правила, които определят ударението	Правила, които определят ударението
Контур	Интонационна крива	Напрежение и отпускане
Дължина на тембъра	Лингвистична фраза	Музикална фраза

Помощен инструмент за анализ в духа на Ст. Джуджев и Т. Джиджев [Джиджев, 1981] се съдържа и в по-новите изследвания на МакКели и Зарновски за обща структура на явленията в езика и в музиката [вж Таблица 1, българска адаптация по МакКели и Зарновски, 2007].

Разбира се, менталните репрезентации в езиците се осъществяват чрез съществителни и глаголи – граматични категории, които нямат аналог в музиката, но възприемането и обработването на синтактични структури в езика и музиката става до голяма степен по един и същи начин. Доверяваме се на революционното откритие на Анируд Пател [Пател, 2003], че мозъкът използва интегрирани ресурси, за да обработи езика и музиката. Доказано е, че за този механизъм отговора центърът на Брока в мозъчната кора.

4. Заключение

Резултатите от изследването не са окончателно обработени към момента, но подхранват хипотезата за съществуването на универсални и национално-идентифициращи характеристики на езика и музиката. Имат се предвид два уникални факта: 1. преходът от синтетизъм към аналитизъм в диахронния развой на българския език и възможните „намеси“ на прозодията на народния език, 2. наличието на неравноделни размери в българската народна музика. Тези факти могат да се разглеждат на фона на общата картина – типологичните характеристики на българския език като славянски и балкански едновременно и типологичната уникалност на българската народна метро-ритмична система, изразена в неравноделните размери. Надяваме се, че проектът задава научен стандарт за изграждане и създаване на нова звукова теория за генезиса на пораждането на звука и неговата пластична еквивалентност при обосноваване с материала от българския език – респективно и взаимовръзката с народната музика: ритмика; неравноделност при разчленяване на фразата; разцветката на ладовете и др. – една посока, в която предстои разгръщане на проучванията в сътрудничество с етномузиколози и експерти в областта на теорията на метриката.

Литература

1. **Бъркалова, П.** В търсене на ритмо-мелодични параметри в българското изречение. // *Юбилейна научна сесия. Съвременни тенденции в научните изследвания*, изд. на БАН Проф. Марин Дринов, 2017.
2. **Бъркалова, П., Тончева, В., Христова, Н.** Ритмо-интонационни параметри на българското изречение. Пловдив, 2017. Ръкопис на изследователски проект.
3. **Венелин, Ю.** Граматика на днешното българско наречие. София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ 2002.

4. **Георгиев, Н.** Българската народна песен. София: Наука и изкуство, 1976.
5. **Джиджев, Т.** Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор. София, 1981.
6. **Джуджев, С.** Теория на българската народна музика. Т.2. Мелодика. София, 1955.
7. **Джуджев, С.** Българска народна музика. Т.1. София, 1980.
8. **Джуджев, С.** Българска народна музика.Т.2. София, 1975.
9. **МакКери, Н., А. Зарновски.** La prosodie linguistique et la syntaxe musicale. // *Actes du XIe Colloque des étudiants en sciences du langage*, 2007: 66-81. <phonetique.uqam.ca/upload/files/McCarry_Zarnowski_2007.pdf> [ноември 2022].
10. **Манчестър, П.** The Syntax of Time. The Phenomenology of Time in Greek Physics and Speculative Logic from Iamblichus to Anaximander. (Ancient Mediterranean and Medieval ... Neoplatonism, and the Platonic Tradition, 2). Studies in Platonism, Neoplatonism, and the Platonic Tradition #2. Brill Academic Publishers. 2005.
11. **Марк Витрувий Полион.** За архитектурата. Преводач Елена Йонкова. Издателска къща „Кибеа“. София, 2021.
12. **Пател, А.** Language, music, syntax and the brain, *Nature Neuroscience* 6, 674 – 681, 2003.
13. **Пател, А.** Music, Language and the Brain. Oxford University Press, New York, 2008.
14. **Пенчев, Й.** Основни интонационни контури в българското изречение. София, 1980.
15. **Платон.** Държавата. София, 2015.
16. **Степанов, А., Павлич, П., Статева, П. и др.** Children’s early bilingualism and musical training influence prosodic discrimination of sentences in an unknown language. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 2018 Jan; 143(1): EL1doi: 10.1121/1.5019700.
17. **Тахо-Годи, А.** (ред). Античные риторика. Москва, 1978.

РОДОПСКИТЕ ПЕСНИ И ТЯХНОТО ВЛИЯНИЕ ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО ДИАПАЗОНА И ВОКАЛНАТА ТЕХНИКА НА ПЕВЧЕСКИЯ ГЛАС

ас. д-р Деница Василева
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ гр. Пловдив
denitsa.vasileva@artacademyplovdiv.com

Резюме: Настоящият доклад има за цел да разгледа влиянието, което родопските песни оказват върху певческия глас чрез характерните особености, които притежава този изпълнителски стил, как подпомага неговото развитие, вокалната техника и усъвършенстването ѝ. Изводите са направени от гледна точка на изпълнителите на песни предимно от родопската фолклорна област.

Ключови думи: родопска песен, фолклор, диапазон, певчески глас

RHODOPE SONGS AND THEIR INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF THE RANGE AND VOCAL TECHNIQUE OF THE SINGING VOICE

As. Denitsa Vasileva, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The aim of the present report is to examine the influence of the Rhodope songs on singing voices through the characteristic features of this performance style, how it supports its development, vocal technique and improvement. The conclusions have been made from the perspective of performers of songs mainly from the Rhodope folklore.

Keywords: Rhodope song, folklore, range, singing voice

Пеенето е сложен психо-физиологичен процес. Човек се ражда с музикална дарба, но за да стане добър певец трябва дълго време да тренира своя глас и да усъвършенства певческите си възможности. Овлабяването на народнопесенния изпълнителски стил не прави изключение. Създаването на музикалните училища за изучаване на народно пеене и народни инструменти в Котел и Широка лъка, както и фолклорния отдел към ВМПИ – Пловдив (днес АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“) изискват и създаване на необходимата методическа литература, която да подпомогне за практическото усвояване на народно-песенното изпълнителско изкуство. Така народните певци ще усъвършенстват своите гласове и ще могат да поднесат народната песен по начин, по който да отговаря на художествените изисквания на съвремието.

През годините са издадени трудове, които пряко засягат педагогическите проблеми на народнопесенния изпълнителски стил – трудът на Михаил Букурещлиев „Работа с пионерски народен хор“ (1971), на Анастас Дафов – „Народнопесенният изпълнителски стил и неговите вокално-педагогически проблеми“ (1978), двата теоретични труда на Анка Кушлева: „Звукоизвличане и орнаментика при народното пеене. Методи за тяхното овладяване“ (1996), „Постановъчни проблеми при развитие гласа на народния певец от детска възраст до високия професионализъм“ (2000), трудът на Светла Калудова-Станилова „Методика на обучението по народно пеене“ (2011) и др. Всички те са задълбочен опит за търсене на най-правилните пътища за преподаване на народно пеене – правилно певческо дишане, диапазон, певческа постановка, звукообразуване, овладяване различните маниери на изпълнение и диалектни особености при отделните фолклорни области, най-характерните орнаменти и вокално-технически прийоми.

С промените на времето народните песни претърпяват непрекъснати изменения, обогатяват се и усъвършенстват своята структура и това се дължи на влиянието на различни фактори като бит, култура, медии и въздействия от други жанрове. Младите народни изпълнители все по-рядко имат възможност да черпят от „извора“, родени са в модерни времена, в които фолклорната музика вече е преминала в нова фаза на развитие, а медиите непрекъснато оказват своя натиск върху автентичната народна песен. Това поставя преподавателите по народно пеене пред отговорната задачата, да търсят най-верните пътища за обучение в музикален фолклор, придържайки се към маниера и стиловите особености на всяка фолклорна област, да намират начини и да прилагат методически похвати, с които да подпомагат за практическото усвояване на изпълнителското майсторство и овладяване тънкостите на фолклорното пеене в нетрадиционна среда.

Като действащ преподавател по народно пеене, често се сблъсквам с трудностите, които изпитват младите певци при усвояване различните маниери на пеене. Много често те са свързани с правилното певческо дишане, звукоизвличането, атаката на тона, овладяване на различните видове орнаменти и др. Ако в миналото нашите предци са пеели по определен начин, защото са били повлиявани от различни фактори като трудов процес, тежки условия на живот, диалектни особености на говора в различните региони, то в наши дни младите изпълнители учат народни песни и усвояват стиловите особености на отделните фолклорни области предимно от звукозаписи и квалифицирани вокални педагози. Тук идва и задачата на педагога, да намери подходящите методи, чрез които да успее да разгърне възможно най-много потенциала на певческия глас.

Като изпълнител на песни от родопската фолклорна област, лично за себе си съм установила, че „родопското“ пеене „помага“ за развитието на

гласа, правилното звукообразуване, разширяването на диапазона и вокалната техника на певеца. Родопският песенен фолклор притежава съвкупност от отличителни особености, които са в пряка връзка с музикално-диалектните особености на областта и вокалната техника на певците.

В процеса на работа с народни певци, залагането на похвати, взаимствани от изпълнителския стил в Родопите би допринесъл за по-лесно овладяване на някои вокално-педагогически проблеми.

Специфичните особености, които притежава родопската народна песен си имат своето обяснение, като се има предвид географското положение на областта. Провиквайки се от връх на връх, за да се чуват по-надалече, родопчани изнасят гласа си в предна позиция. Това провикване намира отражение и в мелодичната линия на родопската песен (характерните за нея глисанди). Чрез овладяване на септимовите скокове тоновия обем достига до децима и ундецима, което допринася за разширяването на диапазона на певеца, който често достига до две октави. Стремежът на певеца към по-силно и открито пеене, пък се дължи на желанието му да „надпее“ каба гайдите. Чрез търсене на висока позиция във високите резонатори и по-голям отвор на устната кухина, звукът е по-силен, бляскав и пробивен. В някои случаи съпроводът на родопската гайда не е подходящ за по-ниските женски гласове, поради тоналността, в която отсвирва инструмента, но от практиката съм установила, че е възможно да повлияе на увеличаването на диапазона, ако певецът често бъде съпроводжан от него. Всеки един от тези похвати, приложен по време на работа с гласа благоприятства развитието на младия изпълнител.

Тук трябва да се отбележи, че се откриват различия в маниера на пеене при българите християни и българомохамеданите, които са породени от различното им социално положение. Тези стилски различия са описани от Радка Братанова в нейната статия „Родове и певчески стилове“. [Братанова, Радка, 2005: 57-62]. Обяснението за този начин на пеене е, че на българомохамеданката ѝ е било забранено официално да пее в обществото, оттам се променя и постановката на гласа, като жените пеели полуфалцетно с носов отенък. Това допринася за създаването на песни в тесен тонов обем, най-често построени в пентатоника.

Използването на елементи от родопски песни в техническите упражнения, може да бъде от помощ и при овладяване на меката атака на тона, тъй като диалектът е мек, вокалите са окръглени и по-широки и по тази причина гласните връзки не са плътно прилепнали, а само леко приближени една до друга. Подструнното налягане е умерено и въздушният стълб преминава спокойно без гласъци. Издишването на въздуха и атакуването на тона става

едновременно. Звукът е мек, окръглен и тембрист. Тази мекота се дължи на високата говорна позиция и може да улесни постигането на смесен механизъм на звукообразуване.

Интерваловото разнообразие, с което се характеризират мелодиите на родопските песни може да бъде от помощ, относно правилната интонация, която е в основата на вокалното майсторство на народните певци. До тези изводи стига Светла Калудова-Станилова в своя труд „Вокалното изкуство в Родопите“. [Станилова, Светла, 2012: 42-49]. Тя прави подробен анализ на интерваловия строеж в родопската песен, като подчертава, че той е част от „нейната уникалност“.

- Интервалът **прима** – „*В родопските песни неговата проява е в началото, средата или текущото развитие на построението предимно в хороводни песни, като създава тонална опора... Повторението на тона изисква запазване на точна интонация и еднаква темброва характеристика на вокала при по-висока интензивност на звуковия поток*“. [Станилова, Светла, 2012: 42]
- Интервалът **секунда** – „... *в родопските напеви се проявява преди всичко с неговия характерен фонизъм. Откриваме го и в съпоставяне на различни по големина секунди, основно при изпълнение на глисандо*“. [Станилова, Светла, 2012: 42-43]
- Интервалът **терца** е един от най-типичните в родопската мелодика. Той се явява и като встъпителен интервал при изпълнение на характерното за Родопите глисандо.

Според Станилова интервалът **чиста кварта** „*дава възможност за изява на гласовите дадености на певците в ниска и висока теситура, което е част от спецификата на родопския маниер на изпълнение*“. [Станилова, Светла, 2012: 44-45]

- Интервалът **квинта** често предизвиква затруднение при изпълнение. Атакуването на високия тон, в някои случаи води до неточна интонация и вокални проблеми. Овлабяването му изисква стабилна опора на ниския тон и атакуване на високия чрез овладяване на мека атака и смесено звукоизвличане.
- Интервалът **малка септима** често присъства в родопската песен, подобно на интервалът квинта изисква стабилна дихателна опора при вземане на ниския и високия тон и вокална техника за овладяване на правилното звукоизвличане и точна интонация.

В заключение на настоящата статия бих искала да изтъкна няколко фактора, необходими при усвояване на Родопския песенен изпълнителски стил:

- ✓ Постепенно овладяване на характерните за Родопската песен мелодични интервали – голяма секунда; чиста кварта; чиста квинта;

- ✓ Овладяване на интервала малка терца между 1-ва-3-та степен на минорната пентатоника – в края на музикалната фраза, както и в края на песента;
- ✓ Овладяване на малка септима между 1-ва и 7-ма степен на пентатониката;
- ✓ Овладяването на тези интервали трябва да бъде постепенно с правилно подбрани от преподавателя мелодични ходове, взети от определени песенни образци;
- ✓ Овладяване на най-характерните орнаменти, включващи се в Родопската песен и най-вече на „глицандото“ между 1-ва – 7-ма степени от Пентатоничния родопски звукоред.

Без да съм с претенцията да налагам този метод на работа, определено считам, че този педагогически подход при усвояване на родопската песен е правилен и ще спомогне на младите изпълнители до голяма степен да овладеят родопския певчески изпълнителски стил.

Ползвана литература

1. **Братанова, Радка.** Родове и певчески стилове. Сп. „Български фолклор“ бр.3, 2005
2. **Дафов, Ан.** Народно-песенният изпълнителски стил и неговите вокално-педагогически проблеми. София, Изд. Музика, 1978
3. **Станилова, Светла.** Методика на обучението по народно пеене. Пловдив, АМ-ТИИ, 2011
4. **Станилова, Светла.** Вокалното изкуство в Родопите. Традиция и съвременност. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски“, 2012

НЯКОИ АСПЕКТИ ОТ ДИСТАНЦИОННОТО ОБУЧЕНИЕ ПО ГАЙДА

гл. ас. д-р Иван Георгиев
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: С навлизането на Интернет в живота ни много неща промениха. Все по-голямата роля, която се отдава на този технологичен феномен, има своите предимства и недостатъци. Ще разгледам някои аспекти от темата за дистанционното обучение, която в наши дни е немислима без Интернет.

Ключови думи: гайда, дистанционно обучение

SOME ASPECTS OF THE REMOTE BAGPIPE INSTRUCTION

Principal Assistant Ivan Georgiev, Ph.D
AM DFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: Lots of things have changed with the intriguing of Internet in our daily lives. The increasing role that this technological phenomenon takes, has both of its advantages and disadvantages. Hereby, I will discuss some aspects of the remote education that nowadays is unthinkable without the use of Internet.

Keywords: bagpipe, remote education

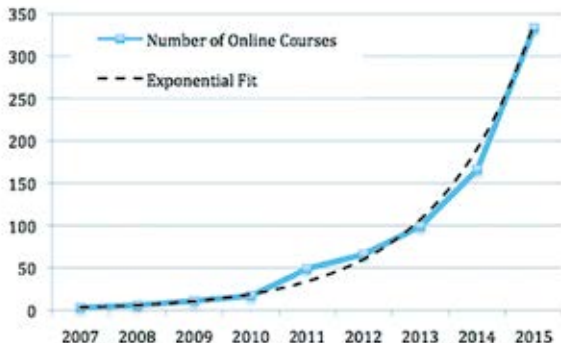
С навлизането на Интернет в живота ни много неща промениха. Все по-голямата роля, която се отдава на този технологичен феномен, има своите предимства и недостатъци. Ще разгледам някои аспекти от темата за дистанционното обучение, която в наши дни е немислима без Интернет. Провокиран съм от темата, защото от години работя в тази насока, но никога не съм обобщавал за себе си какви възможности всъщност ни дава това обучение, например свободата да избираме преподавател, време, място и много други удобства в личен план. Програмите на повечето университети, внедрили дистанционната форма на обучение, засягат преди всичко теоретични дисциплини, но има и университети с богато изградена платформа за дистанционно обучение и по практически дисциплини. Пример за това са Бъркли колидж, Щатски университет Вали Сити, Университета на Западна Джорджия и т.н.. „Днес, когато естествената среда на фолклора (седянката, мегданското хоро, сватбата и др.) вече не съществува или е коренно променена, а от друга страна някогаашната регионална затвореност е замене-

на от една интензивна комуникация под въпрос е поставена уникалността и неповторимостта на фолклора във всичките му многообразни изяви.“ [Димчев, В., 2017 / 209]. Онлайн обучението опосредства в още по-голяма степен традиционното предаване на гайдарския „майсторлък“ и поставя пред преподавателите по този изконен български инструмент допълнителни затруднения най-вече в запазването на неповторимостта на инструменталната ни музика и в култивирането на импровизационността, защото „голямото майсторство е в това да добавиш към народното, но слушателят да не може да различи къде е композиторът, къде е изворното.“ [Букурещлиев, М., 1997 / 49]

Технологиите, с които би могло да се осъществи онлайн обучение най-общо са синхронни (в пряк онлайн контакт) и асинхронни (в непряк контакт – платформи, пощи, форуми). Синхронните технологии изискват всички участници в процеса на обучение да бъдат онлайн в едно и също време, с организиран график, докато асинхронните – не. Често съществуват и хибридни форми, които включват частично и двата вида технологии с цел подобряване на учебния процес и свобода на комуникацията. „Посредством основни музикални дейности – възприемане, възпроизвеждане и творчество, обучението по музика развива музикалните способности на учениците и изпълнява целите на учебната програма във всеки клас. В условията на електронно обучение се наложи акомодация на основните музикални дейности към условията на дигиталната средата.“ [Димитрова, Р., 2021 / 400]

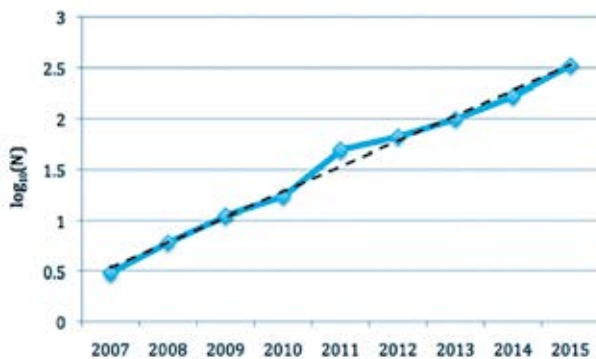
Следващите графики илюстрират убедително нарастващия интерес към дистанционното обучение и в частност на неговото застъпване в учебните заведения. Те са публикувани в статията „Онлайн музикално образование: неформално, формално в чист вид“ от 25.07.2017 година в списание International Journal on Innovations in Online Education. Графиките показват развитието на дистанционното обучение в световен мащаб до 2015 година и колко усилия и време са необходими на българските преподаватели за да достигнат необходимите нива. [Johnson, C., Hawley, S.]

Фиг. 1



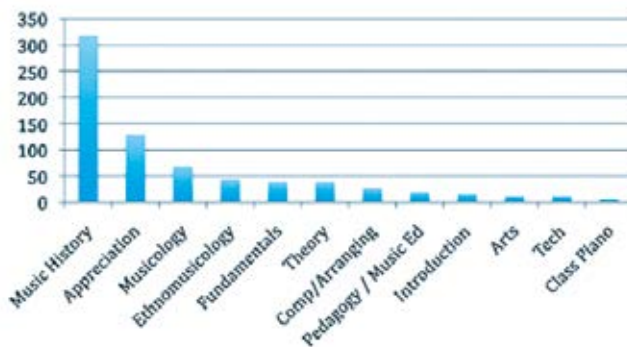
Фигура 1 ни показва експонентното нарастване при онлайн курсовете от 2007 г. до 2015 година.

Фиг. 2

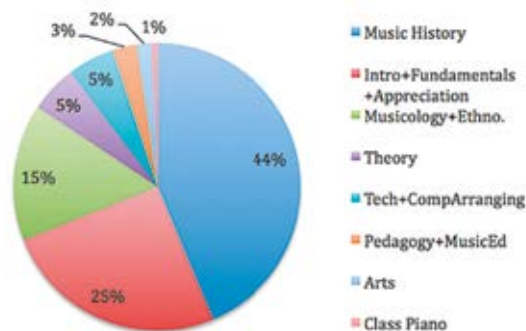


Фигура 2 ни демонстрира чрез логаритмична формула нарастването на тези курсове.

Фиг. 3



Фиг. 4



Фигура 3 и 4 дават яснота за процентното преразпределение на дисциплините изучавани в дистанционна форма на обучение. Видно е, че в голямата си част това са теоретичните предмети – история на музиката, музикален анализ, етномузикология и т.н., докато изучаването на музикален инструмент процентно е много малко.

В желанието си да се ориентирам в търсенията и практическите съвети на колеги музиканти за оптимизиране на онлайн уроците по специален инструмент, потърсих различни интернет публикации по темата. Натъкнах се на голям брой дистанционни програми за обучение по пиано, по китара, но не намерих подобни програми за обучение по духови инструменти. Може би затрудненията идват оттам, че за звукоизвличането при духовите инструменти е необходимо синхронизиране на устния и дихателния апарат с двигателните умения на ръцете. Изработването на качествен тон при духовите инструменти зависи от индивидуалните характеристики на устния апарат на свирещия. Ако преподавателят не бъде в непосредствена близост с обучавания се, може да се пропусне важен елемент при изработване на амбушура. Това е един от недостатъците на дистанционното обучение. Не бива да се забравя, че *„свс своята комбинативност и паралелно съществуване (коекзистенция) с невиртуалния свят, виртуалната реалност засяга из основи традиционните понятия за пространство и време, движение и покой...“* [Минева, С. и колегия, 2015 / 19] Тъй като при гайдата въздухоподаването е индиректно и устният апарат не влияе пряко върху качеството на тона, в известен смисъл това не е от голямо значение.

В България липсва платформа за дистанционно обучение по гайда. Няма единен регистър на преподавателите с възможности за онлайн обучение по инструмент. Специализираният език, който трябва да се използва също създава проблеми при работата с чужденци. Недостатъчната конкретизация в орнаментика, похвати, прийоми принуждават преподавателя да търси насочващи термини и други похвати за обяснение на дадения проблем. Свободата, която е характерна за фолклорната музика, също е предпоставка за определени затруднения. Една и съща мелодия, изпълнена от двама гайдари, може да звучи коренно различно. Насищането с орнаменти, комбинацията им, „озвучаването“ на тоновете и др., са част от диференциацията между отделните изпълнители. Ако обучаваният се е в начален стадий това не е проблем, тъй като орнаментирането е сведено до минимум. Тук най-важно е правилното усвояване на мелодията с нейния изчистен рисунък и осъзнаване на опорните тонове. *„В ръцете на педагозите остава индивидуалната интерпретация на изискванията към реализацията... – спецификата в разчитане на условността на изписване на тези произведения, систематизирането на повторямите елементи, конкретизирането на различията в еднакво изписаните орнаменти, избистрянето на мелодийната стилизирана*

конструкция с нейните опорни елементи и мн. др.“ [Славинска, 2013]

В началният етап на обучението по гайда ученикът изпитва редица затруднения, предизвикани от непривичното положение на инструмента в ръцете и набора от движения, необходими за звукопроизводство. Силата с която той притиска меха, изработването на правилната постановката съобразно физическите данни на обучаващия се са част от затрудненията на онлайн комуникацията. Опосредственото съобразяване с индивидуалните качества на обучаващият се, което е принципна постановка в обучението по музикален инструмент, засяга пряко дистанционното обучение.

Началният етап на формиране на въздухоподаващата и притискащата техника при усвояване на гайдарското изкуство води до бързо отегчаване на ученика. Макар и задължителни упражненията са доста скучни и затова за учениците в детска възраст те трябва да се сведат до минимум. В онлайн обучението по гайда в начален етап към утвърдените педагогически могат да се добавят нестандартни игрови елементи от различни двигателни методи – например за усвояване на определени метроритмични формули чрез пляскане и/или удари по различни предмети и др., базирани на метода Орф-Шулверк¹. В онлайн обучението могат да се зададат формулирани или импровизирани метроритмични последования, като начин за психофизическо разтоварване от конкретиката на урока по гайда.

Нотната грамотност и умения за слухово-двигателно подражание също са фактор за развитие на обучаващият се. Използването на нотописна програма, която има възможност за просвирване на написаното е в помощ на преподавателя и ученика. Разучаването на дадена мелодия заедно с компютърно изсвиреното изгражда реална представа у учащия се за първичното ниво на мелодията, пулсацията и ритмичната организация.

Комбинацията от синхронно и асинхронно обучение дава необходимия резултат. Например, видеозаписите на отделни части на разучаваното произведение подпомагат обучението, но трябва да са направени от различен ъгъл, за да може обучаващият се да придобие по-пълна представа за мануалните движения и изучаваната техника. Тук е мястото да се спомене за една от трудностите при видео уроците. При работа само с една камера се пропускат доста подробности в постановката, метроритмичността, финото изработване на детайла. Технологиите се усъвършенстват и благодарение на

¹ Известният композитор и педагог Карл Орф (съвместно с хореографката Доротея Гюнтер) основава в Мюнхен през 1924 г. образователен център за гимнастика, музика, танц и ритмично движение. Там той преподава на учениците си собствената си „Система Орф“, която бива публикувана в Германия в началото на 30-те години на XX век. В днешно време системата е добила разпространение сред музикалните педагози в цял свят и носи името на своя създател – „Orf-Shulverk“ (в превод „училищна работа“). Цялостната разработка на метода почива върху идеята за развитие на музикалните способности на децата чрез музикална и моторна импровизация (бел. авт.).

тях можем да подобряваме и улесняваме обучението по гайда. Внедряването на нови софтуерни продукти с течение на времето – като очила за виртуална реалност или работа с няколко камери – **дават почти реална представа на преподавателя и ученика** за нивото, качеството и посоката на развитие.

Според моите наблюдения видео уроците с натрупване на репертоар, технически упражнения за развитие на пръстовата техника и орнаментика, комбинирани със срещи лице в лице дават най-добрия резултат от този вид обучение. Удобството да избираш време за твоя урок, комфортът на дома ти, неформалната картина на обучението, спомагат за по-освободеното усвояване на материала. За разлика от разпространените дистанционни форми на оценяване, които са проблемни поначало поради липсата на контрол от страна на преподавателя, при обучението по инструмент тези трудности не съществуват. И в дистанционната си форма обучението изисква индивидуален подход и практическо представяне на усвоения материал – било то онлайн или на запис.

Проблемите с точното интониране, се отстраняваха с различна компресия и декомпресия, сега са в миналото благодарение на използването на съвременни материали в изработването на инструмента българска гайда. В началните етапи на моето дистанционно преподаване това беше основен и трудно преодолим проблем. Връзката от разстояние затрудняваше процеса. Много по-лесно е в директен контакт с ученика да демонстрираш силата на натиск.

Един от често срещаните проблеми в индиректното обучение е липсата на възможност за чисто физически показ на орнаментиката. Често ми се налагало да покажа на своите ученици как се осъществява даден орнамент чрез поставяне на свирещата ръка върху моята, което е практически невъзможно в дистанционното обучение. От какъвто и ъгъл да бъдат направени видеозаписите, те не дават 100% представа за начина на изсвирване.

Изработването на способа „кърма“, който е задължителна част от арсенала на „майстора-гайдар“ е почти невъзможно да се предаде онлайн. Къде да бъде опората? Колко сила да бъде упражнена? Колко да се извърти ръката? Какво да бъде пречупването на фалангата на пръста? – са само някои от проблемите, които преподавателят трябва да обясни и покаже, а ученикът трябва да разбере и правилно да възпроизведе.

Разминаването между картина и звук в онлайн общуването също поставя редица предизвикателства пред преподавателя и пред обучаващия се. Както за органистите са нужни години обучение да изградят в себе си стереотип на изпреварващото звука натискане на клавишите, така и в дистанционното обучение по музикален инструмент този проблем съществува. Това явление е особено затрудняващо при осъзнаване на метроритъма в ново преподаваната творба. Нашата музика изобилства от различни метроритмични

структури – от орнаментите, през неправилните деления, до свободата на безмензурните мелодии и всевъзможните метрични комбинации. Това я прави трудна за преподаване от разстояние. Какъв ще е пътят за максимално успешно постигане на педагогически резултати зависи от тактиката на преподавателя, базирана на личната му образование и емпирични наслаждения, защото *„образователните стратегии са свързани с развитие на заложби и способности, формиране и стимулиране на интереси, успешна интеграция и социализация чрез възможности за свободен активен избор на личността и включване в дейности, които благоприятстват развитието и изявата на индивидуалността.“* [Коловска, Цв., 2019 / 179]

Българската гайда има своите почитатели по целия свят и с изработването на онлайн платформа за дистанционно обучение ще достигне и до най-отдалечените кътчета на света, където има желаещи да се учат на този инструмент. Разбира се, подготовката и на платформа, и на преподаватели за този вид обучение, трябва да върви ръка за ръка. Това е предизвикателство за университетите, където се подготвят преподавателските кадри.

Има създадена организация, която сертифицира програмите за дистанционно обучение. Може да бъде открита на адрес: <https://www.deac.org/>. В Интернет пространството подобни програми могат да бъдат намерени, включително и музикални, напр.: <https://online.berklee.edu/>. Тези програми използват платформи като <https://zoom.us/>, скайп, <http://www.schoology.com/> и др. Много от програмите нямат интерактивна комуникация с преподавателя, а се състоят просто от предварително записани уроци, които студентът гледа и повтаря. Програмите, които включват директна комуникация, правят нещо подобно на практикуваните от мен форми на дистанционно обучение по Скайп или някоя друга платформа за комуникация. Повечето програми са описани от колежите, обаче няма информация за процеса на преподаване, трудности или други педагогически проблеми. Успях да намеря няколко статии, които обсъждат дистанционното обучение по музика, но в доста общи понятия, без да има нещо специфично по инструменти. Наличието на литература по проблемите може да бъде илюстрирано с различни статии в интернет пространството, но засега литературата е по-скоро описателна и не разглежда конкретни практически ракурси от дистанционното обучение по инструмент.

Владимир Владимиров отбелязва, че *„изкуството на преподаване непрекъснато се развива и обогатява с нови знания и методи за обучението на изпълнителите...“*. [Владимиров, Вл., 2015/7]. В този дискурс се налага изводът, че **дистанционното обучение по инструмент е нещо относително ново и засега недотам изследвано, няма обща методика, статистика или данни**, така че много може да се постигне в тази насока.

Ползвана литература:

1. **Букорешлиев, Михаил** (1997) – *Народната музика е животът ми. Цвятко Благоев*, Епсилон, София, 1997
2. **Владимиров, Владимир** (2015) – *Тамбурата – пътеки към изпълнителското майсторство*, АМТИИ, Пловдив
3. **Димитрова, Ралица** (2021) – *Готовността на студентите от специалност „Музика“ за осъществяване на учебна практика в условията на обучение в дигитална среда*, В: Годишник на СУ „Св. Кл. Охридски“, факултет по науки за образованието и изкуствата, книга Изкуства, том. 113
4. **Димчев, Валери** (2017) – *Автентичният тамбурджийски стил от Югозападна България – отживелица или непреходност*, В: Пролетни научни четения – 2017, АМТИИ, Пловдив, 2017
5. **Коловска, Цветанка** (2019) – *Извънкласните дейности по музика (заниманията по интереси) – цел, задачи и нови перспективи*, В: Пролетни научни четения 2019, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив
6. **Минева, Силвия, Харизанова, Оля и колегия** (2015) – *Екология на виртуалните реалности*, Проектория, 2015
7. **Славинска, Рада** (2013) – *Безмензурната проблематика на мануалното претворяване*, В: Пролетни научни четения – 2013, АМТИИ, Пловдив
8. **Johnson, C., Hawley, S.** (2017) – *Online music learning: informal, formal, and steam context*, In: International Journal on Innovations in Online Education 1(2) 2017

ИСТОРИЧЕСКИ СВЕДЕНИЯ ЗА РАЗВИТИЕТО НА АКАДЕМИЧЕН НАРОДЕН ХОР ПРИ АМТИИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ – ПЛОВДИВ

Ас. д-р Николай Гурбанов
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: *В доклада се проследява историята на Академичния народен хор при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Сведенията за развитието му обхващат периода от създаването на Студентския народен хор през 1972 г. по инициатива на проф. Асен Диамандиев (формация, основана едновременно със специалност „Народни инструменти и народно пеене“) до днес. Очертават се специфични черти на творческия облик на Академичния народен хор – художествената му представителност съдържа качествата и авторските виждания на неговите диригенти – проф. Асен Диамандиев, доц. Стефан Мутафчиев, проф. д-р Светла Станилова, проф. Василка Имандиева, проф. Василка Спасова, проф. д-р Костадин Бураджиев.*

Ключови думи: *Академичен народен хор при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.*

HISTORICAL INFORMATION ABOUT THE DEVELOPMENT OF THE ACADEMIC FOLK CHOIR AT AMDFA „PROF. ASSEN DIAMANDIEV“ – PLOVDIV

Ass. Nikolay Gurbanov, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: *The report traces the history of the Academic People's Choir at AMTII „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv. The information on its development covers the period from the creation of the Student Folk Choir in 1972 at the initiative of Prof. Assen Diamandiev (formation founded at the same time as the specialty „Folk Instruments and Folk Singing“) until today. Specific features of the creative image of the Academic People's Choir are outlined – its artistic representation contains the qualities and author's visions of its conductors – Assen Diamandiev, Vasilka Imandieva, Stefan Mutafchiev, Svetla Stanilova, Vasilka Spasova, Kostadin Buradzhiev*

Keywords: *folklore, folklore ensembles, ACADEMIC FOLK CHOIR at AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv*

Личността и делото на проф. Асен Диамандиев заемат една внушителна част от българската национална култура. Съвсем умишлено не подчертавам само музикалната култура, към която приносът на Диамандиев е колосален. Създаването на първия Смесен народен хор през 1948 г., който по-късно прераства в Ансамбъл за народни песни и танци към Окръжния народен съвет – Пловдив е подвиг на големия творец и общественик, благодарение на който само три години по-късно с държавна дотация се основава първият ансамбъл за народни песни и танци в София. За никого не е тайна, че композиторот Филип Кутев черпи с пълни шепи от идейния потенциал и проницателност на Диамандиев, обмисляйки реализирането на идеята за създаване на първия Държавен ансамбъл за народни песни и танци в София през 1951 г.

Обособяването на Висшия музикално-педагогически институт в Пловдив, като самостоятелно учебно заведение е едно от най-свидните и мащабни произведения (както самият проф. Диамандиев го нарича), които Асен Диамандиев създава и успешно развива: *„Всъщност това беше идеята за едно тричастно голямо произведение с първа част музикална педагогика и втора и трета част – музикален и танцов фолклор.“* [Диамандиев, А. 1994: 5]

Така, както са създадени редица формации и институции, по идея или с респектиращите експертни напътствия на професор Диамандиев, съвсем естествена е и появата на Студентския народен хор (дн. Академичен народен хор при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – град Пловдив), създаден през 1972 г. По сведения на настоящия главен диригент на хора проф. д-р Костадин Бураджиев, Академичната формация се основава едновременно със специалност „Народни инструменти и народно пеене“ тогава, когато Висшият музикално-педагогически институт (ВМПИ) от Филиал на Българската държавна консерватория (БДК) се обособява, като самостоятелна образователна единица. [вж. Бураджиев, 2022: 14/15]

Съставът на новосъздадения студентски народен хор се е формирал с част от изпълнителите-хористи от вече съществуващия към „Музикална педагогика“ хор, с който Асен Диамандиев до създаването на Академичния хор ръководи: „През 1969 г., когато аз бях ученичка в седми клас, Диамандиев имаше тук хор към „Музикална педагогика“. Смесен хор, от където всъщност тръгна тази идея. Аз и сестра ми се явихме на един конкурс за гласове, където и Георги Чилингиоров, Андрей Бендерлийски бяха и др., и той ни прие да пеem в този хор.“ [Интервю с проф. д-р Светла Станилова, личен архив]

През 1972 г. в пловдивския Висш музикално-педагогически институт пристигат и учениците, завършили първия випуск на Средното музикално училище – гр. Котел. Заедно с тях във ВМПИ е и Василка Имандиева (Йончева – по мъж) – до тогава учител по народно пеене и солфедж в СМУ – Ко-

тел. Така студентския народен хор при пловдивския музикално-педагогически институт значително обогатява своя състав, под ръководството на Асен Диамандиев – диригент на хора и Василка Имандиева – помощник-диригент.

„Подготвихме програмата за Републиканския фестивал в Бургас с Асен Диамандиев. Помощник му беше Василка Имандиева. На „Родопски партизани“ отидохме и тогава направихме тази програма за пролетта, за Бургас. Там журито беше и Кюркчийски и Филип Кутев.“. [интервю с Величка Кирова, личен архив]

В статията си „Магията – Академичен народен хор“ проф. д-р Костадин Бураджиев описва емблематичен момент от първите години на студентския народен хор, същият отбелязва и Диамандиев в уводната си статия за годишник на АМТИ¹: „Още през 1974 г., народният хор при ВМПИ взема участие в IV-тия Републикански фестивал на художествената самодейност, който се провежда в гр. Бургас. За представянето на хора композиторът Филип Кутев, председател на журито, се обръща към проф. Диамандиев и възкликва: *„Никога не съм слушал по-хубаво изпълнение на „Лале ли си, зюмбюл ли си“, както ти направи това с твоя студентски хор“* [Бураджиев, К. 2022. 14/15; Диамандиев, А. 1994. 8]

Според информацията в статия публикувана в академичното списание „Арт спектър“, чийто автор е проф. д-р Костадин Бураджиев: „От 1975 г. делото на Асен Диамандиев продължава доц. Стефан Мутафчиев, който ръководи хора до 1981 г.“ [Бураджиев, 2022: 14/15] По данни на Съюза на българските композитори, през 1981 г. Стефан Мутафчиев специализира във фолклорния факултет на Държавния музикално-педагогически институт в Москва – Русия, в класа на проф. Л. Шамина и проф. Н. Мешко. Именно това е и периодът, в който ръководството на Академичния народен хор поема проф. Василка Спасова. При проведеното ми интервю с проф. Спасова, тя разказва, че тогава, когато Мутафчиев заминава за специализация в Москва, съставът остава без диригент. По нейни думи, за кратко време репетиторската работа на формацията се осъществява от Светла Калудова, която по това време е била част от певческия състав на хора и същевременно с това тя е била, и студент в класа по „дирижиране на народен хор“ на Стефан Мутафчиев, което вероятно е провокирало решението му да я избере за свой заместник. От разговорът ми с Василка Спасова става ясно още, че във времето, в което Мутафчиев реализира своята специализация в Русия, по настояване на тогавашният Ректор на Академията проф. Недялко Тодоров, въпреки първоначалното ѝ упорство, за главен диригент на Академичния народен хор (тогава още Представителен студентски народен хор) е назначена именно тя: „Съпругът ми проф. Иван Спасов по това време беше зам.-ректор в Акаде-

1 Диамандиев, А. 1994. Годишник на АМТИ.

мията, а проф. Недялчо Тодоров беше Ректор. Веднъж той ме покани в неговия дом, за да ми съобщи, че трябва да поема ръководството на Академичния народен хор. Първоначално аз отказах, защото никога до момента не бях се занимавала с подобен състав. Аз съм завършила класическо дирижиране. За мен тази материя бе много чужда. В последващ разговор с проф. Недялчо Тодоров, приех възложената ми от него задача, но с поставено условие от моя страна, а то беше, че ще стана диригент на хора при положение, че това е за постоянно“. [интервю с проф. Василка Спасова. Личен архив] Условието на проф. Спасова е нееднозначно прието от Ректора на Академията и така от 1981 г. тя е главен диригент на Академичния народен хор, в продължение на двадесет и три години.¹

Дейността на проф. Василка Спасова несъмнено представлява огромен принос в еволюцията на Представителния народен хор при ВМПИ (дн. Академичен народен хор). Наследявайки работата на абсолютните познавачи на фолклорно-певческите маниери на пеене, каквито са Асен Диамандиев и Стефан Мутафчиев, тя очевидно споделя идеята, че „да се учим от майсторите, да ги имитираме, е добра отправна посока по пътя към усъвършенстването“ [Шамлиев, Г. 2021: 30] (от своя страна). Със своето класическо образование и афинитетът ѝ към интерпретацията на творби от съвременни композитори, сред които основно е Иван Спасов, безспорно променя, обогатява и развива хоровата култура на народните певци – участници в хора, а с това и неговият звукообраз, технически и художествени възможности. Това извежда състава на световно ниво и по този начин го откроява, като специфична художествено-творческа вокална единица.

Творческият облик на Академичния народен хор притежава много специфична черта, която се състои в това, че художествената му представителност съдържа качествата и авторските виждания на неговите диригенти. Обръщам внимание на този важен за мен фактор, тъй като обикновено, в други подобни състави горепосоченото се явява второстепенна роля. Какво имам предвид. Много от народните хорове в страната са част от структурата на ансамбъл, което само по себе си предполага придържането към определени стереотипи или репертоарна политика на целия състав. Често това се изразява и в придържането им към съответна фолклорна област, ползването на творческия потенциал на определен автор, който е и част от съответния състав (диригент, художествен ръководител и т.н.). Така например в Държавния ансамбъл за народни песни и танци преобладава творчеството на Филип Кутев, Стефан Драгостинов, Георги Генов или Георги Андреев. В Северняшкия ансамбъл за народни песни и танци това на Иван Вълев, в Ансамбъла за народни песни и танци „Пирин“ голяма част от изпълнявания репертоар е

¹ „От 1981 г. ръководството на хора е поверено на Василка Спасова, която е в основата на голямото професионално израстване на състава...“ [Бураджиев, 2022: 14/15]

дело на дългогодишния му главен художествен ръководител и диригент на хора Кирил Стефанов и т.н. В тази посока Академичният народен хор притежава отличителна черта, което до голяма степен го освобождава от подобна обвързаност. Както и по-горе подчертах, репертоарната политика на хора е продиктувана основно от художествено-естетическия вкус и предпочитания на неговите диригенти. Друг не по-малко съществен момент в репертоарния фактор на формацията е младежкият заряд, който неимоверно се обвързва със съвременните тенденции в музиката, иновативното мислене и творческа креативност. Обвързването на Академичния народен хор с ежегодните прегледи „Нова българска музика“ (или „Нова българска народна музика“), които датират още от 1976 г. (вж. Бураджиев, К. 2022: 14/15) по естествен начин допринасят за реализацията на тази специфична черта в художествения облик на състава, което от друга страна значително инвестира в това, съставът да бъде „родоначалник на явлението „нова фолклорна вълна“...“ [вж. Бураджиев, 2022: 14/15]. В симбиоза с творческата свобода и „свежите“ гласове, които са присъщо качество на младите дарования, Академичния народен хор бива изведен на едно високо и същевременно много отговорно равнище, в условната статистика на българската хорова култура.

Позовавайки се на информацията, която Костадин Бураджиев публикува в статията си „Магията – Академичен народен хор“, от 1972 г. до поемането ръководството на състава от Стефан Мутафчиев през 1975 г., Асен Диамандиев е бил диригент на хора само 3 години (а вероятно и по-малко).

Стефан Мутафчиев е сред плеядата български композитори с особен афинитет към хоровата а’капела. Завършва композиция в Българска държавна консерватория (дн. НМА „Панчо Владигеров“ – София) в класа на проф. Веселин Стоянов, проф. Парашкев Хаджиев и проф. Димитър Тъпков. Малко след създаването на фолклорен ансамбъл „Тракия“ чийто пръв главен художествен ръководител и диригент на хора е Красимир Кюркчийски и той лично избира Мутафчиев за негов наследник, като диригент на хора. По информация на Съюза на българските композитори през 1976 г. е назначен във ВМПИ – Пловдив (дн. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – град Пловдив). В статията си за сп. „Музикални хоризонти“ – „Юбилеен концерт на Академичния народен хор при АМТИИ – Пловдив“ авторът доц. д-р Красимира Филева посочва Стефан Мутафчиев, като първи диригент на хора, а малко по-рано в същата публикация е посочено, че формацията е създадена през 1980 г., което по-горе вече изясних.

Сведенията за дейността на Академичния народен хор от самото създаване до поемането на ръководството му от проф. Василка Спасова са доста оскъдни, тъй като липсват конкретни данни.

Сверявайки информацията от данните за състава публикувани от настоящия му диригент проф. д-р Костадин Бураджиев, където авторът посоч-

ва: „От 1981 г. ръководството на хора е поверено на Василка Спасова ...“ [вж. Бураджиев, 2022: 14/15] и предвид фактът, че през същата тази година (1981 г.) Стефан Мутафчиев заминава на специализация в Русия.

Проф. Василка Спасова се оказва най-дългогодишния ръководител на Академичния народен хор. Въпреки първоначалните ѝ съображения, свързани с това, че тя до момента на оглавяването на състава не е работила с подобна формация и не познава естеството на работа се оказва, че както и Бураджиев посочва: „...Василка Спасова... е в основата на голямото професионално израстване на състава.“ [вж. Бураджиев, 2022: 14/15]

Родена на 19 септември 1932 г. в град София (по време на Втората световна война). Благодарение на своя чичо (братовчед на баща ѝ), тя завършва Търговската гимназия в гр. София и това се оказва първият съдбоносен момент в нейната бъдеща реализация, като музикант – диригент. След завършването на средното си образование, Василка Василева (по баща) има желание да продължи да следва висше образование. „Трябваше да уча солфедж, елементарна теория на музиката и тогава художествен ръководител (на хор „Маековски“, в който тя пее – **допълн. Н. Г.**) беше солфежистът Иван Пеев, той пое подготовката на няколко от хористите, които ще кандидатстват в Академията.“ (В. С.) Така Василка Василева постъпва в Теоретико-композиторския факултет на Държавната музикална академия. Година по-късно по идея на проф. Георги Димитров, съвместно с тогавашния ректор на Академията проф. Георги Златев-Черкин се открива клас по „хорово дирижиране“.

Скоро, след завършването на висшето си образование, Василка Василева освен, че дирижира различни вокални формации в малки учреждения, тя е назначена като чиновник в концертна дирекция. Тогава директор на дирекцията е бил отново нейният преподавател в Академията проф. Георги Димитров. „След като завърших всички бяха разпределени, но мен не ме разпределиха, понеже майка ми беше с ампутирани два крака. В малки учреждения намирах вокални групи, водех някои, но бай Георги ме назначи в концертна дирекция, като чиновник.“ (В. С.)

Пръв в Пловдив идва нейният съпруг, с когото преди това са били състуденти в Българска държавна академия в София Иван Спасов: „По отношение на Пловдив, всъщност ние се оженихме с Иван Спасов и той замина за Варшава, да учи. За две години взе композиция и дирижиране, и се върна, и го назначиха в Пловдив (1962 г.), в симфоничния оркестър, като диригент. Една година след това (в началото на 1963 г.) и аз дойдох тук при него. През 1964 г. се роди нашата дъщеря Йоана, а през това време мен ме прехвърлиха от концертна дирекция София. След като се роди дъщеря ни, Иван кандидатства за преподавател в новооткрития филиал на БДК, тук в Пловдив. Спомням си, той вече имаше изпълнения, беше вече известен и се яви в София.“ (В. С.)

Проф. Василка Спасова споделя за себе си, че тогава, когато нейният

съпруг Иван Спасов вече е преподавател във филиала на БДК в гр. Пловдив, той отказва да ѝ съдейства за това и тя да бъде назначена, като преподавател. През това време обаче, Спасова ръководи женски състав при смесен хор „Гео Милев“ към профсъюзния дом. „...имаше вече републикански фестивали, на един от тях, на който се явих с моя женски състав, проф. Асен Диамандиев, който вече беше декан или ректор, не помня, беше жури на този фестивал. Тогава той каза на Иван: – Иване, Василка била много добър диригент. Непременно да дойде да се яви в Академията“. Той ме покани.“ (В. С.)

През 1972 г. Василка Спасова е назначена, като преподавател по дирижиране във Висшия музикално-педагогически институт. „Тогава още не бяха така разделени. Проф. Стойков беше ръководител на катедрата и той ми показа какви са часовете по дирижиране, къде, какво. Започнах в педагогиката.“ (В. С.)

В интервюто ми с проф. Спасова, тя сподели, че както по-рано споменах – преди да замине на специализация в Русия доц. Мутафчиев поверява Представителния студентски народен хор на Светла Станилова, която по това време е негова студентка. „Проф. Недялко Тодоров беше Ректор. Имаше някакъв тържествен концерт. Може би беше честване на Академията. Много бях развълнувана. Спомням си, че те не ме приеха с възторг. Тъй като аз промених много неща в една безмензурна песен. Работих върху дишанието им. Говорих вече за верижното дишане. По какъв начин да се осъществява. Как да е по-дълга фразата. Промених някои динамики, по-мекото звучене. Нещо, което аз носех от педагогическия си отдел. Това, което съм учила. На тях не им беше много приятно. Те дишаха много често.“ (В. С.)

Проф. Василка Спасова е диригент на народния хор в продължение на 23 години. През това време тя успешно се хабилитира, като доцент (в периода 1983-1989 г.): „Иван вече беше зам.-ректор и ми каза: – Ако искаш да продължаваш нататък...“ (И. С.) ...Тогава трябваше да имам и доста концертна дейност. Започнаха прегледи „Нова българска музика“, други участия. Ходихме за първи път в Молдова. Разбира се трябваше да направя и хабилитационен труд.“ (В. С.) През 1994 г. доц. Василка Спасова успешно защитава хабилитационен труд на тема „Теоретични и художествено-аналитични проблеми при работа с женски народен хор“, въз основа на което тя придобива академична длъжност „професор“. „Спомням си, че заедно със Стефан Мутафчиев кандидатствахме за професура, но нямаше две места. Стефан тогава отстъпи. Беше много благороден.“ (В. С.)

Двадесет години по-късно към Академичния народен хор се присъединява и Костадин Бураджиев: „От 2001 г. (с решение на катедра „Дирижиране“) за втори диригент на хора е привлечен Костадин Бураджиев, дългогодишен диригент и ръководител на Държавния ансамбъл „Добруджа“. [вж. Бураджиев, 2022: 14/15]

Предвид съдбоносните събития, които достигат семейството на проф. Василка Спасова, особено след кончината на съпруга ѝ проф. Иван Спасов, личните проблеми и емоции вземат превес в живота на диригента, и с течение на времето тя все по-малко проявява желание да работи активно със състава. Привличането на Костадин Бураджиев, който освен всичко притежава внушителен опит в работата си с народен хор и народен оркестър, се оказва отличен избор на катедра „Дирижиране“ и ръководството на Академията. Двата диригенти съвместно реализират репертоарната програма на хора, като я обогатяват с нови, непознати за състава хорови партитури. Осъществяват престижни участия, на които завоюват големи успехи: „През декември 2002 г. хорът участва в големия европейски проект „ЕВРОПАЛИЯ“, покорявайки с изкуството си претенциозната западна публика“ [вж. Бураджиев, 2022: 14/15]

С решение на проф. Анастас Славчев – ректор на АМТИ (1999-2008 г.): „От есента на 2004 година...“ [вж. Бураджиев, 2022: 16/17] главен диригент на Академичния народен хор е д-р Костадин Бураджиев. Помощник диригенти и вокални педагози на състава са Данка Цветкова и Радка Стефанова.

Тази година Академичният народен хор отбелязва 50 години от създаването си. Наградите, който състава е получил за половинвековното си съществуване са множество, включително и световната титла „Световен шампион по хорово пеене“. Концертите на колектива както у нас, така и в чужбина са множество, особено в последните години, а рефлексът за качеството на художествения продукт, който съставът предлага е безспорно много високо: „Концертът завърши с възхитителното звучене на Академичен народен хор, с диригент проф. д-р Костадин Бураджиев, който изпълниха „Снощи си, мамо, замръкнах“, обработка Костадин Бураджиев и „Рано ми е, море“, обработка Красимир Кюркчийски.“ [Русева, С. 2022: 13]

Ползвана литература:

1. **Бураджиев, К.** 2022. Магията Академичен народен хор, сп. Артспектър, бр. 57, април, стр. 14-15
2. **Русева, С.** 2022. Made at the Academy – празник на изкуствата, сп. Артспектър, бр. 58, септември, стр. 6-14
3. **Шамлиев, Г.** 2021. „Проблеми в началния етап на обучението по симфонична оркестрация – хармония в дървена духовна група.“ Пролетни научни четения, Пловдив, ISSN 1314-7005. с. 30
4. **Интервюта – личен архив:** Интервю с проф. Василка Спасова (проведено на 29.03.2022 г.); Интервю с Величка Кирова, Таня Досева, Веселина Каналева, Радка Стефанова, Илка Димитрова и проф. д-р Светла Станилова (проведено на 30.03.2022 г.).

„ЗАСПАЛА Е МОМА“ НА ИВАН ВЪЛЕВ – ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕРСПЕКТИВИ

Вероника Дамянова

*Студент, III курс, спец. Дирижиране на народни състави
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

Резюме: В настоящата статия разглежда песента „Заспала е мома“ на Иван Вълев. Творбата съчетава различни нюанси на шопския темперамент. Анализът на песента води до извода, че песента е много благодатна за реализация на контрастен художествен прочит по отношение на темпа, шрихи и динамика.

Ключови думи: български фолклор, Иван Вълев, обработки на народни песни

„SLEEPING IS A GIRL“ BY IVAN VALEV – ARTISTIC PERSPECTIVES

Veronika Damyanova

*Student, 3rd year, special Conducting of folk ensembles
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv*

Summary: This article examines the song „Slept by a Maiden“ by Ivan Valev. The work combines various shades of the Shopian temperament. The analysis of the song leads to the conclusion that the song is very fertile for the realization of a contrasting artistic reading in terms of tempo, strokes and dynamics.

Keywords: Bulgarian folklore, Ivan Valev, arrangements of folk songs

Българският фолклор е неизменна част от живота на хората. В миналото той е участвал в живота на народа, днес го срещаме по сцени, фестивали, радвайки своите зрители и слушатели. Преминването от бита към сценичното изкуство, се дължи на развитието и промените в обществото. Създаването на институции, които акумулират даровити изпълнители на народни песни и инструментални мелодии, като Българското радио (1921 г.) увеличава както зрителския интерес, така и този на изпълнителите. Особено вторите се появяват непрестанно от всички краища на България. Така постепенно се формират камерни групи, които освен пред микрофона, концертират и на селската и градска сцена, близо до народа, близо до мястото, където всъщност се ражда народната мъдрост, а именно фолклорния прототип. [вж. Пейчева, Л. 2008, стр. 389-390] Създаването на съборите за народно творчество, които имат за цел да привлекат възможно повече пеещи, свирещи и

танцуващи хора, сред които да бъдат отбрани най-можещите и тези, които са естествени носители на истинския, неподправения български фолклор: „... съборът в с. Граматиково е първият събор на народното творчество, след който са факт и съборите в Тервел (септември, 1960), Рожен (1961), Копривщица (1965) и т. н.“ [Гурбанов, Н. 2022: 17] Обикновени жени и мъже привличат вниманието на композитори и музиканти, със своите изпълнения, което с всяка следваща крачка води до създаване на по-големи състави и групи до момента, в който се появява Държавният ансамбъл създаден за народни песни и танци – София от Филип Кутев (1951 г.), Ансамбълът за народни песни при Българското радио (1952 г.) и така се поставя началото на една „нова фолклорна вълна“ [вж. Пейчева, 2008, Славинска, 2019].

Много композитори и диригенти започват да следват краткия път в това поприще на Филип Кутев, Асен Диамандиев, Борис Петров и Коста Колев. Създават се регионални ансамбли, повечето с държавна подкрепа. Възниква нуждата и от репертоар за тези състави: хор, оркестър и танцов състав.

Емблематично е наследството оставено от Филип Кутев, Кирил Стефанов, Петър Крумов, Иван Вълев, а не по-малко скъпоценно е това на Красимир Кюркчийски, Коста Колев, Христо Тодоров, Стефан Мутафчиев и др. Иван Вълев някак си ме докосна с финес, лирика и закодиран драматизъм в своето вокално творчество.

В него композиторът се развива около една конкретна музикално-фолклорна област, а именно Северняшката. Тя става отправна точка в творчеството на композитора. Смяя да твърдя, че фактор за това е дългогодишната му работа, като главен художествен ръководител на Северняшкия ансамбъл за народни песни и танци – град Плевен. Навлязлата градска култура, духовите оркестри и така наречените романсови песни в Северна България, несъмнено оказват влияние върху неговото творчество и стил.

Лириката и липсата на претрупване на вертикала са отличителна черта за творчеството на Вълев. Песните, които композиторът обработва са благодатен материал за себеизразност и вероятно това ги прави запеваеми и запомнящи се. Творчеството му в стила на градската романсова песен също успяват да спечели слушателите.

Фактурата в песните му не е сложна. Личи, че композиторът се стреми да подчертае основната мелодия (тази на песента), а останалите гласове да я подчертават и украсяват. Такива песни са: „Неранза“, „Тъкала ли си, момина Мале“, „Змей и Яна“ и др.

Основно обработките му са хороводни, весели, изградени в куплетна форма или контрастно-съставна форма, даващи възможност на отделните партии да се изявят. „...Неговата музика е демократична, което е причина повечето песни да намират употреба не само в Северняшкия ансамбъл, а и в различни самодейни хорове из цяла България...“ [Делирадев, И. 2000: 15].

Иван Вълев се утвърждава като композитор, който познава различните музикално-фолклорни диалекти в Северна България. Северняшката фолклорна област дълго време не е присъствала в представите на композиторите. Създавайки обработки на песни от този регион, успява да привлече вниманието към този музикално-фолклорен диалект. Композитора̀т има и други обработки в различните области.

В настоящата статия се спирам на песента „Заспала е мома“. Творба, която съчетава различни нюанси на шопския темперамент. Благодатна песен за художествен рисунък на диригента, в посока на контрастна съпоставка, по отношение на темпо, динамика и щрихи.

Схема № 1

Въведение	А			В		С	
	а	а ¹	преход	b	b ¹	с	с ¹
Тактове	Тактове	Тактове	Тактове	Тактове с буквално повторение			

Песента „Заспала е мома“ е триделна контрастно съставна форма: „Контрастно-съставната форма се състои най-малко от две части, които са лишени от пълна завършеност и автономност, обединени от единна, непрекъсната линия на тематичното развитие.“ [Стоянов, П. 1969: 255]

Началото на песента се състои от 16 тактово въведение, непосредствено след което се появява първи дял (вж. схема № 1). Между дял А и В авторът е създал преход, който би могъл да се тълкува, като своеобразен завършек на първия дял, но също така и като връзка между двата дяла. Важно е да се вземе под внимание тоналните равнища на дял В и С, тъй като първи и втори протичат в еолийски лад от а¹ (кой тон), заедно с прехода, който в края си образува доминантова функция към целената тоналност в трети дял, която се разполага върху йонийски лад от g¹ (кой тон). От схема № 1 е видно, че втори и трети дял се повтарят буквално, след което песента завършва с с¹ състоящ се от 5 такта. Това явление би могло да се тълкува и като кода, но интонационния строеж на мелодията е породен по-скоро от този на с¹ от колкото на който е да е в предшестващите дялове. Това ми дава основание да считам, че финалните 5 такта принадлежат към с, така както е случаят в края на първия дял, но тук прехода е нелогичен, тъй като това е краят на песента.

Фокусът на статията ми е насочен към художествените перспективи или казано по-просто – какво би могло да се изгради в художествено отношение, съобразно възможностите на един обучаващ се диригент.

Според мен песента „Заспала е мома“ е много благодатна за реализа-

ция на контрастен художествен прочит по отношение на темпа, шрихи и динамика. По всичко личи, че в нея има голям процент авторска намеса, защото фабулата на текста показва единност, а всъщност погледнато цялостно, в музикално отношение, в нея се забелязват поне 4 песни: въведение – първа, дял „А“ – втора, дял „В“ – трета песен, дял „С“ – четвърта песен обединени от смисъла на текста на една песен.

Схема № 2

	Въведе- ние	а	а ¹	преход	б	б ¹	с	с ¹
Номер на тактовете	16	17-24	25-32	33-36	37-40	41-50	51-58	59-64
Шрих	Нон легато	Легато	Стакато-маркато	стакато	Стакато/легато	легато	Нон легато	
Динамика	форте	Медзо-форте/ медзо-пиано	форте	Медзо-пиано	Форте/ медзо-пиано	Медзо-форте	Форте	
Темпо	Умерено	Умерено	Умерено	Бързичко	Бързичко	Умерено	Бързичко	
Темпови или динамични отклонения	15-16 т. – ritardando and fermata	няма	36 т. – fermata	няма	41, 42 – 46, 47 – 49, 50 – ritardando and fermata	59 – fermata	63-64 – fermata	
Ладотонално равнище	Еолийски трихорд от fis ¹ с модуляция от а ¹	Еолийски от а ¹	Еолийски от а ¹	Еолийски от а ¹	Еолийски от а ¹	Йонийски от g ¹		

Въведението се състои от 16 такта, в шрих *non legato*. Динамиката ще е „*forte*“, в умерено темпо, като в 15-16 такт могат да бъдат използвани „*ritardando*“ и „*fermata*“, в зависимост от художествения поглед на диригента. Първият мелодичен модел се разполага върху еолийски трихорд от fis¹ след което модулира от а¹. Първият дял и двете изложения могат да бъдат в шрих легато. За да постигнем контраст с въведението можем да използваме динамичен контраст – **mf** с **mp**. Темпото отново е умерено, а ладтоналната основа е в еолийски лад от а¹. В прехода – 33-36 такт шрихът е *стакато-маркато*. Звукоредът не се променя, а динамиката е *forte*. Темпото продължава да е умерено като в 36 т. използваме *fermata*, за да създадем контраст и да подготвим новия дял.

Втори дял, първо изложение на мелодията (б)-37-40 такт. темпото е

вече „бързичко“ с щрих *stacato*, в динамика **mp**. Във второ изложение на мелодията (b¹) – 41-50 такт, бихме могли да редуваме щрихите *stacato* и *legato*, а динамиката **f** с **mp**, повлияна от размера и с цел контраст между тях. Използването на *ritardando* и *fermata* в тактовете 41-42, 46-47 и 49-50 също е предпоставка за контраст.

Третият дял преминава в йонийски лад от g¹. Първото изложение (с) от 51 до 58 т., е в *legato*, **mf**, в умерено темпо, с *fermata* на 59 такт. Второто изложение (с¹) – 59-64 т. – щрих *non legato*, в динамика **f**, темпото преминава в „бързичко“. В 63 т. можем да използваме отново *fermata* за подготвяне на финалния акорд за край.

Постоянната смяна на темпа, щрихи и динамични знаци са с цел непрекъснат контраст между всеки дял, всяко изложение, а дори във всеки такт.

От диригентска гледна точка, разглежданите изложения и елементи до сега, и особено преходът, могат да бъдат изградени до такава степен, че при влизането във всеки нов дял да усетим явно, контраста между тях.

Всичко видно в тази обработка подсказва, че това върху което е изградил песента е нейният текст. Всички щрихи, използваните: размер, ладо-тонален план, хармония, ясно подчертават важните моменти от словестния фактор. Можем да предположим, че композиторият е взел мотив от шопската област, върху който да изгради тази богата на контрасти обработка.

Ето как един текст, преминавайки през призмата на Иван Вълев, оживява.

Не напразно името му е разпознаваемо и запомнено, неговият стил докосва. Успява да запази стила на песента, но и да я развие като хорова обработка. Поради предпочитанието ми към лиричната песен уважавам творчеството на композитора и личния почерк който внася в творби си. Причината да се съсредоточа върху Иван Вълев и да разгледам творчеството му и по-специално „Заспала е мома“, е да покажа, че във всяка песен, погледната през неговите очи, макар и в някой случаи изградена на принципа на контраста, би могло да бъде вплетено лиричното чувство.

ПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Делирадев, Иван. Проблеми на репертоара на народните хорове. Хабилюационен труд. АМТИ – Пловдив, 2000.
2. Гурбанов, Николай. Сюитите на Коста Колев за оркестъра от народни инструменти. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022.
3. Пейчева, Лозанка. Между селото и Вселената. София, АИ „Проф. Марин Дринов“, 2008.
4. Стоянов, Пенчо. Музикален анализ. София: Изд. „Наука и изкуство“, 1969.

БЪЛГАРСКИЯТ ХОРОВО-ПЕВЧЕСКИ ФОЛКЛОР И МЯСТОТО МУ В ХОРОВАТА ПРАКТИКА НА ЧУЖДИ ХОРОВИ СЪСТАВИ

Михаил Делчев

*Диригент на хор и оркестър, органист
Почетен консул на България в Кралство Дания*

Резюме: За българския вокален фолклор е писано много – както за неговата уникалност, така и за развитието му като музикален феномен чрез произведения на български автори от 50-те години на миналия век до наши дни. Българската народна музика отдавна е прекарчила границите на България и често звучи на концертните подиуми по целия свят, като репертоар, избран както за концерти, така и за участие в хорови фестивали и конкурси.

В световен мащаб се заражда ново поколение хорове, поради „глобализацията“ на пеенето на българска народна музика. Женски и смесени хорове от цял свят – интересувани се от репертоар, изграден изключително върху българска народна музика.

Целта на тази работа е да обобщя собствения ми опит в процеса на работа с подобен тип женски хорове и да дам информация на колегите-диригенти за придобиване на практически знания при изучаване и изпълнение на български народни хорови произведения.

Ключови думи: българска хорова народна музика, народно звуко-гласово изграждане, метрична и ритмична структура, практикуване на българска народна музика.

BULGARIAN FOLK MUSIC FOR CHOIR AND ITS PRESENCE AT REPERTOIRE PRACTICE AND PERFORMANCE OF GROUPS ABROAD

Michael Deltchev

*Choir- and orchestra conductor, organ player
Honorary Consul of Bulgaria in the Kingdom of Denmark
e-mail: michael@deltchev.dk*

Abstract: A lot has been written about the Bulgarian vocal folklore – both about its uniqueness and about its development as a musical phenomenon through the compositions of Bulgarian authors from the 1950s to the present day. Bulgarian folk music has long crossed the borders of Bulgaria and is often heard on the concert podium all over the world, as a repertoire chosen both for concerts and for participation in choir festivals and competitions.

A new generation of choirs is emerging worldwide, because of the „globalization“ of singing Bulgarian folk music. Female and mixed choirs all over the world – interested in repertoire built exceptionally on Bulgarian folk music

The purpose of this work is to summarize my own experience in the process of working with a similar type of women's choirs and to give information to fellow conductors for acquiring practical knowledge when studying and performing Bulgarian folk choral works.

Keyword: Bulgarian choral folk music, the folk sound and voice building, metrical and rhythmical structure, practicing Bulgarian folk music.

Вместо предговор

За българския песенен фолклор е написано много – както за уникалността му, така и за развитието му като музикален феномен чрез композициите на автори от 50-те години на 19 век до наши дни. Българският фолклор отдавна е прескочил границите на България и е често срещан по концертните подиум в цял свят, като репертоар – както за концерти така и за участия в хорови фестивал и конкурси.

Една нова група хорове възниква в глобален план, като резултат от „глобализацията“ на певческия ни фолклор – женски и смесени хорове по цял свят с интерес и репертоар, изграден само и изцяло от български фолклор.

Целта на този труд е да обобщи собствения ми опит в процеса на работа с подобен вид женски хорове и да даде информация на колеги-диригенти за усвояване на практични познания при изучаване и изпълнение на български фолклорни хорови произведения.

Хоровото изкуство: социология традиция културен обмен и светоусещане

Хоровото изкуство се числи към най-старите форми на колективно изкуство. Корените на феномена са свързани с песен, като израз на радост или скръб, съпътстващ дял на календара на човечеството от дълбока древност. От древногръцкият театър до седемкарските песни, хорово-колективното пеене са израз на коментар, история, естетика, философия и нравственост в обществото.

Традициите на хоровото пеене са освен отражение на ежедневието и етноса на един народ, също така фактор, отразяващ промените в исторически и политически план. Тук мога бегло да спомена значението на песента в солово или колективно изпълнение от времето на турско и византийско робство в българските земи до по-модерните форми на национални хорови

традиции в балтийските държави, като обединител в борбата за самостоятелност преди и след разпада на Съветският Съюз.

Като израз на национална идентичност фолклора е средство за комуникация между различни етноси и народи. Израз на светоусещане, традиции, музикална култура, разновидност на проблематика в текстовете и изразните музикални средства в фолклора, дават една обширна картина на националните ценности на един народ. Неслучайно фолклорът е един от най-добрите проводници на познание и опознаване между народите.

Българският фолклор по света: кратка история източници разпространение

Непреходно значима е заслугата на музикални творци и професионални музиканти за запазването и съхранението на българската музикална култура и българският фолклор, като основен израз на симбиозата между музика, поезика, танц и традиции – всичко, без което един народ не може да има минало и бъдеще.

От първите нотирани образци на фолклор, събирани от Елена Стоин, Петко Стайнов, през най-ранните обработки на народни песни на Александър Морфов, до фундаменталният принос на Филип Кутев за разкриване на самобитната ни музикална култура. На тази база стъпиха Красимир Кюркчийски, Николай Кауфман, Стефан Мутафчиев, Иван Спасов, Георги Андреев... всички тези, които дадоха и дават съвременния облик на националния ни хорово-певчески фолклор. Феномен без аналог в световен план.

Разпространението в чужбина е благодарение на високо-професионалната работа на състави като „Мистерията на българските гласове“, ансамбъл „Филип Кутев“, ансамбъл „Пирин“, ансамбъл „Тракия“ – а в 20 и 21 век, вече и с състави като Академичен народен хор към АМТИИ с диригент Василка Спасова и Костадин Бураджиев, хор „Ваня Монева“, квартет „Ева“ – както и участието на изявени самодейни хорове за български фолклор в международни фестивали и конкурси.

Огромна е и заслугата на Марсел Селие за разпространението и популяризирането на фолклора ни на европейските сцени и радиостанции. Благодарение на тази огромна гласност, днес се радваме на изключителния интерес към българският фолклор и желанието на хиляди любители и професионалисти да опознаят и да изпълняват фолклора ни, дори и да не са чували името на България през живота си.

Национални културни събития от ранга на фолклорните фестивали в Копривщица, Бургас, Пловдив, Велико Търново, „Пирин пее“ както и Международния фолклорен семинар в АМТИИ са безспорен извор за поддържане и продължение на традициите за опазване и разпространение на българският фолклор.

гарски фолклор, но и източник на познание и информация за развитието на фолклора ни за хиляди участници от чужбина.

Състави, практикуващи фолклор в Скандинавия:

Фактори за създаването

Интерес

Дейност

Трябва да се подчертае, че усиленият интерес и възникването в чужбина на вокални и инструментални състави за български фолклор се дължи като следствие на пионерската и дългогодишната дейност и творчество на Филип Кутев. Плеядата български композитори, които в последствие и до наши дни работят с български фолклор, разширяват палитрата и изразните средства при аранжиране или създаване на нови произведения на база на фолклорни интонации или конкретни образци: от „Полегнала е Тодора“ на Филип Кутев, до „Мехметьо, сева голема“ на Иван Спасов, „Спиш ли, Милке“ на Георги Минчев и кантатно-ораториалните произведения на Георги Андреев.

Групи за инструментален фолклор като норвежката Фармърс маркед (Трондхайм 1991) и датските Базар (1978-2012) и Балкан Транзит (1988), Балкански оркестър Орфей (2014), певчески състави като Усмивка – Копенхаген (1990), Перуника – Стокхолм (2014), Седянка – Орхус (1994), Кукувица – Хелзинки (2010) дават донякъде изчерпателна представа за разпространението и популярността на фолклора ни в Скандинавия.

Факт е, че хор Усмивка – Копенхаген чества 30 годишен юбилей през 2020, а хор Седянка – Орхус отбеляза своите първи 25 години през 2019. И още един, значително по-млад състав отбелязва постоянно присъствие на български фолклор на хоровата сцена в Скандинавия от есента на 2014 година – хор Перуника, Стокхолм.

Тук е мястото да спомена, че дейността и стила в който инструментални групи като норвежката Фармърс Маркет и датската Базар са по-скоро смесица от фолклорни интонации и теми заимствани от български фолклор и импровизирани в различни джазово-инструментални стилове и похвати.

До известна степен датската група Балкан Транзит се опитва да намери оригиналното в българските инструменталните традиции от 60 и 70 години на 20 век, но в силно олекотен и донякъде наивистичен стил. Те самите го декларират като скандинавски стил на български фолклор.

В Балкански оркестър Орфей преобладава по-скоро автентичен български фолклор, до голяма степен благодарение на участието на български музиканти (Йордан Мандалиев – гайда и Енис Ахмед – тамбура). Не е за подценяване и на големия интерес към фолклора ни и техническите инструментални умения на ръководителя на групата Адам Орвад – акордеон.

Нека не пренебрегваме факта, че участието на един певец или изпълнител в подобни състави косвено приобщава една огромна група хора в съответната страна към българската музикална култура – не само чрез участието в концертна дейност, но и в личен план – приобщава семейства, познати и приятели към ценностите на фолклора и хоровото ни изкуство.

Значимостта на мястото на българската култура в Скандинавия е повече от сигурно и значимо. Един от важните мостове за културен обмен, взаимопознание, диалог и обмен на национални ценности и принос в европейската и световна култура.

Интереса е огромен, въпреки почти 50 години от появата на българската фолклорна музика на световната и скандинавска сцена. Многобройни фестивали от ранга на Aarhus Festuge, Stockholm Water Festival, Skagen festivalen, Hyttдрева, Малмьо Fest и много други, не минават без участието на български музиканти и певци или местни групи за българска и балканска музика.

За певческия материал като работна субстанция.

Всеки един хоров диригент започва творческата си работа на база идеи за създаване на нов хоров колектив или продължение на дейността на вече съществуващ състав.

При работа извън България, съществуването на хор за български фолклор е обикновено свързано с пионерската работа на диригент, вложил време и усилия, за да обедини певци с общи интереси към българска музика и да ги превърне в функциониращ хоров колектив.

Всяко начало е трудно. Може би още по-трудни са първите стъпки при създаването на един български фолклорен хор в чужбина.

Певците с които работя са с разнороден статус като професия и социална характеристика: от студенти в различни специалности в университета до учители по музика, лекари, актьори, инженери и т.н.

Интересен феномен е, че голяма група студенти, занимаващи се с музика използват участието си в хорове за български фолклор като един вид майсторски клас по отношение на звукоизвличане, ритмика и композиторска практика. Много мои бивши хористи, след завършване на музикалното си образование, се занимават професионално като джазови музиканти и певци или като инструменталисти в класически оркестри.

Певчески материал

В България, певците в един любителски народен хор са с интереси към народната музика, обичайно свързани с семейни традиции, участия в детски певчески състави, самодейни състави и т.н.

Интерес и репертоар са наследени от близки роднини, семейни празни-

ци или по-големи социални феномени, каквито са селските сборове и надпявания.

Любителите певци разучават една песен в оригиналния и едногласен вид, където мелизми и интонация са на база имитация. Не може да се очаква нотно познание или друга форма на нотна грамотност, дори и при хипотетичното разучаване на една народна песен в клас и при наличието на нотен материал. Ритмика и метрика са неразривна част от цялостната музикална форма и обикновена практика на учене на репертоар на база имитация не подлага песента на морфологичен или структурен анализ.

С какво разполага един диригент като материал в чужбина.

Моите наблюдения и практика в скандинавските страни потвърждава констатацията, че музикалното образование в началните и гимназиални класове в Дания и особено Швеция са на завидно високо ниво. Голяма заслуга за това са усилията и цялостната пионерска дейност на световни светила в областта на хоровото изкуство като Ерик Ериксон и цяла една плеяда от негови съвременници-диригенти, музикални педагози и теоретици, които не само издигат хоровото пеене до нивото на социален феномен, но и го свързват с музикалното обучение в училище. По този начин се подхранва и развива връзката от училищния чин до концертния подиум на музиканти и певци любители и професионалисти.

Това ще рече, че един кандидат за участие в хор идва с багажа си от дългогодишни познания и практика в хорови състави от училищни или гимназиални състави.

Метро ритмика **неравноделни тактове в българския фолклор**
Строеж и практическо усвояване от чужди певци.
Методика на разучаване
Полиритмика
Хетерометрични редици. Строеж и усвояване

Много е изписано изследвано в областта на неравноделните тактове в българския фолклор. Тяхната разновидност, строеж, варианти, географска характеристика е подробно изследвана от капацитети в музикознанието и фолклора като Николай Кауфман, Добри Христов, Елена Стоин, Стоян Джуджев и др.

Изпълнението на фолклора ни от небългарски певци изисква познание, аналитичност и педагогически подход при усвояването на една фолклорна партитура или едногласна мелодия. Най-важната и незаменима е ролята на диригента/ръководителя на хора.

В България е широко използвана практиката на разучаване между инструменталисти приема на броенето. Например при такт 7/8 – триделен,

неравноделен такт с удължено време в третия дял с използва метода: раз, два – раз, два – раз, два, три!

Ако това донякъде работи и е широко разпространено у нас, в чужбина е почти безсмислено, поради липса на езикови познания (български език) или методи на преподаване.

Нека не забравяме, че кандидатите за певци в хор са обикновено с дългогодишна практика в хорови състави по простата причина, че в Скандинавия се пее в хор от 2-3 клас.

Тактуване, с значително висока степен на звукопроизводство, е по-малко ефективно от аналитична дисекция на ритмичната структура на такта. Особено ефективно е съчетанието на имена или думи с подобна ямбична структура, която подчертава тежките и удължени времена в тактовата структура.

Един пример:

Вместо в размер 7/8 да се ползва булгарикум-патента раз, два – раз, два – раз, два, три, може например да се използва конструкция от имена, познати на певците: Томи, Томи, Аника.

При прочит, първо и второ време с две осмини отговарят на Томи, като ударението в името съвпада с първата нота в всяка двойка осмина.

Аника покрива трите осмини в удълженото време в третия дял на такта, като отново ударението в името съвпада с първата от трите осмини.

За певците редуването на две къси имена с едно дълго започва да прояснява една непозната ритмична структура.

Томи, Томи, Аника е по-убедително и улесняващо от **раз, два – раз, два – раз, два, три**.

Разбира се в български вариант е също приложимо помощно средство като: **бира, бира Астика** – ако това е приемливо от педагогическа гледна точка.

За мен има все още неразбираеми феномени на ежедневна база, като например практиката при танцьори на народни танци, които могат да започнат танц в 2/4, в 7/8 или в 13/16 с еднакъв успех, само с изричане на фраза като: „три – и!“

Последното за щастие не е тема на анализ в този труд.

Полиритмиката е една висша форма на хорова и инструментална практика, която като принцип се ползва в генерацията на композитори от края на 20 век. В България ярък пример е творчеството на Иван Спасов, Стефан Драгостинов Георги Минчев, Георги Андреев, както и инструменталната музика на Васил Казанджиев, Константин Илиев и Лазар Николов.

В хоров вариант и особено при усвояването на произведения в неравноделни тактове е резултатно да се практикува от най-малката ритмична

единица в такта: осмина или шестнадесетина нота. Пулсацията може да бъде основополагащата при текстуално и мелодично изучаване.

Ако един такт е проблематичен за усвояване, напр. 11/16, то започвайки с неутрална срича на всяка шестнадесетина нота, в последствие могат да бъдат направени различни комбинации, чрез които да се затвърди ритмичната стабилност на такта.

Например:

1 Сопран пляска с ръце 11 шестнадесетни ноти

2 Сопран пляска 2 осмини 3 шестнадесетни и 2 осмини

1 Алт пляска 1 четвъртина една осмина и шестнадесетина 2 осмини ноти

2 Алт пляска 2 осмини, осмина с точка и 2 осмини.

Хетерометричните строежи и усвояването им са по-скоро актуални за инструменталната музика и с по-малки изключения при вокални произведения от вида „Карамфилчиту“ на Н. Кауфман или „Гюл, гюл моме“ на Ст. Мутафчиев.

Изучаването и усвояването на музиката е комбинация от похвати, описани по-нагоре при практиката за изучаване на неравноделните тактове.

Вокализация характеристика на фолклорното открито пеене
Звукоизвличане
Мелизми и Фолклорни области
Фонетични особености на българския език –
прилики и разлики с скандинавската фонетика
Практична работа по изучаване на български фолклор

Разлика между аматьори певци в България и Скандинавия: две противоположности на даденост, обединени от един общ интерес – красотата на певческия фолклор на България през призмата на композиторската работа и аранжмент.

Българските певци са закърмени с народната музика. Макар и непознаващи стилови специфики на пеене, те музицират на база традиция („както се пее в нашето семейство“), емоционалност (настроения, спомени).

При тях интонацията е винаги свързана с едногласна мелодия. Оформяне на фрази при пеенето, както и поставянето на дъх в самата фраза е по-скоро интуитивно, а не резултат на осмислено пресъздаване на текст. Като потвърждение на последното, не веднъж съм бил провокиран от факта, че народни певци поемат дъхове без да се мисли за цялост на думи или фрази:

Напр. един шедьовър като „Лале ли си“ често се чува в вариант:

„Що побър-за, млад челе-би ...“

Една певица в чужбина подхожда аналитично към изучаването на

една песен – било то едногласна или многогласна. Това е не защото тя има по-добра обща музикална подготовка и познания за български фолклор, а защото разучаването е резултат от творчески процес между диригент и хор (певец), тъй като естетика, традиции, звукова среда, агогика и съдържание на текста, както и практика са нещо абсолютно чуждо и непознато за певците в един хор за български фолклор в чужбина. Тук имам пред вид състави, които изцяло са изградени от певци без връзка с българската диаспора в чужбина.

Характеристиката на откритото пеене е по-скоро на база имитационен принцип, който често клони към форсирано, силово пеене ако диригента / ръководителя не е с заострено внимание и не изисква фокус и концентрация при звукообразуването в хора.

Темата е изключително обхватна и съчетава в себе си фактори като:

- Видове гласове
- Звукообразуване
- Разликите между прикритото класическо пеене с наситен или фалцетен механизъм и откритото народно пеене
- Разпяване и формиране на хоров звук в нисък и среден регистър
- Обособяване на хоровата звучност и изравняване на регистри от нисък към висок
- Хорово дишане и фраза
- Мелизматика и гласова техника в хора

Мелодиката се разучава на база:

- **ладова система.** Нека не забравяме че богатството на ладове и маками в българския фолклор са често непознати страни на музиката в практиката на други народи. В това отношение усвояването на една песен в лидийски лад или в макам хиджас може да отнеме значително по-дълго време поради ладовите особености на мелодиката. Неустойчивостта на тритонус в лидийския лад или увеличената секунда между втора и трета степен на макам хиджас са технически трудности, които един диригент обикновено решава с помощта на допълнителни средства, като напр. разпевни упражнения, където са включени мелодични елементи, представляващи трудност за хористите
- **Мелизми (украшения)** се учат като част от мелодията, а не като добавени детайли към мелодичната линия. Всеобщ подход е да се учи мелодия с основни тонове, като украшения се добавят в последствие. Ако това е правило при разучаване на хармонични гласове, то при мелодика (обикновено в 1 глас) е абсолютна необходимост украшенията да се усвояват като неразривна част от мелодиката.
- **Хармоничен език** (при многогласни хорови произведения) се ана-

лизира като част от хорова многогласна практика. Едно голямо предимство е разучаването на хорови произведения с певци, които имат практика в многогласно пеене.

Както е известно в българският фолклор основните форми на многогласие е двугласните песни, предимно от Западна България, където един глас има функция на бурдон а другия е с мелодична функция. Т.е. в оригинален вид многогласието е двугласие – независимо дали долният глас има поддържаща функция (бурдон) или е раздвижен и „преследва“ линията на мелодичния глас.

При съвременните композиционни форми в областта на фолклора, фактурата е все по-наситена, с все по-дисонантни и комплексни акорди, където условието да интонираш в ансамбъл е необходимост, а не пожелание. Затова и практиката в репетиционният процес е по-ефективна ако се работи с певци, израсли в многогласна хорова традиция и познание на ноти.

Обобщение до тук по отношение на гласов и певчески материал като първа стъпка в процеса на хорова дейност:

Певчески материал в основата на създаване на хор за български фолклор		
	В България	В чужбина
Гласова характеристика	Природно поставен, гръден открит звук	Трябва да се търси комбинацията на гръден звук без форсиране
Мелодия	Интуитивно, натурално пеене. Стилкови особености на пеенето са „закодирани“ в начина на пеене. Проблемите настъпват в момента, когато трябва да се учи песен от друга, непозната за певеца фолклорна област	От първия тон на разучаване се търси звука на фолклорната песен, като ладова структура и орнаментика (особено в гласа, носител на мелодията) се усвояват като част от мелодията.
Хармония	Процес на комбиниране на гласове два по два или в цялост (3-4-6 или повече гласове) в малки откъси. Мелодията се съчетава с хармонични гласове, търсейки цялостно звучене, където отделния певец осъзнава интонацията в акордова структура, а не само в мелодична.	До известна степен е по-улеснена задача, особено ако певците имат зад гърба си хорова практика. Пеене от хорова партитура не е проблем, както и интонирането в акордова фактура е значително улеснено от практиката на всеки един участник.

Ритмика	Като правило рядко се срещат генерални ритмични проблеми в неравноделни тактове. По-скоро задачите се свеждат до характера на неравноделният такт: по-подчертана или по-олекотена ритмика	Един от основните проблеми за работа в хора. Обикновено неравноделните тактове не се осмислят като едно цяло, а се организират на база дълги и къси времена в такта. Предложения за практични решения са описани в глава Ритмика.
---------	---	---

Както може да се предположи, възможностите за коментари и изследване на различните способности на усвояване на българския певчески фолклор, могат да варират и да се разширяват неимоверно много. Аз съм сигурен, че всеки един колега-диригент е изградил собствена система на преподаване и изучаване на музика. Не бива същевременно да се пренебрегва факта, че като краен резултат – общите усилия на диригент и певци би трябвало да кулминират в резултат, максимално близък до българската фолклорна традиция, стил на пеене и свършена хорова интонация.

Критерият е оценката на публиката. Тя, публиката, не винаги е готова да прощава грешките на диригента. Певците по принцип представят това, на което са научени и по начина на пеене, на който са научени.

На добър час!

Литература и референции:

1. **Джуджев, Ст.** – Българска народна музика т.1, ДИ „Музика“, София, стр. 15 – 18, 56, 72 – 75, 85- 100
2. **Кушлева, А.** – Звукоизвличане и орнаментика при народното песне. Методи за тяхното овладяване. Пловдив, 1996.
3. **Спасова, В.** – Теоретични и художествено-аналитични проблеми при работа с женски народен хор. Пловдив, 1994.
4. **Христова, Д.** – Изкуството на фолклорните камерни вокални ансамбли. София, 2004..
5. **Sten Ternström:** Kör Akustik Сtp. 38-44, 52-56 Gehrman's Musikförlag ISBN 917748012

АРХИВНИТЕ ЗВУЦИ ОТ ЧЕРНИТЕ ДИСКОВЕ КАТО СЪЖИВЕНО НАСЛЕДСТВО

Проф. д. н. Венцислав Димов
СУ „Климент Охридски“, ИИИ – БАН

Анотация: Изследването представя голям масив на звуковата памет, който досега не е приеман за сериозен научен обект в България – т. нар. комерсиални грамофонни плочи: записи върху шеллакови дискове от 78 об/мин., предназначени за продажба, правени през първото десетилетие на XX век. Това са най-ранните звукови свидетелства за българската музика и музиканти (правени 30 години преди най-ранните научни записи).

Публикацията е част от работата по научен проект в Института за изследване на изкуствата – БАН „Български звуци от спиралата на черните дискове (представяне на народна музика от България в комерсиални грамофонни плочи от 30-те и 40-те години на XX век, съхранявани в Музикално-фолклорния архив на Институт за изследване на изкуствата)“.

Ключови думи: музикално-фолклорен архив, грамофонни плочи, българска народна музика и музиканти

THE ARCHIVAL SOUNDS OF BLACK DISCS AS A REVIVED HERITAGE

Prof. Dr. Ventsislav Dimov
Sofia University „Kliment Ohridski“;
Institute for the Study of the Arts – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The research presents a large array of sound memory, which until now has not been accepted as a serious scientific object in Bulgaria – the so-called commercial gramophone records: recordings on shellac discs of 78 rpm, intended for sale, made in the first decade of XX century. These are the earliest sound evidence of Bulgarian music and musicians (made 30 years before the earliest scientific records).

The publication is part of the work on a scientific project at the Institute for the Study of Arts – BAS „Bulgarian sounds from the spiral of black discs (presentation of folk music from Bulgaria in commercial gramophone records from the 1930s and 1940s, stored in The Music-Folklore Archive of the Institute for the Study of the Arts)“.

Keywords: music-folklore archive, gramophone records, Bulgarian folk music and musicians

Въведение

Сред непознатите страници на фолклорното ни наследство има звучащи свидетелства, които все още очакват своите научни интерпретации. Това са архивните звукозаписи, които могат да се обобщят в два типа: теренни звукозаписи, правени с научна цел и комерсиални записи, предназначени за търговска употреба. Изследването се фокусира върху най-ранните записи, които съхраняват фолклорно наследство от България – фиксации на традиционна музика върху комерсиални грамофонни плочи. Най-ранните записи с научна цел, правени на терен със записващ грамофон от Райна Кацарова и нейните сътрудници през периода 1938-1950 г., вече са дигитализирани, изследвани и публикувани [Димов 2021]. Предстои изследване и публикуване на най-ранните комерсиални записи, регистрирали традиционна музика от България през първата половина на XX век. То ще започне с анализ и представяне на дигитализираните плочи, съхранявани в Институт за изследване на изкуствата – БАН. Този текст очертава подстъпите към една предстояща задача, която ще продължи с проучвания на дискографии и каталози, както и на други колекции от стари плочи, за да се изведат от сенките на миналото най-ранните звукови свидетелства от България и да се освети един все още непознат архивен масив като съживено наследство.

Какво се изследва?

Голям масив на звуковата памет, който досега не е приеман за сериозен научен обект в България, е този на т. нар. комерсиални грамофонни плочи: записи върху шеллакови дискове от 78 об/мин., предназначени за продажба, правени през първото десетилетие на XX в. Това са най-ранните звукови свидетелства за българската музика и музиканти (правени 30 години преди най-ранните научни записи). Звучите на грамофонните плочи, съхранили старите записи, са първични извори за това изследване. Към първичните извори спадат и текстове: каталозите на музикални компании, етикетите върху грамофонни плочи, дискографиите. Те следва да се изучават заедно с масивите вторични източници, съдържащи съпътстващата информация: синхронни и асинхронни свидетелства за функциониране и рецепция на плочите и музиката, като текстове и рекламни образи от вестници, спомени и мемоарни, художествена литература и др. С единични изключения, тези масиви не са изследвани, липсват публикувани дискографии, история на музикалните компании и индустрия, анализи на записаните репертоари.

Най-ранните комерсиални записи: Gramophone Company в България

Най-ранните записи на Балканите са осъществени от Gramophone Company, основана през 1898 г. в Лондон. Плочите се тиражират в Хановер във фабриката на Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft (DGAG), немско-

то дъщерно дружество на компанията. Балканските страни, като второстепенни пазари, са ръководени от поделението на Gramophone Co в Австро-Унгария (Виена и Будапеща); в страни като Гърция и България компанията няма офис или клон, обслужва се от местни агенти – бизнесмени, които имат задачата да издирят най-популярните локални артисти, за да бъдат записани от екип от пътуващи звукозаписни инженери [Gronow 1981: 251-254; Pennepe, 2007]. Записите се осъществяват най-често в големите градове на Балканите (столиците), в които пристигат експертите на компанията със звукозаписната апаратура и дисковете за запис, за да запишат на място местни артисти, след което „дисковете-майки“ се пресоват в Хановер, където е най-голямата фабрика на Gramophone Company.

През 1904 г. са осъществени първите записи на български изпълнители с български репертоар, тиражирани върху плочи на Gramophone Company. В София през този първото десетилетие на XX в. са записвани мъже певци (Л. Херфелд, Брашованов, Д. Иванов, Марко Иванов, Наим Юзеп, П. Димитров, Стоян Михайлов – тенор и др.); жени певици (Р. Панайотова, Наталия Димитрова, Ружа Тодорова, Иванка Илева с орк. „Софийски шоп“ и др.). Част от записите регистрират градски оркестрови формации: I Българско тамбурашко дружество; Музиката на Н.Ц.В. Ескадрон; Оркестър на Григор Николаев; Оркестъра на В. Швертнер. Има плочи със смешни разкази и хуморески (Владимир Луков). Ранните грамофонни плочи съдържат по-рядко регистрации на солисти – инструменталисти, вероятно селски музиканти: Георги Петров – тамбура соло, Васил Стаменов от Лесковец – окарина, Иван Христов от Слатина – гайда, гъдуларя Бончо Георгиев и сина му Иван [Perkins, Kelly, Ward 1976: 79-88].

Имената на първите музиканти, осъществили записи, се появяват в най-ранния от известните ни каталози с български плочи – на Gramophon, от май-декември 1908 г. Каталогът включва общо 138 плочи, от които 91 са с „международен репертоар“ („английски, французки, немски, италиански, руски, сръбски, румънски, турски“) и 47 плочи със записи на български артисти и репертоар. Сред българските записи в него има такива на военни оркестри (3 плочи на Музиката на 1-й конен на Н.Ц.В. полк с капелмайстор Т. Хаджиев). Записвани са малки оркестри със западни струнни и духови инструменти (присъстват 12 плочи на оркестъра на група “Шоп” с капелмайстор Н. Кръстев от София). Сред плочите има регистрации на хорове (2 плочи на Хор на Софийското музикално дружество „София-Юч бунар“; 4 плочи на сръбски оркестър с хор под управлението на г-н Петър Велков от София). Повече са плочите, регистрирали певци и певици – солисти: 3 плочи на г-жа М. д-р Попова от София; 3 на госпожа Е. Панчева от София; 3 с песни на М. К. Дряновски, баритон от Русе; 2 с песни на г-н Мар. Касабов, бас от София; 1 на г-н Илия Маджаров от София, 3 на г-н Ив. Йовчев, „свободен артист“ от

София, 2 на г-н Наум К. Таков-слепия от София, 1 на Г. Китанов, Кюстендил. Записвани са дуети с и без съпровод: 2 на дуета Юр. Спиrow – Ив. Димитров от София; 1 с една песен на дуета Спиrow и Димитров, и една песен на М. д-р Попова; 3 плочи със записи на мъжки дует в съпровод на акордеон – Ив. Димитров, Ат. Стефанов и Т. Петров. Българската част от каталога включва и 2 плочи със смешни разкази на артиста от народния театър Гено Киров [Грамофон 1908].

Записаният репертоар

Първите записани гласове и репертоари са на известни местни певци и камерни формации, представители на градската интелигенция, като оперните певци Александър Краев и Константин Михайлов-Стоян. На етикетата на една от плочите със записи на последния пише „1-ви български оперен певец“ – Михайлов-Стоян е сред създателите на първата българска Оперна дружба, която ръководи до смъртта си през 1914 г. Записвани са дейци на музикалното просвещение – учители, композитори и диригенти (Димитър Попиванов, Стоян Бешков, Ангел Букорешлиев), хорови формации от вероятно нотна грамотни любители (Хор на софийското музикално дружество „София Юч-бунар“). Част от песните, които се записват, са народни, но хармонизирани и изпети в клавирен съпровод („Заплакала е гората“ и „Мануш войвода“ – тематиката на песните, записани от Константин Михайлов-Стоян, е романтична и героична, оперният певец е акомпаниран на пиано в записа от Вяра Стоянова; дуетът Димитров-Стефанов записва популярни народни песни с градска интонация, като „Момиче малък дяволо“, под съпровод на акордеон). Голяма част от песните, записвани като народни, са авторски, тип „изпята поезия“ („Я надуй дядо кавала“, записана от г-жа д-р Попова – по стихове на Христо Ботев; „Нани, нани“, записана от Р. Панайотова – по стихове на Любен Каравелов; „Не плачи, майко“ – изпята от д-р Недков, съпроводен на пиано от Ангел Букорешлиев – по стихотворение на Ботев). Пример за записани народни песни от представители на градската интелигенция са изпълненията на Елена Панчева, регистрирани през 1906 г. на две плочи на „Грамофон“, дарени от внука на певицата, композитора Владимир Панчев на Института за изследване на изкуствата. Елена Панчева е родена в Тулча, Северна Добруджа, в богат търговски род. От малка живее в София, получава възпитание в софийския хайлайф, след това завършва пансион за благородни девичи в Киев, където изучава музика. Наследниците ѝ знаят, че е била музикална и известна като певица. Въпреки че никога не е живяла на село, тя обичала и изпълнявала български традиционни селски песни. Песните, които записва за „Грамофон“, са: „Тамбурице, моя денгубице“ и „Дано, Данице“ [Gramophone Company – GC 3-13771/13772] и „Я, викни, Славке, запей“ и „Радке ле, коначийке ле“ [Gramophone Company – GC

4-13030/13031]. Впечатляващата музикалност на рода Панчеви и наследената традиция са свидетелство за отношението на българската интелигенция от началото на XX век към фолклора, което ще намери нови изрази при следващите поколения [Вълчинова-Чендова, Найденова 2008: 12-13].

Голяма част от ранните грамофонни записи са на оркестрови формации от професионални, нотно грамотни музиканти, които се реализират, изпълнявайки художествена и военна музика (Музиката на Лейб-Гвардейския на НЦВ Ескадрон с капелмайстор Алоис Мацак, Музика на Първи конен полк с капелмайстор Тодор Хаджиев, Музиката на Шести пехотен полк с капелмайстор Венцеслав Кауцки). Записаният репертоар върху грамофонни плочи от военните оркестри, който се поставя под етикетите „български“ и „народен“, е еkleктичен – градски песни от селски произход; китки от селски, възрожденски и градски мелодии; популярни от практиката на военни оркестри мелодии и др. Дискографията на ранните записи дава достъп до актуалния за онези години репертоар с предлаганите названия на „народни мелодии“: „Китка“, „Китка от хора и песни“, „Македонско хоро“, „Ръченица“, „Селска сватба“, „Боряно, Борянке“, „Нова чешма се направи“, „Царибродско и пайдушко хора“, „Старо българско хоро“, „Шуменско хоро“, „Мари Димитро, ле“, „Слатинско хоро“, „Народен букет“. Предпочитаните от публиката хора са не толкова локалните селски, колкото общобалканските традиционни танци, наследени от османското минало или пренесени през Дунава: „Коконско хоро“ (Коконеще), „Касапско хоро“ (Касапико, хасап аваси), „Свищовско хоро“. В спомените на журналиста Георги Каназирски-Верин описва вкусът на публиката от началото на XX век към военната музика, маршовете, китките, звуковите картини: „Софиянци не бяха с много изтънчен музикален вкус. На малката възвишена площадка в Градската градина срещу Военното министерство два пъти в седмицата свиреше военната музика на 6 пехотен полк под диригентството на Кауцки. Когато знаеше духовия оркестър засвирилите потпури от Аида или от Травията, слушателите не бяха много внимателни, но засвирише ли каквато ръченица или хоро, около музиката се набираха безброй слушатели със засмени физиономии. И Кауцки беше длъжен във всяка своя програма да постави по две или три хора или толкова ръченици. Особено се нравеше пайдушкото хоро... Тези музиканти търпеливо, свирейки ни народна музика, ни даваха на час по лъжичка по малко западно-европейска музика и увеличават постепенно дозата, привикнаха къде да слушат художествена музика и дори го направиха доста претенциозно. Днес в София вече има формирана истинска музикална публика“ [Каназирски-Верин 1947: 83-84].

Заедно с народна и „лека“ художествена музика, ранните записи включват и популярна тогава западноевропейска музика, която в началото на XX век се свързва с модерни чужди танци, като валс, полка, „Па д’Еспан“, ка-

дрил, които публиката обича да слуша и играе, редувайки ги с хора и ръченици [Каназирски-Верин, 1947: 98-102]. Сред такива записани образци са включените в репертоара на военните оркестри (Музиката на I. Конен полк, Музиката на Лейбгвардейския на НЦВ конен полк), салонните оркестри (Оркестър на Швертнер – струнен оркестър, ръководен от чешки музикант, тогава свири в ресторант-пивница „Батемберг“, преди него там са свирили „Тамбурашкото дружество“, репертоарът им бил виенски валсове, военни маршове, народни китки.

Сред първите записани инструменталисти има народни и градски певци, които си съпровождат сами (Доротей Василев – певец и цигулар, част от оркестър „Софийски шоп“, прави по-късно записи на градски, възрожденски и хумористични песни). Записвани са пътуващи професионални и панаирджийски певци: Наум Таков-Слепия с късно-епически песни („Комитска“, „Песен за изгореното Крушево“, „Въстаническа“); Г. Китанов от Кюстендил („Шанко си Бонка залюби“).

Макар и малко, в началото на XX век комерсиалните грамофонни записи регистрират локална селска традиционна музика и инструменти: гайда (Иван Христов от Слатина), окарина (Васил Стаменов от Лесковец), гъдулка (Бончо Георгиев), циганска формация от зурнаджий и гайдари.

Локалният репертоар в ранните записи преобладава, но той не е фолклорна, селска, традиционна музика, колкото тип фолклоризъм, характерен музикален лик на „първата българска модерност“, който според Лозанка Пейчева намира израз в „авторски песни в народен дух“, „капелмайсторски китки“, „композиторски обработки“ [Пейчева 2019: 73-87; 176-192].

Заклучение

Защо е необходимо да се изследват ранните записи? Имат ли място комерсиалните записи и дискографията в етномузикологическите изследвания? Отговор на този въпрос вече е даван от изследователи, чиито текстове сочат ценността на комерсиалните записи на народна, популярна, а напоследък и на художествена музика и възможностите, които те предлагат за етномузикологични, междудисциплинарни, културологически, исторически и антропологически изследвания [Malm 1992; Gronow 1996; Pennanen 2000].

Записите и съпътстващите ги документи (етикети, каталози, реклами) са важни източници за изследване на дискография, но не само това. Записите са част от музикалната индустрия – тяхното проучване ще освети локалните характеристики на първите стъпки и развитието на глобалната културна и медийна индустрия. Тяхното функциониране като употреба на грамофон и грамофонни плочи изяснява практиките на музициране в български градове и села в началото на XX век. Регистрираните артисти – певци, свирачи и оркестри, професионални музиканти и любители от града и селото – са

персонален ключ към музикалния живот в България преди повече от 100 години. Записаният репертоар и динамиката на art и folk, на европейски и ориенталски идиоми, на стилове и жанрове на изгряващата световна популярна музика и локалните ѝ варианти могат да се интерпретират както във връзка с трансформациите на устната традиция, така и с културните обмени с традициите на съседите от региона, с европейските влияния. Записите и вторичните извори за тяхното функциониране (журналистически публикации, спомени, мемоарна литература) могат да дадат ценни свидетелства за рецепцията на ранната медийна музика, за нейната аудитория, за звучащите пространства на празника и всекидневие.

Ранните комерсиални записи върху грамофонни плочи са потенциален обект на етномузикологията, която изучава заедно с музикалните текстове и културните, социални, исторически, обществени, общностни и човешки измерения на музиката. Тези записи имат място в научното осветяване на архиви и звукова памет, съзвучни са с актуалните в приложната етномузикология процеси на дигитализация на архивите, опитите да бъдат изследвани и популяризирани. Актуалните прочити на архивните звуци като съживено наследство изискват компетентно, критично и полемично отношение, което да акцентира върху перспективите за тяхното въвеждане в академичните практики: научно-изследователски, преподавателски, научно-приложни, обществени чрез свободен достъп в интернет.

Библиография и източници

1. **Вълчинова-Чендова, Елисавета, Албена Найденова.** Светът на моята музика. Композиторът Владимир Панчев, София: Марс, 2008.
2. **Димов, Венцислав.** Живите гласове: представяне на архивираното звуково наследство на Райна Кацарова (плочи от 30-те и 40-те години на XX век). София: Институт за изследване на изкуствата, списание „Българско музикознание“, 2021.
3. **Каназирски-Верин, Георги.** София преди 50 години. София: Българска книга, 1947
4. **Пейчева, Лозанка.** „Народният дух“ в авторските песни от България. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2019.
5. **Грамофон.** Временен лист на български. Нови грамофоновни плочи за май-декември 1908. Генерално представителство и фабричен склад за България М. Вебер, Русе и София.
6. **Gronow, Pekka.** „The Record Industry comes to the Orient“. Ethnomusicology, 1981, 25/2: 251-284.
7. **Gronow, Pekka.** The Recording Industry: An Ethnomusicological Approach.

Tampere: University of Tampere, 1996.

8. **Malm, Krister.** „The Music Industry“. In Myers, Helen (Ed.). Ethnomusicology. An Introduction. London: MacMillan Press, 1992, 349-364.
9. **Perkins, John F., Alan Kelly and John Ward.** „On Gramophone Company Matrix Numbers, 1898 to 1921.“ The Record Collector 1976, 23/3-4: 51-90.
10. **Pennanen, Risto Pekka.** „Commercial Recordings and Music Research.“ East European Meetings in Ethnomusicology 7, 2000, 101-104.
11. **Pennanen, Risto Pekka.** „Immortalised on Wax: Professional Folk Musicians and Their Gramophone Recordings Made in Sarajevo, 1907 and 1908“. Božidar Jezernik et al. (eds), Europe and Its Other: Notes on the Balkans, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2007, 107-148.

***Афилиция на автора:** Проф. дн Венцислав Димов [д-р/PhD (1999); доктор на науките/DSc (2018)] е професор в СУ „Св. Климент Охридски“, ръководител на изследователската група „Етномузикология“ в Институт за изследване на изкуствата, БАН. Изследователски интереси: етномузикология, антропология на традиционната и популярната музика, медийна и записана музика, музикални традиции на Балканите и др.*

НИКОЛАЙ СТОЙКОВ И ПРОЕКТЪТ „РИТМО-МЕЛОДИЧНИ ПАРАМЕТРИ НА БЪЛГАРСКОТО ИЗРЕЧЕНИЕ“

Доц. д-р Весела Казашка
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
Ел. поща: vesela.kazashka@gmail.com

*На колегите от катедра „Музикален фолклор“
с пожелание за здраве, творческо вдъхновение, високи постижения
с космически измерения.*

*Колеги, да пребъде цивилизационното послание,
което носите в себе си!*

Резюме: В доклада е представена личността на Николай Стойков – основател на катедра „Музикален фолклор“. Той е допринесъл много за развитието на всеки един член от катедрата и за музикалната традиция в България. Обзорът е направен основно от публикации, в които Николай Стойков описва себе си. Статията включва и оригинал на негова рецензия на проекта „Ритмо-мелодични параметри на българското изречение“, която разкрива широкия мироглед и визия на Маестрото за бъдещето.

Ключови думи: Николай Стойков, катедра „Музикален фолклор“ при АМТИИ „Асен Диамандиев“ – Пловдив

NIKOLAY STOYKOV AND THE PROJECT „RHYTHM-MELODIC PARAMETERS OF THE BULGARIAN SENTENCE“

Assoc. Prof. Vesela Kazashka, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: The report presents the personality of Nikolay Stoykov – founder of the „Musical Folklore“ department. He has contributed a lot to the development of each member of the department and to the musical tradition in Bulgaria. The review is made mainly from publications that Nikolay Stoykov has made and describes himself. His review of the project „Rhythm-melodic parameters of the Bulgarian sentence“ was published in the original, which reveals the Maestro’s broad outlook and vision for the future.

Key words: Nikolay Stoykov, Abteilung „Musikalische Folklore“ am AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Николай Стойков е първият ръководител на катедра „Музикален фолклор“, и това е причината моят доклад да бъде посветен на неговата космополитна личност, такава каквато аз имах възможност да срещна. Не случайно споменавам космоса. Във „Фолклорът и ние, българите“ през 1995 година, той пише: „А българските певци, чиито песни обикалят галактиките, всеки път при досег с изкуството на народния глас изпадам в художествен шок, защото нещата разширяват своите граници и преминават в ирационалното“ [Стойков, 1995:42]. Николай Стойков придаде нова посока на разговорите ни – за бъдещето, за проектите и за космоса... и за това, че талантът е безграничен. Творчеството на Николай Стойков е познато, изучавано и възвущено. Както той сам ми е казал: „Много книги има за мен...“, но моят интерес е провокиран от това, как той сам вижда себе си като човек и творец.

Николай Стойков е роден в Пловдив на 23 юни 1936 година. Пловдив бележи живота и творчеството му, а Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ е мястото, което обича и посещава до последно.

Велислава Карагенова и Светослав Карагенов в научната студия „Николай Стойков – шест метаморфози по етюди от Черни и два бели погледа върху тях“ определят творчеството на Николай Стойков като част от музикалната култура на България, музикална история на Пловдив и Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство [Карагенов, Карагенова 2018:7].

Интересът ми е кои са неговите учители, от къде той черпи вдъхновение. Отговор на този въпрос Николай Стойков дава в книгата „Студии, статии, интервюта 1“. Маестрото идентифицира себе си чрез своята музика, която е източник на жизнена сила. „Моето изкуство идва от тъмните неосветени коридори на Византия, с песнопенията на Йоан Кукузел Ангелогласния, с мириса на благовонните църковни срещи и трептящи пламъчета, преминавайки през генезиса на квартите и квинтите; през неизброимите ладове, маками и звукореди; съчетанията на размерите 9/16, 11/16, 15/16 с първичните груби тембри на инструментите, които подчертават човешкия глас в ЛАМЕНТОТО в редица антични мелодии...“ [Стойков, 2014:7]. Нататък маестрото продължава през сладостните мелодии на градските песни, пещите музикални кутии и часовници, уникалните звукови параметри на българската „алафранга“, коконите и продължава с въздействащата хорова музика на Добри Христов, битоналните хармонии в партитурите на Димитър Ненов, Лазар Николов и Дико Илиев. Специално място в сърцето и творчеството е големият учител Панчо Владигеров, който пръв открива изходната точка в творчеството на Стойков, а именно БЪЛГАРСКИЯТ ФОЛКЛОР [Стойков, 2014:8].

Многоликите превъплъщения на таланта, отразили се в творчеството

на Николай Стойков, са картините на Златю Бояджиев, който нарича „Златен Златю“, „Катунарите“ на Пенчо Славейков, ренесансовото творчество на Николай Райнов, Яворов, Лилиев, Радичковата космогония, „Данюва мама“, иконите, китениците, кованите импресии, хлопките... това открива в себе си Николай Стойков и това го кара да се чувства човек и творец. Тези посети „зрънца“ в душата и сърцето, дават плодове – богато творчество, уважение и много ученици, които да продължат делото.

Николай Стойков с основание се нарича заклет „Филибелия“ и „Пловдивчанец“, зодия „Рак“ – роден на 23 юни 1936 година в града под тепетата. В Пловдив (нарича го като уникален с творческа атмосфера, тепета, река Марица и Стария град) той се ражда, твори и оставя след себе си дълбоки дири, по които сега катедра „Музикален фолклор“ смело и сигурно крачи по света. [Стойков, 2014:6-7].

Градът и жителите му оценяват приноса на Николай Стойков в културният живот под тепетата и награждават дейността и личността му многократно – носител на наградата „Пловдив“¹, почетен гражданин на града (1995)². Дейността му е оценена и на национално ниво – той е носител на ордена „Св. Св. Кирил и Методий“ – I, II и III степен, носител е на още много награди както на национално, така и на световно ниво. Като композитор Николай Стойков твори в областта на камерната, хоровата и сценичната музика, приносът му в обработката на български автентичен фолклор е голям.

Красимира Филева пише за Пловдив като град с респектираща културна традиция, а Николай Стойков определя като творец, който обогатява с таланта и енергията си многовековната му история. [Филева 2016:3]

Едногодишният стаж в Москва дава уникалната възможност на Николай Стойков да се докосне до световния композитор и педагог в областта на музиката – Дмитрий Шостакович. Наученото и талантът си Николай Стойков предава на родния си град и Академията за музикално и танцово изкуство. През 1971 година се завръща в град Пловдив за да твори и гради за града си. Заемал е високи постове в ръководството на ВМПИ, по – късно АМТИИ, но като най-ценен момент определя времето, когато оглавява специалността „Народни инструменти и народно пеене“ [Стойков, 2014:9].

Освен богато творчество, Николай Стойков поставя основи за създаването на специалността „Народни инструменти и народно пеене“, по-късно и на специалността „Дирижиране на народни състави“, а заедно с Кирил Дженов е един от създателите на фолклорен ансамбъл „Гракия“.

Наред с големите имена в музиката в България и чужбина, дори преди тях, Стойков нарежда и на един друг „учител“ – срещите с многобройните

1 <https://nagradaplovdiv.bg/>

2 <https://www.plovdiv.bg/>

народни таланти – певци и инструменталисти, чрез които българският фолклор се превръща в многостранен източник за идеи и здрава основа за стила на проф. Стойков. Това той споделя в „Студии, статии и интервюта 1“ [Стойков 2014:8]. Пак там разказва, че той слага ръце на пианото на 18 годишна възраст за първи път, а първото му пиано е „взето“ от Милчо Левиев, защото той отива да учи в София [Стойков 2007:18].

В „Пред огледалото“ Маестро дефинира, че композиторът е човек, който притежава смелостта и твърдостта да започва всичко от началото, да пишеш музика трябва да се разтвориш безгранично [Стойков 2007:12].

В статията си в „Студии, статии и интервюта“ Костадин Бураджиев разглежда творческия път на Николай Стойков, според това как Маестро го самоопределя: „минава встрани от модните, за времето си тенденции на изкуството през 20 век, свързани със серийната музика“ [Стойков, Бураджиев 2014:61]

Творчеството на Николай Стойков е високо ценено, обичано от изпълнители и публика. Елисавета Вълчинова-Чендова цитира Маестро: „В началото на третото хилядолетие навлязох в своята 70-годишнина и съм написал 70 опуса музика. А това означава множество камерна музика, сонати за различни инструменти, клавирна музика, голямо количество хорова музика, стотици обработки за хор и народни инструменти. Равносметка не мога да правя, а и не бива, защото всички сме в Божиите ръце, особено тези, които са призвани за нещо свише.“ [Стойков, Вълчинова-Чендова 2014:106].

Велислава Стоянова в монографията „Клавирните ансамбли на Николай Стойков“ определя камерната музика като една от най-продуктивните жанрови области, която е приоритет и за много други български композитори. Авторката поставя на заслужено място не само трудовете за Николай Стойков, но и тези от него, които отразяват творческото му верую, художествено-естетическият мироглед, творец със свобода на мислене и изразяване, широка култура и интелект, съчетани с изключителен професионализъм [Стоянова 2019:11].

Николина Кротева пише: „В музикалния живот на България през 70-те години на миналия век става известно името на Николай Стойков. Той е изминал твърде дълъг композиторски път, в който всяка крачка трябва да се доказва... Николай Стойков живее и в предишния и в новия век“ [Кротева 2017:7].

„В лицето на Ромео Смилков композиторът Николай Стойков има особено градивен съмишленик“ – пише Елисавета Вълчинова-Чендова във „В търсене и откриване на смисъла. Рецитал на пианиста Ромео Смилков.“ Като интерпретатор на неговата музика той привлича публиката с „дълбока общеност“ към авторските идеи [Стоянова 2019:11].

Ромео Смилков пък чувства творчеството на Николай Стойков като

възможност за себеизразяване: „Точно в интерпретационния поглед към клавирната мисъл на композитора би могло да се улови рецептивното усещане на значимост на неговото себеизразяване чрез и в създаване на музика за пиано. Трудът, в крайна сметка, е възможност за споделяне на интерпретационна позиция при поднасяне на клавирните творби на Николай Стойков“ [Смилков 2013:9].

Музиката е това изкуство, което кара душата на Маестрото да се чувства в Рая. Той издава сборници с поетични послания, които разкриват неговата същност и безграничната му любов към музиката. В „Без ноти“ Николай Стойков споделя тази своя любов и оставя въпросителна за бъдещите поколения и читателите: „...Всеки ден влизам в Рая с музиката...А сега?...“ [Стойков 2010: 93].

В другия му сборник с поетични послания – в „Appassionato“ – Маестрото търси и открива себе си чрез отношението на другите към него, но остава верен в обичта си към публиката, студентите, към хората. За себе си той пише следното [Стойков, 2013: 65]:

*Искаха да ме направят СЕБИЧЕН,
искаха да ме направят ЗАТВОРЕН,
искаха да ме направят НЕДОВЕРЧИВ,
СКЕПТИЧЕН, НЕЩАСТЕН, ЗЛОБЕН, ГЪГНИВ....
Но аз останах само ОБИЧЛИВ!
На мен и парите ми стигат,
и всичко, което си имам!
Зная, че моите постъпки
ги движат Отгоре, Свише,
Това ме спасява и ме прави достойно спокоен.*

Румен Жеков, като художник на поетичните послания на Николай Стойков рисува словото и му създава образи, чрез които се усилва въздействието на думите.

В науката връзката между език и изкуство привлича изследователския интерес на редица учени, от древността до наши дни. Езикът намира своето отражение както в музиката, така и в изобразителното изкуство. Художниците са тези, които рисуват словото в образи, а музикантите превъплъщават езика чрез музика. Научните изследвания по тази тема обикновено са интердисциплинарни и в тях се включват учени от различни дисциплини – езиковедство, музикология, когнитивна психология, неврология и други. Николай Стойков е пример за интердисциплинарност и широко скроена личност, от друго измерение – космическо.

Музиката и езикът бяха поводът, който ме срещна с Николай Стойков. Първата ни среща беше преди години, в далечната 1999 година, но тя беше

кратка и не бе свързана с творческата му дейност. Години по-късно, през 2016 година ни събра идеята за проект на тема: „Ритмо-мелодични параметри на българското изречение“. Рецензията на Николай Стойков беше стимул за Петя Бъркалова – идеен автор на проекта. Независимо, че не беше финансиран проектът, идеята видя бял свят в научни статии и намери реализация сред млади учени под ръководството на Петя Бъркалова¹.

Проектът имаше за цел да допринесе трайно свързване на лингвистичното научно знание със знанията по етномузикология и ги обвържат с новата технологична култура. Проектът изпраща послания към чуждестранна българистика и да задава нов изследователски стандарт за младите учени в хуманитарното направление. Откриването на общите познавателни модели, на тяхното съществуване като форма, съдържание и функция в българската граматика и музика би помогнало за обясняване на природата на човешкия интелект – неговите универсални и специфично национални проявления. Проектът развива идеята за нова теория за пораждането на звука, структурата и смисъла върху материал от българския език в паралел с българската народна музика. Рецензията на Николай Стойков открива нови хоризонти за сътрудничество между изследователи от различни научни направления.

Рецензията на Маестрото (приложена и в оригинал) е следната: „Проектът „Ритмо-мелодични параметри на българското изречение“ ако се разгърне в ширина и дълбочина ще бъде може би първото синтезирано изследване в тази област.

В цитираната литература е нужно да се използват изследванията на проф. Джуджев, проф. Тодоров, проф. Абрашева и други наши видни изследователи. Сборникът и изследванията на проф. Кауфман са също наши основни инструменти за научните разработки. Проектът ще бъде научен стандарт за стартиране и оптимизиране работата на много млади учени от България. Особено с интереса за изграждане и създаване на нова звукова теория за генезиса за пораждането на звука и неговата пластична еквивалентност при обосноваване с материала от българския език – респективно и взаимовръзката с народната музиката: ритмика; неравноделност при разчленяване на фразата; разцветката на ладовете и др.

Моментът показва количествени натрупвания на материал: теоретичен, аналитичен, формален. Налице е и издадена обширна литература по тези въпроси. Въпросите на музиката и българския език и тяхното теоретизиране отваря широко вратите ни към Европейската научна интеграция по тези въпроси“. С почит: проф. Н. Стойков 8.2016 г.

Рецензията беше написана на ръка така, както е учен от проф. Панчо Владигеров с „баба Гума и дядо Молив“, и разкрива мащабното мислене на

¹ Петя Бъркалова е доцент, доктор на филологическите науки на ПУ „Паисий Хилендарски“. Работи в областта на синтаксиса и генеративната граматика (бел.авт.).

Николай Стойков за наука без граници, за Европейската научна екосистема.

Използвана литература

1. **Карагенова, В., Карагенов, С.** Николай Стойков – шест метаморфози по етюди от Черни и два бели погледа върху тях. FastPrintBooks, 2019. ISBN – 978-619-236-022-1.
2. **Кротева, Н.** Хоровите послания на Николай Стойков. Благоевград: УИ Неофит Рилски, печат „Симолити -94“, 2017. ISBN – 978-954-00-0136-4.
3. **Смилков, Р.** По бели и черни. Клавирното творчество на Николай Стойков. Пловдив: принт център „Зебра“, 2013. ISBN 978 954 2963 03 -5.
4. **Стойков, Н.** Фолклорът и ние, българите. В: Годишник на АМТИИ, Пловдив, 1995.
5. **Стойков, Н.** Пред огледалото. Пловдив: ИК Жанет 45, 2007. ISBN 978-954-491-311-3.
6. **Стойков, Н.** Без ноти. Художник Румен Жеков. Пловдив: ИК Жанет 45, 2010. ISBN-978-954-491-627-5.
7. **Стойков, Н.** Al niente (поетични послания) Художник Румен Жеков. Пловдив: ИК Жанет, 2012. ISBN 978-954-491-784-5.
8. **Стойков, Н.,** Студии, статии, интервюта. Пловдив: принт център „Зебра“, 2014. ISBN 978954296306-06.
9. **Стойков, Н.** Appassionato. Художник Румен Жеков. Пловдив: ИК Жанет 45, 2013. ISBN 978-954-491-931-3.
10. **Стоянова, В.** Клавирните ансамбли на Николай Стойков. Пловдив: АИ „Талант“ – ВУАРР, 2019. ISBN 978-619-203-276-0.
11. **Филева, К.** Българската народна музика в камерното творчество на Николай Стойков FastPrintBooks, 2016 ISBN 978-619-7312-16-4

КАЗУСЪТ „НЕПОЗНАТИТЕ“

Доц. д-р Весела Казашка
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
Ел. поща: vesela.kazashka@gmail.com

Резюме: В доклада е представен културният форум „Непознатите“, който има за цел да популяризира културното ни многообразие, включително българския музикален фолклор, както в България, така и сред българските общности зад граница. Форумът се провежда на всеки две години и през 2022 година беше реализирано 4-тото му издание. Казусът „Непознатите“ е важен пример за създаване на самостоятелна spin off организация, чието начало е академично и неразривно свързано с научноизследователската дейност на организатора.

Ключови думи: културно разнообразие, „Непознатите“, български музикален фолклор, spin off

THE CASE STUDY: THE „UNKNOWN“

Assoc. Prof. Vesela Kazashka, PhD
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: The article presents the „Unknown“ cultural forum, which aims to promote our cultural diversity, including Bulgarian musical folklore, both in Bulgaria and among Bulgarian communities abroad. The forum is held every two years and in 2022 its 4th edition was realized. The „Unknown“ case study is an important example of the creation of independent spin-off organizations, the beginning of which is academic and inextricably linked to the scientific research activity of the organizer.

Key words: cultural diversity, „Unknown“, Bulgarian musical folklore, spin off

Според дефиницията на речника Мериам-Уебстър¹ казусът или „case study“ може да се разгледа в две значения. Първо като интензивен анализ на индивидуална единица (като човек или общност), подчертаващ факторите на развитие във връзка с околната среда и второ като история, представяне на запис на дадена история, средата, в която се развива и случва историята, подробности за случая, илюстрации.

Бент Фливберг през 2011 година представя своята гледна точка при специфициране на едно изследване като казус и това е фактът, че можем да определим ясно неговите граници, които се явяват обвивка на изследването [Flyvbjerg 2011: 301].

1 <https://www.merriam-webster.com>

Изхождайки от тази дефиниция, смятаме че заглавието на статията и представянето на „Непознатите“ чрез „case study“ анализ е подходящо.

С „Непознатите“ ние не подхождаме методологически, а искаме да представим културния семинар като обект на нашето проучване. С тази статия поставяме началото на един бъдещ задълбочен анализ. Изследваме количествено и качествено влиянието на семинара върху научната общност в периода 2015-2020 година, а програмата за 2022 година е представена по-детайлно. Влиянието върху обществото и общностите ще бъде първа обект на изследване. В случая са изследвани основополагащите, според нас фактори на развитие на семинара – участниците, като принадлежност и брой, както и публикациите в специално издадени сборници и начина на финансиране. Разглеждаме количествени показатели – брой публикувани статии в периода, брой участници с тяхната научна компетентност и принадлежност към научни организации, пълнотата на представяните етноси и групи, източници на финансиране на семинара. Темата с осигуряване на средства за успешно реализиране на семинара е от съществено значение за нас и смятаме, че когато то излезе от рамките на институцията – организатор е показател за доверието към форума и неговото качество. Важно е да се отбележи и начинът на финансиране на „Непознатите“, който е чудесен пример за създаване на спиноф (spin-off) организация в областта на културата.

Спиноф компаниите са нови компании, които имат висока добавена стойност и се създават независимо от съществуващата организация – университет или академия, която притежава нова стойност и има нови стратегически цели, с изпълнението на които се решават научноизследователски проблеми, разширява се научно-приложната дейност, внедряват се иновации, привличат се инвестиции.

Идеята и реализацията на този уникален по рода си форум възниква през 2015 година с успешната защита на дисертационния труд на доц. д-р Зоя Микова на тема: „Традиционни практики и музика на етническите общности в град Пловдив“. От 2015 година това е четвъртото издание, а семинарът расте, пълнее, хубавее и излиза извън границите на Пловдив и България.

Зоя Микова създава благоприятна среда за изследователите и студентите, привлича участници съпричастни на темата от страната и чужбина. Фокусът на семинара е върху културата на различните общности и групи в България и тяхното представяне с цел опознаване и опазване на културното многообразие. Според нея идеята отразява желанието на съмишлениците-съорганизатори да бъдат представени част от традициите, бита и живота на нашите сънародници от различни етнически, етнографски и културни групи, които се намират в България или в чужбина [Микова 2016: 5].

Академичната среда в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ благоприят-

ства и е подходящата среда за популяризиране, опазване и разпространение на фолклора, материалното и нематериално културно наследство. Зоя Микова отразява този факт и определя академичната среда като място, което може да създаде условия за обединение на нацията [Микова 2016: 5].

Общностите, които вземат участие в семинарът „Непознатите“ през годините се разрастват и палитрата се украсява с нови участници. В таблица 1 са представени общностите – етнически, етнографски, религиозни и културни – както и техните представители, които са били част от семинара в първите три издания.

Таблица 1 Участници и представяне на групите и общностите в семинара „Непознатите“ (2016 – 2020)

Година	Участници и представяне на етноси
2016	турска общност; ромска общност; арменска общност; еврейска общност. [Микова 2016: 5]
2018	армъни; каракачани; торлаци [Микова 2018: 7]
2020	банатски българи; бесарабски българи; българи мюсюлмани [Микова 2020: 7]
2022	татари; дунавски власи; гагаузи

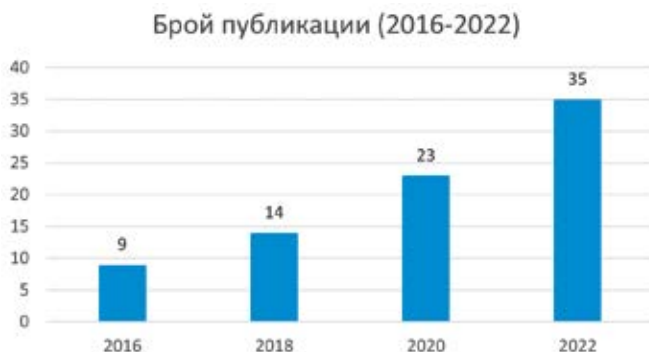
Източник: Весела Казашка, адаптирано по Зоя Микова

В семинара се представят освен етнически също и етнографски, лингвистични и културни групи със своите специфики и отлики.

Важно е да се отбележат и заниманията с деца, които са част от програмата на „Непознатите“. Фотографските изложби с участието на деца са знакови за семинара. В кратки срещи-разговори с екипа на събитието, децата имат възможност да разгледат изложбата и да се запознаят с културата и бита на хората, които определят като НЕПОЗНАТИ. Така през годините, изложбата се превръща в пътуваща и успява да достигне до деца и възрастни не само от Пловдив и региона, но и в София и област София, Перник, Бистрица, Сопот, община Гулянци. Изложбата е експонирана и пред различни сродни институции и висши училища в страната.

Интересът към „Непознатите“ с годините нараства, академичната общност и представителите на различните общности му гласуват все по-голямо доверие, с което качеството и количеството на научните публикации се повишава. Броят на участниците расте, а представянето за различните общности се умножава. Във фигура 1 е представен нарастващата публикационна активност видима в издадените сборници с доклади от семинарите, които са резултат от научния модул на форума .

Фиг. 1 Брой публикации, издадени в сборници от семинара „Непознатите“ (2016-2022)



Източник: Весела Казашка

Анализът по години ни представя и интересни детайли за участниците и техните публикации. Завиден е интересът на млади учени, докторанти и постдокторанти в семинарите през годините. Разнообразието от участници от български и чужди научни организации, които подкрепят и намират академична среда за представяне на своите научни разработки по темата говори за качество на научните разработки и професионализъм в организирането на семинарите. Броят на публикуваните доклади нараства почти 4 пъти през 2022 година в сравнение с 2016 година.

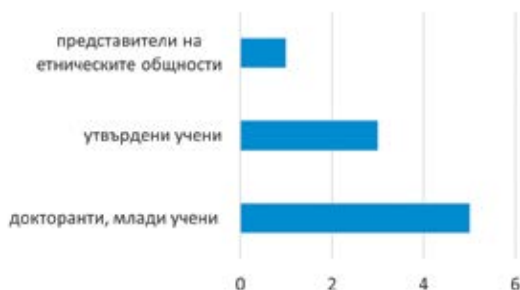
НЕПОЗНАТИТЕ 2016

Още от първото издание на „Непознатите“ основни участници са млади учени и изследователи. Важно е да се спомене и фактът, че са привлечени за участие и представители на самите общности. Те са надеждни източници на информация и тяхното представителство е важно за качеството на провеждания семинар. От друга страна след научната конференция, по време на форумът се дава възможност на самите представители от общностите да седнат на една маса и да представят тяхната гледна точка, която в определени случаи се различава от тази на научната общност.

През първата година от организирането му семинарът привлича 9 участници с доклади, като 4 души от тях са докторанти и млади учени и 4 души са хабилитирани лица, а на семинара взема участие и един представител на гостуващата общност.

Според принадлежността си участниците са от ВСУ „Черноризец Храбър“, ШУ „Константин Преславски“, ИЕФЕМ – БАН, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ и един представител на общността. Трябва да отбележим и фактът, че настоящият анализ се основава на публикуваните сборници от семинарите през годините, но броят на участниците в семинарите е много по-голям.

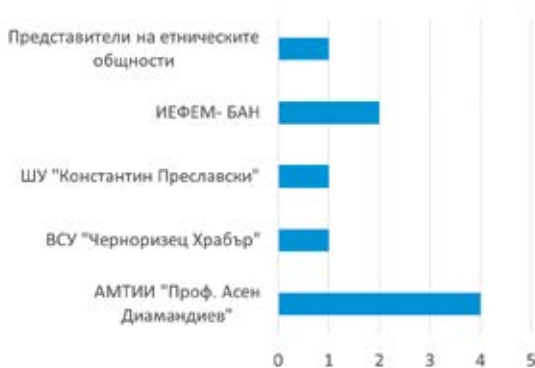
Участници с доклади



Източник: Весела Казашка

През 2016 година семинарът се провежда и е организиран в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ и съвсем логично повечето участници в него са изследователи от академията. Провокиран е изследователският интерес на колеги от Българската академия на науките и други университети в страната, които също се присъединяват с доклади и участие в „Непознатите“.

Участници по организации

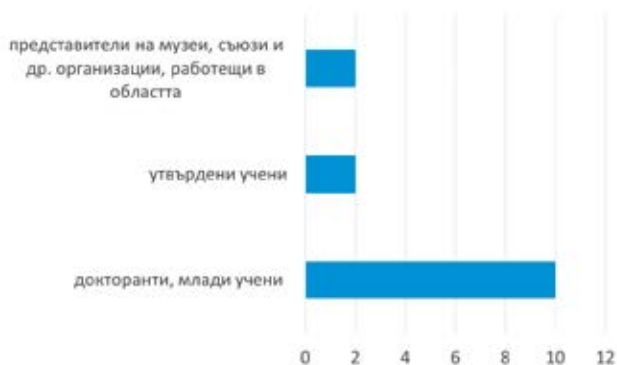


Източник: Весела Казашка

НЕПОЗНАТИТЕ 2018

През 2018 година „Непознатите“ имат вече едно издание зад гърба си, има натрупан опит, очертани са положителните страни, маркирани са и тези, които имат нужда от доусъвършенстване. Броят на участниците нараства, представителите на общностите са по-активни, но отново ядрото са млади учени, докторанти и постдокторанти.

Участници с доклади

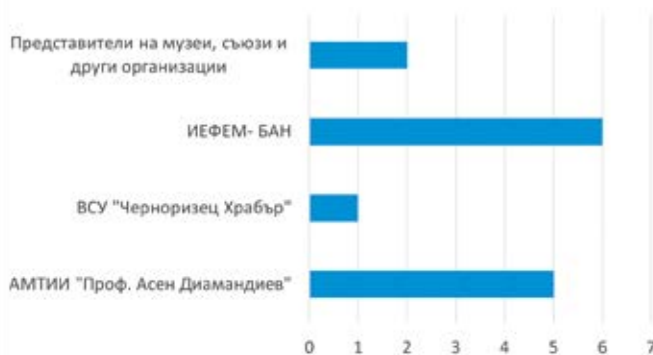


Източник: Весела Казашка

Институтът по етнология и фолклористика с етнографски музей повишава интереса и участието си в семинара и дори броят на участниците от БАН превишава този на домакините от АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“. Важен факт е, че към „Непознатите“ проявяват интерес представители на музеи в страната, съюзи и дружества на общностите.

Вече традиционно и вторият семинар е подкрепен с участието на колеги от други университети в страната.

Участници по организации



Източник: Весела Казашка

НЕПОЗНАТИТЕ 2020

През 2020 година интересът от страна на музеи, съюзи и организации работещи в областта нараства. Тенденцията за основно участие на млади

учени се запазва, но се наблюдава и засилен интерес и участие от страна на утвърдените учени. Представителите на общностите отново са сред гостите на културния семинар.



Източник: Весела Казашка

През 2020 година за първи път се включват участници от чужбина. За първи път „Непознатите“ получават подкрепа чрез участие от община. Традиционното участие на университети, БАН и музеи се запазва. Впечатление прави, че единичните участия на гости от университети вече не са епизодични, а БАН участва не само чрез ИЕФЕМ.



Източник: Весела Казашка

НЕПОЗНАТИТЕ 2022

Идеята за семинара е близка до гл. ас. д.р Бехрин Шопова (ИЕФЕМ-БАН), гл. ас. д.р Тихомир Радев (АМТИИ), ас. Таня Върбева (АМТИИ), гл. ас. д-р Стоян Антонов (ПУ и АМТИИ), докторант Диляна Курдова (ЮЗУ Неофит Рилски – Благоевград), докторант Мартин Петков (АМТИИ), много доброволци от АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, които представляват междуинституционалния екип на семинара през 2022 година. Важно е да отбележим участието на гл. ас. д.р Благовеста Калчева (АМТИИ), доц. д.р Данка Цветкова (АМТИИ), без които този форум не би бил възможен. Безценна е помощта на студенти и доброволци от партньорските висши училища.

През 2022 година форумът се организира от екипът на събитието, който се обединява в самостоятелно Сдружение „НЕПОЗНАТИТЕ-ПЛО-ВДИВ“ с председател Зоя Микова. В хода на подготовката, организацията продължава да си сътрудничи с утвърдените съмишленици и спомоществатели от предходните издания. Сред официалните партньори на събитието са АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей при БАН, Катедра „Етнология“ към Философско-историческия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ и Регионалният етнографски музей – Пловдив.

Семинарът получава заслужена висока оценка от Национален фонд „Култура“ (2022), който осигурява финансиране по Програма за възстановяване и развитие на организации в областта на любителското изкуство.

Подкрепа на семинара организаторите получават и от общините Гулянци, Никопол, Мизия, Бяла Слатина, Вълчи дол, Аксаково и Гоце Делчев, Котел, както и финансова подкрепа на Холдинг „КЦМ 2000“, регионалните исторически музеи във Варна и Видин, МАД МАХ, Сдружение „Милковица“, Фондация „Феникс Перпеникум“, Виртуален музей „История в шевици“.

Програмата на семинара включва научна конференция, която се провежда в Концертната зала на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ на 30 септември 2022 г. и 01 ноември 2022 г. Концертът на Римския стадион в град Пловдив на 01 октомври 2022 година също бе част от програмата.

В първия ден на се представиха доклади от модул „Наследството: общностно знание и устойчивост“, а във втория ден, доклади от модул „Непознатите: Татари, дунавски власи, гагаузи“. Участие взеха изследователи, учени, колеги, докторанти и преподаватели от Гърция, Турция, Румъния, Полша, Финландия, Украйна, Великобритания, Унгария, САЩ, и България.

Доклади изнесоха представители на колегията от АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив, Института за етнология и фолклористика с

Етнографски музей при БАН, Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, Регионалният етнографски музей – Пловдив, Регионалните исторически музеи на Варна, Видин, Смолян, НМА „Проф. Панчо Владигеров“ – София, Нов български университет, Институт за литература и български език при БАН, Училище за чужди езици „Сабанджъ“ – Истанбул – Турция, Хелзинкския университет – Финландия, Университета Адам Мицкевич-Полша, Университета Таусън, Мериленд – САЩ, Будапеща – Унгария, независими изследователи от Великобритания, Румъния, Център за български език в Украйна.

В рамките на семинара през 2022 година беше организирана фотографска изложба, която бе открита от проф. д-р Емилия Константинова – ръководител катедра „Теория на изкуствата“. Публиката беше впечатлена от фотографите на участниците, които ни показаха красотата на народните носии, съчетания в цветове и шарки, които са вечни.

Първият семинарен ден завърши с представяне на ревюто с традиционни костюми на татарите, дунавските власи и гагаузите. Кратките презентации към костюмите бяха на специалистите и колекционерите д-р Стоян Маринов, д-р Сирхан Мустафов, Илонка Станкова, Славян Стоянов, Радослав Радков.

Вторият ден на конференцията завърши с прожекцията на филм „Хоро между два бряга“ на режисьора Екатерина Минкова. Краткият документален филм представя поменалните и погребални практики от Видинско и е финансиран от НФК по програма „Творчески инициативи“. След прожекцията гостите на семинара имаха възможност да опитат традиционни ястия от трите общности във фокуса на семинара – татари, дунавски власи, гагаузи. Подредена бе кулинарна изложба „От кухнята на нашите сънародници“, а специален гост беше изкусният майстор-готвач Мария Иванова от с. Асеново, общ. Никопол.

Римският стадион на град Пловдив беше сцената, на която състави от Общините – участници в семинара, представиха голям фолклорен концерт. Концертът разкри красотата на вокалните, инструменталните и танцови практики на общностите на татари, дунавски власи и гагаузи от България. Към традиционните изпълнения, тази година се присъединиха и фолклорните групи на банатски българи, българи-мюсюлмани, които заради епидемията породена от Ковид 19 не успяха да вземат участие в предишното издание на събитието през 2020.

Пловдивчани и гости на града имаха удоволствието да присъстват на фолклорния концерт, като бъдат активни участници завладени от звуците на хипнотичните ритми на фолклорната музика.

Семинарът „НЕПОЗНАТИТЕ“ отново впечатлява с това, как успява да обедини учени от академичните среди, хора на изкуството и науката, и

те заедно да работят за откриване на нови перспективи за досег до научното знание, изкуствата и образованието. Участниците и организаторите са вдъхновяващи личности, които са спечелили стотици хора, защото носят родното, красивото и доброто.

Друга тема в настоящият за „Case study“ анализът е начинът на финансиране на „Непознатите“. Първоначално (2016-2020) финансирането на семинара се осигурява от субсидията за научна и художествено творческа дейност към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“. Съпричастни и оценили силата и важноста на форума спомоществуватели са: Инспрес ООД Общоарменски благотворителен съюз Парекордзаган – клон Пловдив, Абакус Брокер, Фирма „Димитър Маджаров“, Фирма Техно Акташ, Организация на евреите в България „Шалом“, Пловдив, Лорис Парфюм - Пловдив, Сити Хотел Пловдив, КЦМ 2000 груп.

През 2018 година „Непознатите“ се реализира със средства от субсидията за научна и художествено-творческа дейност на преподавателите и студентите от Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив и благодарение на подкрепата на: Абакус Брокер, Инспрес ООД, Общоарменски благотворителен съюз Парекордзаган, Фирма „Димитър Маджаров“, „Техно Акташ“, Организация на евреите в България „Шалом“, Пловдив, Лорис Парфюм, Сити Хотел Пловдив, КЦМ 2000 груп.

През 2020 година културният семинар „Непознатите“ става възможен благодарение на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ и субсидията за научна и художествено-творческа дейност на академията и с основното спомоществувателство на Държавна агенция за българите в чужбина към Министерски съвет и КЦМ 2000 груп.

Реализирането на такъв форум (2016-2021) надгражда изследователските умения на организаторите и те регистрират Сдружение „НЕПОЗНАТИТЕ – ПЛОВДИВ“ (ЕИК 206591601) през 2021 година. Целта на сдружението е да разпространява и популяризира идеи за културно многообразие, да представя, популяризира и съхранява познанията за етническите, конфесионалните, лингвистичните, етнографски и други общности в България и популяризиране на техните традиционни практики, култура, бит. Сдружението също осъществява дейности в подкрепа на науката, образованието и културата на местно, национално и международно ниво. Сред целите на Сдружение „Непознатите“ е създаването на условия за съхраняване и подпомагане традиции, обичаи, особености и други нематериални ценности, както и активизиране на заинтересуваните страни, органи, институции или личности.

Чрез активни действия и в тесни връзки с други български и чуждестранни организации и представители на сродни структури, сдружението съ-

действия за осъществяване на своите цели и за развитието на своята дейност. Сдружението организира и участва в организирането и осъществяването на научна дейност, образователна дейност и художествено- творческа дейност и в проекти за реализация на резултатите от тях и защита на културните ценности и културното многообразие.

Така организаторите създават своя Spin off организация и имат възможност да самофинансират свои идеи, да кандидатстват по национални програми, свързани с опазване и разпространение на културата. Сдружението успява да пребори и сериозна конкуренция в Национален фонд „Култура“ и получава финансиране за организиране на семинара през 2022 година. Похвални са усилията на екипът на сдружението, което за 14 месеца успява да привлече допълнително средства за финансиране на форума и дейността си.

Необходимостта от развиване на предприемачество в университетите е приоритет, залегнал и в Иновационната стратегия за интелигентна специализация за периода 2021-2027 година (ИСИС). Културният семинар „Непознатите“ е пример за упоритост, утвърждаване на ценности и академично предприемачество в областта на културата и изкуството. Целта на ИСИС е изграждането на устойчива Spin off екосистема и култура, която до 2030 година да създаде над 100 нови стартапи, произхождащи от науката. В този контекст семинарът „Непознатите“ е чудесен пример за съчетаване на научни изследвания, култура и предприемачество.

Ценно си издадените сборници от семинарите, но трябва да се отбележи и като важен фактът, че семинара създава споделена среда. Организираните кръгли маси след конференциите събират на учени, представители на гостуващите общности, организации на едно място и дават възможност за поставяне, обсъждане и решаване на общи предизвикателства.

Използвана литература

1. **Микова, З. 2017.** Културен семинар Непознатите. Пловдив: АМТИИ, ISBN 978-954-2963-19-6, ISBN 978-954-2963-91-2 (Online)
2. **Микова, З., и колектив. 2019.** Културен семинар Непознатите. Пловдив: АМТИИ, ISBN 978-954-2963-48-6 ISBN 978-954-2963-92-9 (Online)
3. **Микова, З., Шопова Б. Съст. 2021.** Непознатите. Пловдив: АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, ISBN 978-954-2963-83-7 ISBN 978-954-2963-87-5 (Online)
4. **Flyvbjerg, B.** Case study. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The SAGE handbook of qualitative research* (4th ed, pp. 301316). Thousand Oaks, CA: Sage.
5. **Dictionary Merriam Webster** достъпно на: <https://www.merriam-webster.com> (10.10.2022)

BULGARIAN HARMONY: SCALES, CHORD DERIVATION, ANALYSIS AND PEDAGOGICAL APPROACHES

Kalin Kirilov

Towson University, USA

kkirilov@towson.edu

Summary: *This article focuses on the phenomenon of Bulgarian harmony as found in Bulgarian village music, wedding music, and arrangements for folk choir or folk orchestra. The article situates Bulgarian harmony in the context of existing scholarship and established approaches to classifying and analyzing Bulgarian folk music. It suggests that an overemphasis on traditional, „authentic“ music have left many types of Bulgarian folk music unstudied. The article introduces new systems for scale classification, chord derivation, and chord analysis with Roman numerals suitable for the modal foundation of Bulgarian folk music. This article suggests that these systems will have the potential to enhance current pedagogy of folk music and contribute for the shrinking of the widening gap between Bulgarian traditional folk music and the younger generations of Bulgarians.*

Keywords: Bulgarian harmony, Bulgarian village music, wedding music, arrangements for folk choir or folk orchestra

БЪЛГАРСКА ХАРМОНИЯ: ГАМИ, ИЗВЛИЧАНЕ НА АКОРДИ, АНАЛИЗ И ПЕДАГОГИЧЕСКИ ПОДХОДИ

Калин Кирилов

Университет Таусън, САЩ

Резюме: *Тази статия се фокусира върху феномена Българска хармония, който съществува в народната музика, сватбарската музика, и аранжировките за хор и народен оркестър. Българската хармония се разглежда в контекста на съществуваща научна работа и установени подходи за анализиране и класифициране на Българска народна музика както и процеси, които са довели до прекомерното фокусиране върху традиционната, автентична музика и недостатъчно изучаване на други, по-съвременни видове народна музика. Предлагат се нови системи за класификация на скали, извличане на акорди и хармоничен анализ с Римски цифри, които са подходящи за модалната структура на Българска народна музика. Тези системи имат потенциала да допринесат към съществуващата педагогика на обучение по народна музика и да помогнат за намаляването на дистанцията между народната музика и младите поколения.*

Ключови думи: Българска хармония, народна музика, сватбарска музика, аранжировки за народен хор и народен оркестър

The folk music of Bulgaria is an excellent example of a complex musical tradition that combines makams (modes), pentatonic scales, diatonic modes, regional microtonal structures, and major/minor collections. Bulgarian folk music has gained the appreciation of audiences worldwide in recent decades and was popularized in the West by the performances of the female choir at the Bulgarian National Radio „Le Mystère Des Voix Bulgares.“

The Bulgarian Harmony Phenomenon

Due to Bulgaria's geographical location, as a crossroads between the East and the West, its territory became the place where several mighty musical systems collided: the Middle Eastern microtonal system (makams), the Greek modal system, and the Western major-minor system. This „clash of titans“ resulted in a unique amalgamation of scales and modes mapped onto equal temperament. The harmonic practice that emerged from these hybrid scales and modes is a unique phenomenon that I refer to as Bulgarian harmony.

Bulgarian and Western Scholarship and Bulgarian Harmony

Throughout the 20th century, Bulgarian folklorists focused their research primarily on monophonic examples of „authentic folklore“ and diaphonic songs (melody and drone).¹ Bulgarian scholars also collected polyphonic or heterophonic village songs that are not based on triadic verticals.² However, harmonic accompaniment and arrangements (a 20th-century phenomenon), along with the emergence of newer layers of music after World War II, had no perceived value for most Bulgarian scholars, and remained outside their areas of study.

Western scholars such as Timothy Rice³ and Martha Forsyth⁴ studied older layers of polyphony and heterophony. In the late 1970s and early 1980s, however, most American scholars became more interested in cultural contexts (Silverman 1989), transmission of musical traditions (Rice 1994), socialist censorship policy toward musical folklore (Silverman 1983, Buchanan 1995 and 2006, and Rice 1994) and styles of music suppressed by the socialist regime (Silverman 1989). Finding a rich field for research in the tension between the „official,“ state-sponsored styles of music and the „unofficial“ wedding and Romani (Gypsy) music, these American scholars shifted their focus to politics.

Bozhidar Abrashev's *Obrabotka i Orkestratsia na Bŭlgarskata Narodna Muzika* (Arrangement and Orchestration of Bulgarian Folk Music) published in 1990 and 1995 is the only comprehensive study that suggests a systematic approach to harmony in arrangements of Bulgarian folk music. Although the title implies

1 For more information, refer to Kaufman (1958).

2 For more information, refer to Kaufman (1958, 1967, and 1968) and Kuteva (1976).

3 For more information, refer to Rice (1977).

4 For more information, refer to Forsyth (1996).

the existence of an already-defined system for harmonization, Abrashev discusses only obrabotki. Some of the drawbacks of Abrashev's book are its narrow view of harmony, its focus on a small portion of repertoire, and the fact that Bulgarian folk music is viewed through the lens of a classically trained composer influenced by Western harmonic aesthetics, rules for dissonance treatment, voice leading, doubling, or prohibited parallel interval successions.

My Study of Bulgarian Harmony

As a tambura, guitar, and accordion player, I have been playing harmonized Bulgarian folk music since the 1980s. The chord progressions that I played on these instruments in the 1980s, were either written down by a composer or arranger, or, in the absence of a written harmonization, I applied chords by ear. To my biggest surprise, as I continued my studies in the High School of Music „Panayot Pipkov“ in Pleven and later at the Academy of Music and Dance in Plovdiv, I was never formally taught how to harmonize Bulgarian folk music. In the absence of an existing system for harmonization, throughout my nine years of formal music studies in Bulgaria, I continued to apply chords by ear and try to adapt progressions which I had heard in obrabotki or on tape recordings of wedding style music.

My scholarly study of Bulgarian harmony began with a story which I consider worth sharing. In the fall of 2005, I was touring the United States as the guitar player for Ivo Papazov, a renowned performer of Bulgarian wedding music. After a concert in Detroit, MI, I was approached by a jazz bass player. He asked, „Could you teach me Bulgarian harmony?“ To his surprise, I replied, „I do not know exactly what I am doing. I apply chords by ear. After many years of practice a musician develops a feeling of how to harmonize Bulgarian folk music.“ Obviously disappointed by my response, the bass player asked if there were any published books or articles on the topic of Bulgarian harmony. When I replied that there were none, he added, „Then, you have to write something. You grew up in the culture and you are also a music theorist who knows Western terminology. There are many musicians like me who want to know how this amazing music works!“ As I continued touring with Papazov, more professional musicians approached me with similar questions and my embarrassment kept growing. I came to the unsettling realization that I could provide multiple analyses of pieces written by Western composers, but knew nothing about the Bulgarian harmonic progressions I played every day. Moreover, I began to question whether my Western music theory training had provided me with the proper analytical tools to codify the harmonic practice of a non-Western musical tradition that blends Middle Eastern makams, diatonic modes, microtonal scales, pentatonics, and major/minor collections.

After my tour with Papazov, I started analyzing a vast amount of harmonized

Bulgarian folk music and observing my own harmonizations. In the process, I began to notice harmonic patterns, standard cadential gestures, vertical harmonic displacements, typical tonicizations, and modulation formulas. My observations quickly formed an answer to my main pending question: indeed, there is a Bulgarian harmonic system in existence, and I have all the necessary analytical tools to map it out on paper. As a result, in 2006, I chose Harmony in Bulgarian Music as the topic of my dissertation research. Almost a decade later, in 2015, my book *Bulgarian Harmony: In Village, Wedding, and Choral Music of the Last Century* was published by Ashgate Publishing in the UK.

A Brief History of Bulgarian Harmonized Folk Music

Bulgarians adopted harmony as part of their musical vocabulary rather late in comparison to other Western European countries. From 1396 to 1878, the Ottoman Empire ruled the Bulgarian territories (Rice 2004). During this period of Ottoman political and cultural domination, Bulgarians had limited exposure to Western European music, where harmony reigned supreme. According to Rice „this period isolated them from the modernizing trends in Western Europe and seems to have had the effect of preserving some of the ancient ways of music making...” (Rice 2004: 23). Although there were no official prohibitions of Western music during the Ottoman period, it is highly likely that Bulgarians had very limited „harmonic influence“ resulting from exposure to Western-European music.

Parallel to the older layers of village music, starting as early as the beginning of the 20th century, a newer layer of folk music began to form as a result of the exposure of Bulgarian musicians to Western classical music and other contemporary musical genres. Attracted by the harmony and polyphony heard on recordings, musicians began experimenting by adding bass lines and simple chordal progressions to preexisting music.

During the socialist period, with the approval and encouragement of the communist party, composers and arrangers began harmonizing „authentic“ folk songs and tunes, gradually creating a new harmonic practice. This new genre was named obrabotka, a term that had multiple interpretations. In addition to its literal translation, which is arranging, modeling, or editing, obrabotka can also mean either the actual arrangement made by a composer during the socialist period, a folk song transformed through added harmonic accompaniment, or the state-regulated approach to harmony. From the viewpoint of repertoire, most obrabotki featured piano accompaniments of traditional songs, arrangements for folk orchestras, and arrangements for female choirs (referred to as folk choirs).

During the late 1970s, in the middle of the socialist period in Bulgaria, a new layer of folk music developed. It shared many melodic and rhythmic characteristics with village music, but it introduced a new emphasis on improvisation, harmony, ornamentation, and influences from American and European rock, jazz, and Indian

film music. Harmonized wedding music gradually formed as a new style and became an alternative to the socialist, censorship-regulated folk music dominating this same period.

Scale Classification

Bulgarian ethnomusicologists classify the scales of Bulgarian music into four primary categories: pentatonic, diatonic, chromatic, and enharmonic [Dzhudzhev 1975: 266]. Although extensive, the categorization of scales adopted by Bulgarian scholars does not cover the wide variety of them actually present in the music of Bulgaria. During the 20th century, under the influence of harmony, Lydian, Locrian, and some of the chromatic scales disappeared from performance practices. In order to accurately represent the structure of contemporary Bulgarian folk music, these categories must be clarified, revised, and in some instances, new categories such as polymodes and a major-minor system, must be added.

In my book, *Bulgarian Harmony*, I suggest a simpler system of organizing the scales found in Bulgarian harmonized folk music, which combines similar and interchangeable scales. The suggested system is derived from the harmonic analysis of a large body of repertoire and contemporary performance practice. This alternative system groups all scales into two primary categories, major and minor, based on the foundational tonic triads. Although the idea of a classification system based on foundational tonic triads is a novel approach to understanding harmonized Bulgarian folk music, similar systems of scale categorization have been already applied to repertoires from other musical cultures.¹

In harmonized Bulgarian folk music, certain scales or modes, such as Aeolian and Phrygian, frequently mix together, producing polymodes. Other scales often interchange, such as Ionian and makam Hicaz, resulting in different levels of melodic and harmonic intensity. In all observed cases of polymodality² or interchange, all scales or modes involved share the same quality of their foundational tonic triads, major or minor.

Polymodality is a widespread characteristic in Bulgarian traditional music that plays a crucial role in the development of harmonic languages. Variable scale degrees produced as a result of polymodality assist temporary tonicizations and modulations, and serve as clues for accompanists to apply particular secondary dominants. Bulgarian scholars disregard variable scale degrees as secondary features of mode, and omit them completely in analyses and discussions of „authentic“ songs. I suggest that variable scale degrees must be acknowledged,

1 For more information, refer to Bárdos (1978).

2 In one of his Harvard lectures, Bartók explains the essential difference between atonality, polytonality, and polymodality. According to him „...atonal music offers no fundamental tone at all, polytonality offers – or is supposed to offer – several of them, and polymodality offers a single one“ [1976: 370].

as they predetermine changes in harmony and allow for greater melodic variety. I also suggest that polymodality could be a result of a gradual shift from microtonal collections to Western European temperament. This is supported by the fact that many variable scale degrees can be found in the place of microtones.¹

Where is Tonic in Bulgarian Folk Music

Several generations of Bulgarians grew up with the lullaby „Mila Moia, Mamo“ (Sweet Dear Mom). This is not a Bulgarian folk song, however, this popular lullaby well illustrates how foundational is the lack of tonic in the scale for most Bulgarians. The lullaby melody contains the following pitch collection: E-F-G-A. According to Bulgarian ethnomusicologists and folklorists, this song should be classified as E Phrygian mode with E as the finalis of the song. However, the lullaby is in C major although the tonic, C, never appears in the melody.

My studies of Bulgarian harmony have illustrated that tonic in Bulgarian harmonized folk music could be the finalis (scale degree 1), a third below the finalis (as in „Mila Moia, Mamo“), or a step below the finalis (scale degree 2 is the finalis which supports dominant harmony and half-cadences). All three types of tonic can be traced in Bulgarian harmonized folk music, however, the first one is the most preferred by practicing Bulgarian musicians, harmonizers, composers, and arrangers.²

Chord Analysis with Non-Functional Roman Numerals

Analysis of chordal verticals by Roman numerals is a standard Western theoretical approach to indicating harmony which has not been applied to Bulgarian folk music. In the first volume of his book, Abrashev provides analysis through functional Roman numerals for his own examples of harmonizations. Functional harmonic analysis, as applied by Abrashev, is related to Roman numeral analysis, with a strong emphasis on labeling harmonic functions; tonic, subdominant, and dominant. This system, initially developed by the German theorist Hugo Riemann in the 19th century, is currently used in Russia, Bulgaria, and most of the East European countries of the former Soviet bloc. This type of harmonic analysis is less appropriate than the Roman numeral approach for analyzing Bulgarian music, as functional harmonic theory is rooted in the Western major/minor system, which is not the predominant system in Bulgarian folk music. Roman numeral analysis, as suggested in this article, is also rooted in the Western system, but it does not emphasize harmonic functions.

1 For example, the microtonal collection D-E half-flat-F maps onto equal temperament as D-Eb-E-F, i.e. the two half-steps (Eb and E) „unfold“ a microtone that is no longer found in the middle. The scale with variable 2nd scale degree is classified as an Aeolian/Phrygian polymode.

2 For more information, refer to Kirilov 2015.

The Chord Derivation Process

Most Bulgarian musicians, whether from the folk traditions or formally trained in Classical harmony, consider scale degree 1 to be the tonic and construct the tonic triads upwards. For most scales with scale degree 1 as finalis, the chord derivation process seen in Bulgarian folk music parallels Western Classical music: after a scale is organized in an ascending order, triads are constructed from each scale degree by using only notes from the scale. The scale illustrated in Example 1, makam Hicaz, follows a standard chord derivation process.

I II iii* iv IV v⁷ (VI) vii I
 T S S S D D T

Preferred cadences:	vii-I, v ⁷ -I
Preferred tonicization:	vii and iv (IV)
Standard progressions:	I-iv-vii-I
Finalis:	$\hat{1}$

Example 1. Chord Derivation in Makam Hicaz

Analysis of harmonized Bulgarian folk music confirms another interesting parallel between Western music and Bulgarian harmony. Similarly to Western Classical harmony, in Bulgarian folk music, dominant chords (regardless of their chord quality) are found on scale degrees 5 and 7 while chords used as subdominants are built on scale degrees 2 and 4. The makam Hicaz chordal vocabulary shown in Example 1 illustrates this point.

A third remarkable parallel can be traced in choices of chords at cadences. In both Western Classical and Bulgarian folk music, accompanists and composers give their preferences to major or minor chords for dominants at cadences versus diminished chords. For example, in makam Hicaz, Bulgarian accompanists prefer VII as the main dominant as the triad on scale degree 5 is has a diminished quality (see Example 1).

Western scholars often compare Bulgarian Hicaz harmonizations to dominant pedals in harmonic minor (see Example 2). Although there is a complete overlap between the two chordal vocabularies of the two scales, in my publications, I argue that any studies of non-Western music have to contain a certain degree of cultural sensitivity. In the case of harmonizations in Hicaz, I suggest that Hicaz

cadences should not be perceived as unstable as Bulgarians do not perceive them as such. Rather, I suggest that Hicaz cadences might be a reference to historical times when dominants truly „dominated“ the harmonic progressions, and, as a result, were given that particular label.

Hicaz: I II iii^o iv IV v^o (VI) vii I
 H. Minor: V VI vii^o i (I) ii^o (III) iv V

	Hicaz	Harm. Minor
Preferred cadences:	vii-I, v ^o -I	iv-V, ii ^o -V
Preferred tonicization:	vii and iv (IV)	iv and i (I)
Standard progressions:	I-iv-vii-I, I-vii-I	V-i-iv-V, V-iv-V
Finalis:	1̂ (or 3̂)	3̂ (or 7̂)

Example 2. Chordal Vocabulary in Makam Hicaz Compared to Harmonic Minor

The Shope major scale illustrated in Example 3, with a finalis on scale degree □, introduced a significant harmonic dilemma for Bulgarian accompanists, arrangers, and composers. As a scale, it stems from the tradition of a drone a fifth below the finalis. In harmonized repertoires, the final dominant triad is constructed downwards from the finalis. Moreover, scale the degree 2 finalis supports two chords, V/V build upwards and V constructed downwards.

(finalis)

I (V)V/V IV iv V₇ VII I
 T S S D D T

Preferred cadences:	V ₇ /V-V
Preferred tonicization:	IV (or iv)
Standard progressions:	I-IV-V ₇ /V-V or I-iv-V ₇ /V-V
Finalis:	2̂ (or 7̂)

Example 3. Chordal Vocabulary in Shope Major

Harmonizations in Shope major commonly conclude with a half-cadence of the type V7/V-V which never resolves to the tonic.

Similar to the Ionian and Hicaz collections, the Shope major scale allows for an added voice a third away from the main melodic line. While in Ionian and Hicaz the parallel voice is a third above (with scale degree 3 as the finalis), in Shope major the parallel voice is a third below the main melody (with scale degree 7 as the finalis). This is something that may be considered „unthinkable“ from a Western Classical music perspective: a final cadence on the dominant and a melody ending on the leading tone.

Pedagogical Approaches to Bulgarian Harmony

In the 21st century, most traditional musics around the globe share two problems: (1) survival of the musical traditions and (2) finding ways to appeal to younger generations. While contemporary pop music has embraced all newest and modern technology, traditional musics rapidly loose audiences around the globe finding themselves unable to bridge the gaps between past and present, old ways of music making and social media, or shared culture versus individual musical preferences.

A good understanding of Bulgarian harmony from the second half of the 20th century might help contemporary Bulgarian musicians and composers create Bulgarian folk music-based forms that are more appealing to the younger generations of the 21st century. A practical approach to Bulgarian harmonized folk music limited to the scales and chordal vocabularies used in the last fifty years would prove more beneficial to music students than the current emphasis on the „wealth of scales“ found in „authentic“ folk music. Through a single class at the Music Academy in Plovdiv, students may acquire knowledge of Bulgarian harmony that compares to their understanding of Western harmony and polyphony. The knowledge of Bulgarian harmony may result in hundreds of harmonically informed new compositions, music projects, and arrangements and may create a bridge between Bulgarian folk music, jazz, and modern, 21st century styles of music.

Bibliography

1. **Abrashev, Bozhidar.** Obrabotka i Orkestratsia na Bŭlgarskata Narodna Muzika [Arrangement and Orchestration of Bulgarian Folk Music]. Volume 1. Sofia: Muzika, 1990.
2. **Abrashev, Bozhidar.** Obrabotka i Orkestratsia na Bŭlgarskata Narodna Muzika [Arrangement and Orchestration of Bulgarian Folk Music]. Volume 2. Sofia: Muzika, 1995.

3. **Bárdos, Lajos.** „Die Volksmusikalischen Tonleitern bei Liszt.“ Franz Liszt: Beiträge von Ungarischen Autoren, ed. Klára Hamburger (1978): 168–96. Budapest: Corvina.
4. **Bartók, Béla.** Essays, ed. Benjamin Suchoff. New York: St. Martin's Press, 1976.
5. **Buchanan, Donna.** „Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras.“ *Ethnomusicology* 39 (1995): 381–416.
6. **Buchanan, Donna.** *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition.* Chicago: University of Chicago Press, 2006.
7. **Dzhudzhev, Stoyan.** *Bŭlgarskata Narodna Muzika [Bulgarian Folk Music].* Volume 2. Sofia: Muzika, 1975.
8. **Forsyth, Martha.** *Listen, Daughter, and Remember Well.* Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 1996.
9. **Kaufman, Nikolai.** „Dvuglasnoto Narodno Peene v Bŭlgaria“ [Folk Singing in Two Parts in Bulgaria]. *Spisanie na Bŭlgarskata Akademiya na Naukite*, 4 (1958): 45–58.
10. **Kaufman, Nikolai.** „Triglasnite Narodni Pesni ot Kostursko“ [Three Part Folksongs from the Kostursko region]. *Izvestiya na Instituta za Muzika* 6 (1958): 65–158.
11. **Kaufman, Nikolai, and Todor Todorov.** *Narodni Pesni ot Yugozapadna Bŭlgaria: Pirinski Krai. [Folk Songs from Southwestern Bulgaria: Pirin Region].* Sofia: Bulgarian Academy of Science, 1967.
12. **Kaufman, Nikolai.** *Bŭlgarskata Mnogoglasna Narodna Pesen [Bulgarian Polyphonic Folk Songs].* Sofia: Nauka i Izkustvo, 1968.
13. **Kaufman, Nikolai.** *Bŭlgarska Narodna Muzika [Bulgarian Folk Music].* Sofia: Muzika, 1977.
14. **Kuteva, Elena.** „Ladovo-Harmonichni i Kompozitsionno-Strukturni Osobenosti na Pesnite ‘Na Visoko’ i Kombiniranite Chetiriglasni Pesni“ [Scale-Harmonical and Compositional-Structural Specifics of the Songs „Na Visoko“ and the Combined Four Part Songs. *Bŭlgarasko Muzikoznanie* 3 (1976): 30–67.
15. **Kirilov, Kalin.** *Bulgarian Harmony: In Village, Wedding, and Choral Music of the Last Century,* Farnham, UK: Ashgate Publishing, 2015.
16. **Rice, Timothy.** *May it Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music.* Chicago: University of Chicago Press, 1994.
17. **Rice, Timothy.** *Polyphony in Bulgarian Folk Music.* Ph. D. diss., University of Washington, Seattle, 1977.
18. **Rice, Timothy.** *Music in Bulgaria.* New York: Oxford University Press, 2004.
19. **Silverman, Carol.** „The Politics of Folklore in Bulgaria.“ *Anthropological Quarterly* 56 (1983): 55–61.
20. **Silverman, Carol.** „Reconstructing Folklore: Media and Cultural Policy in Eastern Europe.“ *Communication* 11 (1989): 141–160.

ЗА РЕПЕРТОАРА В ОБУЧЕНИЕТО ПО НАРОДНО ПЕЕНЕ – ПОГЛЕД ОТ ПОЗИЦИЯТА НА СТУДЕНТИТЕ, ОБУЧАВАЩИ СЕ В АМТИИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ – ПЛОВДИВ

Доц. д-р Галя Петрова-Киркова
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
galiakirkova@abv.bg

Анотация: В доклада се обобщават резултати от анкетно проучване, проведено през учебната 2021-2022 година със студенти от АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, които се обучават в специалностите „изпълнителско изкуство – народно пеене“ и „педагогика на обучението по музика“. Изследването е насочено към търсенето на диалог по въпроси, свързани с репертоара от народни песни. „Обратната връзка“, реализирана чрез анкетиране на студентите, води до извода, че в комуникативната страна на обучението по народно пеене се вписва активното отношение на студентите по отношение на репертоарните проблеми.

Ключови думи: обучение по народно пеене, народни песни, репертоар, анкетно проучване

ABOUT THE REPERTOIRE IN THE TEACHING OF FOLK SINGING – A VIEW FROM THE POSITION OF THE STUDENTS STUDYING AT AMDFA „PROF. ASEN DIAMANDIEV“ – PLOVDIV

Assoc. Prof. Galya Petrova-Kirkova, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The report summarizes the results of a survey conducted in the academic year 2021-2022 with students from AMTH „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, who study in the specialties „performing art – folk singing“ and „music pedagogy“. The research is aimed at seeking dialogue on issues related to the repertoire of folk songs. The „feedback“, implemented by surveying the students, leads to the conclusion that the active attitude of the students regarding the repertoire problems is included in the communicative side of the folk singing training.

Keywords: folk singing training, folk songs, repertoire, survey

Въведение

Репертоарът в обучението по дисциплината *Народно пеене* основно се определя от програмни изисквания (учебните програми), в зависимост от поставените цели, задачите и очаквани резултати от обучението. Важно е, обаче, да се има предвид съвременната ситуация в образованието, която се характеризира с радикални промени, динамика и сложност, което изисква търсене на пътища за ефективно преподаване. Тази ситуация създава необходимост да се преодолее фокусирането на вниманието на преподавателя върху инструктивната парадигма, като то трябва да се насочи към комуникативната страна в обучението, т.е. към търсене на диалог с обучаващите се. А това изисква учителят и неговото преподаване да „*преодолеят нарциситичното виждане в своята професионална активност*“, като отидат „*отвъд самите себе си*“ и осъзнаят ролята си на фасилитатор на ученето. А това е невъзможно „*извън перманентната интеракция с учениците, извън диалога и полилога*“ [Къндева, 2011, с. 292-293].

В този смисъл, в комуникативната страна на обучението по народно пеене се вписва активното отношение на обучаващия се по отношение на репертоара. *Настоящото изследване си поставя за цел да осъществи диалог със студентите по въпроси, свързани с репертоара от народни песни.* „*Обратната връзка*“ се реализира чрез анкетиране на студенти от АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, които се обучават в специалностите „Изпълнителско изкуство – народно пеене“ и „Педагогика на обучението по музика“. Анкетното проучване е осъществено през учебната 2021-2022 година.

Изложение:

Заложената в учебния план на специалност Изпълнителско изкуство (народен инструмент или народно пеене) в ОКС „Бакалавър“ и ОКС „Магистър“ дисциплина – специален предмет *народно пеене или народни инструменти* – е основополагаща за квалификацията и основна в изборът за обучение на студентите в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“. Тя е базисна дисциплина в обучението, изключително важен фактор за успешното развитие и усъвършенстване на изпълнителските качества на студентите – изпълнители и бъдещи педагози.

Репертоарът е един от нейните основните градивни елементи. Това се определя от ключовото му място за изпълнителя. Репертоарът е феномен, чрез който един народен певец става „разпознаваем“.¹ В методическата литература се подчертава неговата основополагащата роля в обучението за овла-

1 Показателно в това отношение е изказването на известната народна певица Калинка Згурова в интервю в телевизионния формат „БНТ на 60“: „*За да бъде известен един народен певец, трябва да има свой репертоар, а не случайно подобрани песни...*“.

дяване до съвършенство на звукоизвличането, за придобиване на вокална техника за определена фолклорна област, както и като „*фундамент за импровизация или лично творчество*“ [Кушлева, 1996, с. 58]. Той се определя като „*важен фактор за вокално-техническото и музикално-изпълнителско развитие на певица*“ [Калудова-Станилова, 2011, с. 104].

Подборът на репертоар се свързва с различни критерии, които се отнасят до художествените му качества и разнообразието в техническо и стилово отношение. Особено важно е да се отбележи, че в съвременните учебни помагала – сборници с песни с клавирен съпровод – се прокарва идеята за прилагане на иновативни креативни подходи на подбора и структурирането на репертоара, чрез които да се осъществи връзката между „*три тясно взаимодействащи си творчески субекта: ученик, вокален педагог и композитор*“ [Грозданова-Радева, 2017, с. 6].

Разглеждайки задълбочено изборът на репертоар в обучението, се достига до основни изводи и заключения относно приоритети, дефицити, баланс.¹ Съвременните тенденции в образователните стандарти налагат оптимизиране на различните компоненти в изработването на урокът по народно пеене, като съществен елемент в него е репертоарът – избор, технически характеристики, стилови особености, художествена стойност. Учебната програма по народно пеене е структурирана като включва изучаване на всички фолклорни диалекти в България. Всяка област детайлно се разглежда в периода на обучение в рамките на един семестър. Това определя посоката при избора на репертоара, съобразен с маниера на изпълнение и индивидуалните особености на всеки изпълнител.

Изключително важна е ролята на вокалния педагог. Той носи отговорността правилно да прецени и определи репертоара, който да е подходящ и да е конкретно насочен за всеки отделен студент. Това изисква отлично познаване и съобразяване с индивидуалните технически възможности, гласовите данни и музикален усет за художествено претворяване на конкретния певчески репертоар. Преподавателят деликатно се съобразява и с желанията и предпочитанията на учащия се, който трябва да е удовлетворен и да харесва определените музикални произведения, за да успее да изработи високо художествен продукт, при изпълнението на който да внуши определено емоционално състояние. Най-често изборът е двустранен – и едната, и другата страна имат възможност да изразят своето мнение, а педагогът е този, който

¹ Различни страни на проблематиката, свързани с репертоара в обучението по народно пеене, разглеждам в своите публикации: „*За някои проблеми на репертоара от солови народни песни с клавирен съпровод за мъжки глас*“ [Петрова-Киркова, 2019, с. 304-310]; „*За принципите на подбор и структуриране на репертоара в сборниците от солови народни песни със съпровод на пиано*“ [Петрова-Киркова, 2021, с. 4-10]; „*Репертоарът в обучението по народно пеене и възможностите за формиране на креативност у студентите – бъдещи учители*“ [Petrova-Kirkova, 2019, p. 453-458].

окончателно да прецени точния репертоар, подходящ да бъде включен в обучението.

Наблюденията ми в последните години сочат дублиране на репертоара в сферата на средното и висше образование. Това е обяснимо по причина, че вокалните педагози използват една и съща музикална литература. Изборът на репертоар следва да бъде съобразен с основните принципи в обучението. Особено важен е индивидуалния подход. Тази дисциплина се базира на индивидуално обучение и оттук идва степента на различие относно вокално-техническите и художествени особености, съобразени с индивидуалните качества на изпълнителя, т. е за всеки отделен певец се подбира специален репертоар, който е уникален, различен и подходящ за конкретния случай. Това изисква изключително познание от страна на педагога на богат репертоар, който да може да селектира и да прецени точно кои произведения ще развият, надградят и усъвършенстват певческите способности на обучаващия се. Практиката доказва това твърдение, тъй като никога репертоарът не може да бъде повторен за двама отделни студента. Много често интересите излизат извън границите на предлаганите музикални произведения в програмата за обучение и се включва креативност от страна на студента за създаване на авторски продукт, за търсене на подходящ репертоар в интернет пространството или нови записи на изявени фолклорни изпълнители. Това изключително мотивира студента за ползотворна и успешна работа. В обучението навлизат песни не само с клавирен съпровод, а и съвременни аранжimenti, които включват участието и на други фолклорни инструменти, нестандартни хармонични модели и нов начин на звучене в симбиоза с различни музикални стилове. Определено всичко това привлича интереса и вниманието, вдъхновява и провокира към нови търсения и музикални идеи фолклорните изпълнители. При сценично претворяване на художествените музикални произведения – напр. концерти, продукции и др. е важно да присъства многообразие, да са включени както автентични, така и песни от известни народни изпълнители, авторски, като съпровода е от изключително значение за цялостния облик - пиано, народни инструменти, съчетание на нар. инструмент и пиано, акордеон, камерна инструментална група и др.

Днес тенденцията в обучението е към бързо усвояване на сложен и технически труден репертоар. В някои случаи липсва постепенност, градивност в усвояването на учебния материал; често причината за това е неподходящият избор на репертоар. За съжаление не винаги се търси красивия звук и естетическа издържаност, а натрупване на сложна орнаментика и силово пеене; самопреценката е нарушена и външните внушения – доминиращи. Това далеч не са критерии за добрия изпълнител. Именно взаимното доверие между учител – ученик, високият професионализъм и правилните насоки от най-ранна детска възраст са от изключително значение.

В настоящото изложение представям обобщение на резултатите от анкетно проучване, проведено през учебната 2021-2022 година със студенти от АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, които се обучават в специалностите *Изпълнителско изкуство – (народен инструмент или народно пеене)* и *Педагогика на обучението по музика* (със специален предмет народно пеене).

Анкетата включва 6 въпроса. Първите два насочват към избор на един от три алтернативни отговора. Въпросите №3 и №4 изискват посочване на конкретни предпочитания: към определени народни песни; към репертоар от дадена фолклорна област. Въпрос №5 провокира познавателната активност: студентите трябва да дадат примери – заглавия на народни песни от репертоара на известни народни певци, които са най-характерни за облика на съответния изпълнител. На второ място се търси изява на личното им мнение – кои от тях те биха желали да изучават. Въпрос №6 предполага изложение в свободен текст, чрез който студентите да споделят други свои съображения и лично мнение за репертоара в обучението по народно пеене.

В хода на настоящото изследване са анкетирани общо 16 студенти (специалност „Педагогика на обучението по музика“ – 3; специалност ИИФ „Изпълнителско изкуство – народно пеене“ – 13 студенти). Анкетата е анонимна, с цел студентите да отговорят максимално свободно и откровено.

Резултати от анкетното проучване на студенти, които се обучават в специалността ПОМ (със специален предмет народно пеене)

Анкетирани: трима (3) студенти.

Въпрос №1 – „Удовлетворява ли ви репертоарът от народни песни в процеса на обучението по народно пеене: а/като количество; б/като качество?“:

– трима (3) студенти дават положителен отговор („да“).

Въпрос №2 – „Подборът на репертоар от народни песни отговаря ли на Вашите лични предпочитания към определен репертоар?“

– резултатът е същият – трима (3) студенти отговарят положително („да“).

Въпрос №3 – „Посочете конкретни народни песни, които бихте искали да бъдат включени във Вашия репертоар“:

– двама (2) студенти посочват конкретни песни;

– един (1) студент споделя, че „Всички песни, които съм желала са били включени в репертоара“.

Въпрос №4 – „Посочете фолклорния диалект, към песните на който имате лично предпочитание“:

– един (1) студент посочва – Тракия (фолклорна област, от която е той);

– един (1) студент посочва: Тракия, Добруджа, Странджа, Родопи;

– един (1) студент посочва изучените до момента области – Тракия,

Добруджа, Северна България, Пирин, Родопи.

Въпрос №5 – „Посочете примери за народни песни от репертоара на известни народни певци, които са най-характерни за облика на съответния изпълнител и бихте желали да са включени в обучението“:

– един (1) студент не посочва такива;

– един (1) студент посочва няколко песни от фолклорната област, от която е;

– един (1) студент посочва изпълнители и характерни песни от репертоара им от всички фолклорни области.

Въпрос №6. „Бихте ли споделили други Ваши съображения, свързани с репертоара в обучението по народно пеене?“:

– двама (2) студенти не са отговорили.

– един (1) студент посочва: „Разнообразно подбиране на различните метруми и фолклорните области“.

Изводи:

Студентите от специалност ПОМ определено избират да изучават народно пеене като специален предмет, а един от анкетираните студенти се записва (през ДЕСП при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив) да се обучава и в III и IV курс за получаване на допълнителна квалификация – „Преподавател по народно пеене“.

Всички студенти отговарят положително на Въпроси №1 и №2, с което категорично заявяват своето удовлетворение от избора на репертоар като количествен и качествен показател и това, че съвпада с личните им предпочитания. Позитивното отношение е изключително добър показател за развитие и надграждане на вокално-техническите умения, както и за правилно усвояване на стиловите характеристики, съобразени с маниера на изпълнение за конкретната музикално-фолклорна област. Студентите биха желали да усвоят още народни песни, които посочват като желани, но не винаги те са от публикуваните образци в сборниците с или без клавирен съпровод.

По отношение на лично предпочитание към определен музикално-фолклорен диалект се наблюдава разнообразие. Основният извод е, че когато се изучава дадена фолклорна област в детайли, натрупат се познания за певческия стил, за характерните изпълнители и техния репертоар, за диалекта и неговите проявления и влияние в песните, се оказва, че тя се превръща в любима. Това твърдение доказва силата на въздействие на красотата и уникалността на всяка една фолклорна област, на богатството и разнообразието на музикалния ни фолклор. Той трябва да бъде познван в детайли, за да може да се съхрани традицията, да се запази стила и с особено внимание да се развива и обогатява, за да се поднася атрактивно и с отношение към съвременния слушател.

Репертоарът и най-характерните изпълнители за определен музикално-фолклорен диалект е необходимо много добре да се познават и изучават от бъдещите педагози и изпълнители. Това е основата за разграничаване както на стиловите характеристики на областта като цяло, така и за индивидуалния певчески стил. Те трябва да са разпознаваеми и ясни за обучаващите се. Недопустимо е тези, които се занимават с фолклор да не познават изпълнителите и техния характерен репертоар и да не могат да посочат такива за конкретната област. Това е от изключително значение и при избора на репертоар. Тук стои въпросът дали посочените песни са подходящи за обучението на студента, който ги посочва, но ролята на вокалния педагог е правилно да прецени, спрямо индивидуалните особености, кой точно репертоар и певчески стил е подходящ в конкретния случай.

Удовлетворението на студентите в обучението по народно пеене идва от правилната и целенасочена работа на вокалния педагог и силната мотивация, труд и упоритост на самия студент. Този процес е много индивидуален. Обучението предлага всички възможности, за най-висока професионална подготовка и постигане на максимални резултати във вокално-изпълнителското изкуство.

Резултати от анкетното проучване на студенти, които се обучават в специалността „Изпълнителско изкуство – народно пеене“

Анкетирани 13 студенти.

Въпрос №1 – „Удовлетворява ли ви репертоарът от народни песни в процеса на обучението по народно пеене?“:

– като количество – **11** студента отговарят положително – („да“), а двама (**2**) – „отчасти“;

– като качество – **12** студента отговарят положително – („да“), а един (**1**) – „отчасти“.

Въпрос №2 – „Подборът на репертоар от народни песни отговаря ли на Вашите лични предпочитания към определен репертоар?“

– **11** студента отговарят положително („да“),

– един (**1**) отрицателно (не) и един (**1**) – „отчасти“;

Въпрос №3 – „Посочете конкретни народни песни, които бихте искали да бъдат включени във Вашия репертоар“:

– дванадесет (**12**) студенти посочват конкретни песни, които биха желали да се включат в техния репертоар.

– един (**1**) студент не посочва конкретни песни.

Въпрос №4 – „Посочете фолклорния диалект, към песните на който имате лично предпочитание“:

– единадесет (**11**) от студентите посочват като предпочитание към една фолклорна област или – повече (2-3);

– двама (2) студенти отбелязват като предпочитание песни от всички фолклорни области;

Въпрос №5 – „Посочете примери за народни песни от репертоара на известни народни певци, които са най-характерни за облика на съответния изпълнител и бихте желали да са включени в обучението“:

– десет (10) студенти – посочват различен брой песни и изпълнители;

– трима (3) – не посочват песни.

Въпрос №6. „Удовлетворени ли сте от подбора на репертоара с клавирен съпровод, който е включен за държавен изпит? Какво бихте желали да се промени?“:

– десет (10) студенти дават положителен отговор – репертоарът ги удовлетворява;

– един (1) студент отговарят с „отчасти“;

– двама (2) студенти – не са удовлетворени и дават препоръки към репертоара.

Въпрос №7. „Бихте ли споделили други Ваши съображения, свързани с репертоара в обучението по народно пеене?“:

– седем (7) студенти отговарят положително - удовлетворени са от репертоара;

– шест (6) студенти имат критично отношение (забележки и препоръки) към репертоара.

Изводи:

Изборът на репертоар в обучението по народно пеене е ключов фактор за методическа последователност при усъвършенстване на вокално-техническите умения, които включват всички елементи на вокалната техника, както и точното усвояване на стиловите характеристики на определен музикално-фолклорен диалект, кореспондиращи с индивидуалните особености при изграждането на народния изпълнител.

В проведената Анкета сред студенти от специалност ИИ – народно пеене, се констатира удовлетвореност от подбора на репертоар в качествен и количествен аспект. Изборът съвпада с личните предпочитания към определен репертоар. По Въпроси №№1 и 2 преобладават положителните отговори. Само един от анкетираните студенти дава отрицателен отговор, неудовлетвореност спрямо неговите лични предпочитания. Посочените в по-късен етап на анкетата песенни образци и характерни изпълнители контрастират с общоприетия академичен репертоар в обучението и излизат извън рамките на предлаганите в музикалната литература със съпровод на пиано песни, заложили в учебната програма по народно пеене. Тук е ключова ролята на вокалния педагог, който от една страна трябва да успее да мотивира и да провокира желанието на студента да изучава посочения репертоар, а от друга да

удовлетвори отчасти и неговите лични предпочитания. Тази деликатност е свързана и с правилната преценка дали посоченият от него репертоар е подходящ за обучението му, каква ще бъде целта и дали тя е достижима спрямо индивидуалните и певческите му качества.

Най-важно е обучаващият да не загуби интерес и същевременно да се довери на своя вокален педагог. Допълнителен репертоар би могъл да се разучи, когато той прецени, че е настъпил подходящия момент.

Относно изборът на репертоар от страна на студента, анкетираните показват активност, като 12 от тях посочват конкретни песни (Въпрос №3). В част от отговорите песните се дублират с вече усвоени такива в процеса на обучение, което е предпоставка за удовлетвореност от подбора. Някои от студентите посочват песни от различни фолклорни области, чието изучаване им предстои. Един студент отбелязва, че песните, които се отнасят към изучените фолклорни области напълно удовлетворяват неговите желания и очаквания.

В отговорите по Въпрос №4 се откроява констатацията, че всички студенти изразяват предпочитание към определена фолклорна област (т. е. няма фолклорна област, която да не отсъства от изборите на студентите). За някои от тях това е фолклорната област, чиито носители са. Част от тях отбелязват повече от една фолклорна област – 2-3, а двама (2) студенти отбелязват всички области.

От броя студенти, посочили съответната фолклорна област, става ясно, че две от тях имат приоритет: Тракия и Странджа – всяка от тях посочена от седем (7) студенти. За останалите резултатите са: четири (4) студенти – Добруджа; трима (3) – Северна България; трима (3) – Пиринска; четирима (4) – Шоплук; четирима (4) – Родопи. Най-малко студенти – двама (2) – са отбелязали Пазарджишката фолклорна област.

По Въпрос №5 трима (3) студенти не дават примери за народни песни от репертоара на известни народни певци. По-голяма част от анкетираните – десет (10) – посочват конкретни песни, които са най-характерни за облика на съответния изпълнител и биха желали да бъдат включени в обучението им. Сред тях се откроява един (1) студент, чийто отговор включва най-голям брой изпълнители и съответно песни от репертоара им. Тези отговори са една отправна точка за разглеждане на този репертоар и по преценка част от него да бъде включен в основния репертоар при обучението по народно пеене във ВУ.

Пеенето с клавирен съпровод е съставна част от обучението по народно пеене. Това е един от модулите при представянето на студента на Държавен изпит.

В тази връзка е логично зададен Въпрос №6: „Удовлетворени ли сте от подбора на репертоара с клавирен съпровод, който е включен за държавен

изпит? Какво бихте желали да се промени?“ По-голяма част – десет (10) – от участниците в анкетата споделят, че репертоара с клавирен съпровод, включен за държавен изпит, ги удовлетворява. Трима (3) имат забележки към подбора на репертоар. Един от тях, който отговаря „отчасти“, пояснява: „*Нужна е промяна в подбора на всички песни от всички области. А някои от песните не са подходящи за ниво студенти, а за ниво ученици*“. Двама (2) студенти отговарят, че не са удовлетворени. Те дават следните препоръки: 1-ви студент: „*Не, не съм доволен. Бих желал да се промени съпровода и да се замени изцяло с фолклорни музикални инструменти*.“ 2-ри студент: „*Смятам, че за държавния изпит трябва да има отделен репертоар за мъжете певци, тъй като голяма част от предвидения репертоар сега не е подходящ за мъжки глас, както и повече песенни образци на мъже певци включени в сборниците за корепетиция*“. Интересна е препоръката: „*Бих желал да се включват повече непопулярни песни*“.

В обобщение – критичните забележки на студентите към репертоара са насочени към: съпроводът на песните; репертоарът от песни за мъжки глас (недостиг на песни, подходящи за мъжки глас); подборът на песните (преодоляване на рутинния избор, включване на по-малко популярни песни).

Изборът на репертоар за държавен изпит с клавирен съпровод, който включва песни от всички фолклорни области винаги е бил съобразен според наличния музикален материал и вокалните характеристики за мъжки и женски глас, като периодично се актуализира и се дава възможност за избор между няколко посочени народни песни. Определено недоволството на студентите тук идва от липсата на голям избор при репертоара за мъжки глас. Въпреки наличната литература тя определено не е достатъчна.

Мъжете-певци имат по-ограничен репертоар. Те апелират повече фолклорни образци от известни народни изпълнители, които представят мъжкото пеене да бъдат включени както в обучението, така и в репертоарът за държавен изпит. Това изисква обогатяване на литературата с клавирни съпроводи на характерни за мъжки глас песни. В тази посока са и препоръките, които дават анкетирания студенти: „*Повече песни в сборниците за корепетиция от репертоара на мъже певци*“.

Интересен е фактът, че едно от желанията на студентите е съпровода да бъде не само с пиано, а да включва и народни инструменти. Един от анкетиранията пояснява: „*Бих желал студентите еднакво да изпълняват репертоар както с клавирен съпровод така и със съпровод на един или няколко народни инструмента. Пример : Съпровод на кавал, гъдулка*.“

В часовете по народно пеене вече е факт включването на нови аранжimenti за пиано и определен народен инструмент, в синхрон с тематиката и стила на съответната песен. При сценични изяви на студентите (концерти, продукции) съпроводът от фолклорни инструменти, акордеон или камерни

формации е индивидуална практика – по решение, инициатива и ангажираността на преподавателя по народно пеене.¹

Интересна е и следната препоръка: *„Песните са хубави, но времето винаги не стига. Не стига и за разнообразен и богат репертоар. Мисля, че е хубаво наред с песните по програма да се осъществява и музикална съпоставка със съвременното звучене и репертоар. Както и не толкова популярен материал, но все пак интересен.“*²

Въпрос №7 предполага по-свободен и по-широк творчески поглед на студентите към репертоара. Трябва да се отбележи неслучайния факт, че по-голяма част – седем (7) от анкетираните студенти са удовлетворени от репертоара по народно пеене – *„разнообразен, добре подбран спрямо индивидуалните особености на съответния изпълнител“* и най-вече им допада начина на преподаване – *„с много любов и по интересен начин“*. Открояват се следните по-интересни отговори: 1. Репертоарът *„да бъде обновен и да се включат песни по желание на студентите“*; 2. *„Повече песни в сборниците за корепетиция от репертоара на мъже певци.“*; 3. *„Песните са хубави, но времето винаги не стига. Не стига и за разнообразен и богат репертоар. Мисля, че е хубаво наред с песните по програма да се осъществява и музикална съпоставка със съвременното звучене и репертоар. Както и не толкова популярен материал, но все пак интересен.“*; 4. *„Бих желал студентите еднакво да изпълняват репертоар както с клавирен съпровод така и със съпровод на един или няколко народни инструмента. Пример: съпровод на кавал, гъдулка.“*

В заключение е необходимо да подчертаем, че забележките и препоръки за репертоара са показателни за активна позиция на анкетираните студенти към учебния процес и учебното съдържание по народно пеене.

Важен извод е, че ролята на педагога е от основно значение. Това е човекът, който трябва да провокира непрекъснато интереса, да подбира разнообразен, атрактивен и подходящ за конкретния студент репертоар, да го

1 В моята професионална практика на Продукции и Концерти допълнително ангажирам колеги – фолклорни музиканти, които осъществяват инструментален съпровод на изпълнителите и те имат възможността да пеят с камерна фолклорна група. Включвала съм и съпровод на акордеон, което също се оказва вариант, приложим и в условията на академично обучение. (Б. а.)

2 Търсене на реализация, в духа на тези препоръки, се осъществява в някои сценични изяви на студентите. В самостоятелни концерти на студентите Михаил Тодоров, Лина Мачева и Николина Атанасова е изпълнен много разнообразен, специално подбран репертоар, който включва и съвременни аранжimenti, изпълнени с нестандартен съпровод (напр. „Що ми е мило и драго“ – изп. Михаил Тодоров). В същия концерт беше включено изпълнение на авторска песен с речитация, дуетни изпълнения, песни с характерен локален стил – Котленско). Това доказва, че когато студентът има качества, проявява креативност и желание да представи цялостен завършен художествен продукт, с помощта и съдействие от страна на преподавателя биха могли да се постигнат и реализират много нови и интересни идеи. (Б. а.)

мотивираща, да му помага и дава възможност за сценични изяви и да му вдъхва много увереност и значимост за това, което прави и в което се обучава. Той трябва да има тази харизма, обаятелност, да бъде отдаден на работата си и да внушава любов към фолклорното изкуство. Това е неговата мисия.

Литература

1. **Грозданова-Радева 2017:** Грозданова-Радева, Галя. Фолклорни диагонали. Песни за соло глас със съпровод на пиано. Пловдив, FastPrintBooks, 2017.
2. **Калудова-Станилова 2011:** Светла Калудова-Станилова, Светла. Методика на обучението по народно пеене. Пловдив: АМТИИ, 2011.
3. **Кушлева, 1996:** Анка Кушлева, Анка. Звукоизвличане и орнаментика при народното пеене. Методи за тяхното овладяване. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 1996.
4. **Къндева 2011:** Къндева, Катерина. Някои аспекти на ефективното преподаване. // Съвременни педагогически теории и практики. 25 години Педагогически факултет. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски“, 2011, с. 290-295.
5. **Петрова-Киркова 2019:** Петрова-Киркова, Галя. За някои проблеми на репертоара от солови народни песни с клавирен съпровод за мъжки глас. // Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Пловдив, 24-26 октомври 2019. Пловдив, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2019, с. 304-310.
6. **Петрова-Киркова 2021:** Петрова-Киркова, Галя. За принципите на подбор и структуриране на репертоара в сборниците от солови народни песни със съпровод на пиано. // Сборник доклади на III Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, том 2. 28-30.10.2021 г., Пловдив: АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, с. 4-10. ISSN 2738-8956 (Print), ISSN 2738-8964 (Online)
7. **Petrova-Kirkova 2019:** Петрова-Киркова, Г. – Репертоарът в обучението по народно пеене и възможностите за формиране на креативност у студентите – бъдещи учители. // Knowledge – International Journal. Vol. 30.2. Scientific papers HUMANITIES. Brnjaska Banja, Serbia, March, 2019, p. 453-458.

РОЛЯТА НА ВЪТРЕШНО АКАДЕМИЧНИТЕ ПРОЕКТИ ЗА ОПАЗВАНЕ И ПОПУЛЯРИЗИРАНЕ НА ФОЛКЛОРНОТО НАСЛЕДСТВО

доц. д-р Васил Колев

*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
e-mail: vasil.kolev@artacademyplovdiv.com*

***Резюме:** Докладът разглежда ролята на вътрешно академичните проекти, реализирани в периода 2007 до 2022 г. чрез субсидия от държавния бюджет предоставяна за развитието на научната и художественотворческа дейност в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, за опазване и популяризиране на националното фолклорно наследство, повишаване интереса към българското фолклорно изкуство и разпознаваемостта на българската култура. Включени са и интервюта с ръководителите на двете най-големи фолклорни формации в Академията.*

***Ключови думи:** субсидии, проекти, фолклорно наследство*

THE ROLE OF INTERNAL ACADEMIC PROJECTS FOR THE PRESERVATION AND PROMOTION OF FOLKLORE HERITAGE

Assoc. Prof. Vasil Kolev, PhD

AM DFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

***Summary:** The report examines the role of intra-academic projects implemented in the period 2007 to 2022. through a subsidy from the state budget provided for the development of the scientific and artistic activity in AMTII „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv, for the preservation and popularization of the national folklore heritage, increasing interest in Bulgarian folk art and the recognition of Bulgarian culture. Also included are interviews with the leaders of the two largest folklore formations in the Academy.*

***Keywords:** subsidies, projects, folklore heritage*

Един от елементите на трансферите към висшите училища от Държавния бюджет е субсидията предоставяна ежегодно за организиране на присъщата им научна или художественотворческа дейност.

Една ретроспекция на българското законодателство в тази насока показва, че макар и по-късно през годините е обърнато внимание на спецификата на художественотворческата дейност извършвана от висшите училища

по изкуства и тя следва да се подкрепя така, както се подкрепят научните изследвания.

Изменението от 1972г. на отменения Закон за висшето образование от 1958 г. предоставя възможността на някои висши училища да създават научно изследователски сектори (НИС). [3] Спецификата на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ като акредитирано висше училище в сферата на музикалното, танцово и изобразително изкуство не предполага създаване на такъв изследователски сектор.

В периода от 1995 г. до 1999г. в Закона за висшето образование, действащ и към настоящия момент, също е регламентирано само извършването на научни изследвания във висшите училища чрез предоставянето на субсидия от държавния бюджет и от допълнителни средства набирани от съответното висше училище съобразно правилата за финансиране определени със същия закон.

Съществена промяна настъпва с измененията на Закона за висшето образование от м. юли 1999 г. (Държавен вестник бр.60/1999 г., в сила от 02.07.1999 г.), когато е добавен нов член 65а, който гласи: „Художествено-творческата дейност във висшите училища по изкуствата се организира по смисъла и условията на чл. 61 до 65.“ Т.е. от този момент извършваната художественотворческа дейност от училищата по изкуства намира своето признание едновременно с научната дейност и субсидията от държавния бюджет се предоставя за „присъщата на висшето училище научна или художественотворческа дейност“. [4]

Условията за изразходване на средствата за научна или художественотворческа дейност с произход от субсидия или привлечени според изискванията на ЗВО се определят с правилниците за дейността на висшите училища. Но началото на държавното регламентиране условията и реда за изразходването на целево отпусканите от държавния бюджет средства за научна или художественотворческа дейност се поставя през 2003 г. с издадената от Министерство на образованието и науката Наредба № 9 от 8 август 2003 г. [5] С изменение на тази наредба в началото на 2008 г. (Държавен вестник бр.16/2008) се въвеждат единни критерии за наблюдение, оценка и отчитане на резултатите от проектите финансирани с тези средства, които са еднакви за всички висши училища.

На характерната особеност, която отличава висшите училища по изкуства се обръща внимание през 2015 г., когато горепосочената наредба е отменена и Министерство на образованието утвърждава нова Наредба 3 от 27 ноември 2015 г. [6], в която се въвеждат критерии и показатели за наблюдение и отчитане на постигнатите резултати в две приложения. Анализът и оценката на получените резултати се вече се извършва по показатели в съответното приложение, в които ясно са разграничени спецификите на научната

и на художественотворческа дейности.

Тази тенденция се запазва и подробно е регламентирана през 2016 г. с Наредбата за условията и реда за оценката, планирането, разпределението и разходването на средствата от държавния бюджет за финансиране на присъщата на държавните висши училища научна или художественотворческа дейност. [7] С нея са определени наукометрични показатели за оценка на научната дейност и показатели за оценка на художественотворческите постижения. За разлика от отменената Наредба 3 от 2015 г. при определяне на годишната оценка за резултатите от Министерство на образованието за висшите училищата по изкуства се вземат предвид и постигнатите научни резултати – статии с импакт фактор и монографии.

В АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив чрез средствата от държавната субсидия са реализирани разнообразни научни и художественотворчески проекти. Независимо от факта, че в Академията е присъща художественотворческата дейност, научната дейност на академичния състав също се подкрепя със средства от субсидията. Чрез реализацията на вътрешните проекти са проведени редица научни конференции, някои от които в течение на годините се превърнаха в национални, а други в международни. Академичните издания плод на проектите се разпространяват безплатно и обогатяват библиотечните фондове на редица регионални библиотеки и училища.

Промените в държавното законодателство рефлектират и върху вътрешната нормативна уредба на Академията. Първите правила относно вътрешно академичните проекти са приети от Академичния съвет на 26.10.2007 г. и изменени на 22.01.2010 г. Във връзка с Наредба 3 от 2015 г. са приети нови правила на 29.01.2016 г., а от 18.11 2016 г. са приети и действащите към настоящия момент Правила за условията и реда за разпределение, разходване, наблюдение, оценка и отчитане на средствата от държавния бюджет за присъщата на АМГИИ – Пловдив научна или художественотворческа дейност.

Във всички вътрешни правила като първи приоритет са заложили художественотворческите изяви на студенти и преподаватели, което се взема предвид при оценката на проектните предложения от назначената за целта съответна комисия.

По този начин всички хорови и инструментални формации на Академията, както и групи от студенти и преподаватели от областта на изобразителните изкуства са получавали подкрепата и възможността за участия в международни и национални форуми.

В периода от 2007 г. до м. септември 2022 г. в АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив са одобрени за финансиране 386 вътрешно академични проекти, от които 86 свързани с фолклорното изкуство. Принадлежността им е интерпретирана от автора според определението дадено от доц. Гая

Петрова-Киркова – „в широките рамки на понятието „музикален фолклор“ се включва както музикалното, така и словесното, и танцовото творчество на нашия народ.“ [1]

Година	Брой одобрени проекти общо за АМТИИ	Стойност на одобрените проекти общо за АМТИИ	Брой одобрени проекти, свързани с фолклорното изкуство	Стойност на одобрените проекти, свързани с фолклорното изкуство	Привлечени средства към проектите общо за АМТИИ	Привлечени средства към проектите свързани с фолклорното изкуство
2007	2	6558	1	3358		
2008	32	76543	4	36370	8950	8765
2009	37	146104	9	65841	1020	1020
2010	23	66535	5	12300		
2011	26	89669	4	18190	20317	20000
2012	28	81070	8	23042		
2013	41	78952	7	17905		
2014	18	70607	3	40255		
2015	20	61738	3	9954		
2016	22	61755	5	9860		
2017	27	82966	7	21838	1437	
2018	28	67787	9	21555		
2019	24	85897	6	22558		
2020	22	74040	8	24685	13125	2200
2021	20	66505	3	9340	277	
2022 до м. IX	16	59066	4	13030		
Общо	386	1175792	86	350171	45126	31985

Източник: Данните са взети от заповедите на Ректора на АМТИИ за одобрените финансови проекти. Данните за привлечените средства са взети от Годишните финансови отчети.

Одобрените за финансиране вътрешни проекти в областта на фолклора през изследвания период обхващат представяне, проучване, съхраняване и разпространение на културно-историческото и духовно ни наследство. При реализацията на проектите освен отпуснатите от Академията средства се по-

лагат усилия за привличане на допълнителни финансираня. Извлечените от отчетите данните недвусмислено показват, че по-голямата част – 71% от привлечените средства са във връзка с реализацията на одобрените проекти свързани с фолклорното изкуство, което е плод на усилията на ръководителите на проектите.

В изследвания период одобрените осемдесет и шест свързани с фолклора проекти се разпределят по следния начин:

Участия в международни фестивали	8
Участия на национални сцени	45
Издаване на рекламни CD	2
Художественотворческо сътрудничество	6
Теренни проучвания	7
Издаване на монографии и учебни пособия	11
Изработване на сценични фолклорни костюми	7 самостоятелни

Източник: Автор

Впечатляващи с получените отличия и награди от реализирани вътрешни проекти са участия в международни форуми на Академичния народен хор, съставен само от студенти, и Академичния фолклорен ансамбъл, в който са включени щатните фолклорни състави – народен хор, народен оркестър и танцов състав.

Представянето на Академичният народен хор при АМТГИИ в 5-та Световна хорова олимпиада в Грац – Австрия през 2008г. в категория „Фолклор“, при участие на 54 хора от различни държави, му донася „Златна диплома“ от първият тур на конкурса, както и титлата „Световен шампион“ и „Златен медал“ в окончателното класиране. Концертът на шампионите, на който хора представя България и Академията е проведен в „Щатсхале“ пред пет хилядна публика и излъчен по Австрийската телевизия. Към този проект са привлечени финансираня от Община Пловдив, Министерство на Културата и трима частни дарители.

Световната класа на студентския народен хор е доказана и през 2011 г., когато отново в град Грац, Австрия се провежда световния конкурс GRAND PRIX за хорова музика. В този престижен конкурс, на който се допускат само най-елитните състави на планетата Академичен народен хор при АМТГИИ – Пловдив спечелва голямата награда GRAND PRIX и паричната и равностойност от 5000 евро.

Участието на Академичния фолклорен ансамбъл през 2008 г. на Меж-

дународния фолклорен фестивал в градовете Бурса и Афионкарахисар в Република Турция е удостоено със Златен плакет за изнесените над 10 концерта в двата града.

Изумително голям брой отличия – Голяма награда Златен плакет, Златна статуетка за цялостно представяне и две първи награди за музика и хореография Академичния фолклорен ансамбъл получава през следващата 2009г., когато участва в ежегодния Международен фолклорен фестивал в град Агридженто, Италия. През 2010 г. две от формациите на ансамбъла – хор и оркестър са поканени за участие със самостоятелни концерти във фестивална програма на IX Международен хоров фестивал в гр. Биелина, Босна и Херцеговина.

Следва да отбележим, че съставите имат и редица други международни и национални участия, които са осъществени чрез специални покани от институции и физически лица осигурили финансовите средства за пътуванията.

Многобройни са участията на фолклорните формации на национални сцени – Международните и национални фестивали в Благоевград, Нови пазар, Балчик, Пазарджик, Търговище, Пловдив, Добрич, Варна.

Тук е мястото да обърнем внимание и на превърналите се в знаково събитие в града провежданите от 2011г. ежегодни годишни концерт-спектакли на катедра „Хореография“. Представяни на сцените на Драматичен театър – Пловдив и Дом на културата „Борис Христов“ творческите постижения на студентите стават обществено достойние и предизвикват изключително голям интерес от страна на специалисти от цяла България, бивши възпитаници на катедрата и широката публика.

Установена традиция в Академията е чрез вътрешните проекти да се организират и представят на широката публика въздействащи събития и художественотворчески прояви по повод навършването на кръгли годишнини от основаването на Академията, нейните катедри и специалности – международни конференции, концерти, изложби. Не можем да не споменем и Коледните концерти донесли незабравими преживявания на студенти, преподаватели, жителите и гости на град Пловдив.

Запомнящи се са проведените концерт-спектакли по повод 50-годишния юбилей на Академията през 2014 г. Особено забележителни в тържествен концерта, проведен на 24 октомври същата година са изпълненията на Академичния народен хор с над 40 певици, Теодосий Спасов – доктор хонорис кауза на АМТИИ – Пловдив, на студентската гайдарска група, съставена от 20 гайдара, „Бела съм бела юначе“ с обработка от доцент Веселин Койчев в изпълнение на китара, ансамбловото изпълнение на сборна формация от народните оркестри, хорове и танцьори на Академичен фолклорен ансамбъл при АМТИИ и Фолклорен ансамбъл „Тракия“. Също толкова внушителен е

така наречения мега-фолклорен концерт, проведен на сцената на Античен театър – Пловдив, в който участват множество изпълнители от АМГИИ, Оркестъра за народна музика към БНР, ансамбъл „Тракия“, ансамбъл „Родопа“ – Смолян, Ансамбъл Пазарджик и емблематичните изпълнители: Теодосий Спасов, Данислав Кехайов, Бинка Добрева, Росица Пейчева, Илка Александрова и Ваня Вълкова.

За ролята на вътрешно академичните проекти авторът проведе интервюта с проф. д-р Костадин Бураджиев и проф. д-р Милчо Василев, ръководители на двете най-големи фолклорни формации в Академията.

Интервю с проф. д-р Костадин Бураджиев

Въпрос: *Проф. Бураджиев, Вие сте ръководител и главен диригент на Академичния народен хор и сте участвали във вътрешните конкурси в Академията, като сте спечелили редица проекти финансирани от ежегодната субсидия за научна и художественотворческа дейност. Кои от бихте отличили като по-значими?*

– Отличията, които е получил Академичният народен хор не са малко, но като значими бих определил Златния медал и титлата „Световен шампион“ в категория „Фолклор“ на 5-та Световна хорова олимпиада през 2008 г. в Грац – Австрия, Кристална лира на СБМТД и Министерство на културата 2008 г., GRAND PRIX за хорова музика през 2011 г. в Грац, Австрия, участието на АНХ на престижния фестивал в Базел, Швейцария, Златната грамота от Световния хоров конкурс в Хонконг 2021 г., Златен диплом I степен от XI Международен хоров конкурс в Москва 2022 г. и Диплом за ярка художествена интерпретация на съвременен композитор Москва 2022 г.

Въпрос: *Известни са вашите успехи с Академичния народен хор на 5-та Световна хорова олимпиада през 2008 г. в Грац – Австрия. Считате ли, че вътрешните проекти са важна част за подпомагане и осъществяване на такива идеи?*

– Финансовата подкрепа на Академията за творческите колективи и индивидуални изпълнители е особено важна, тъй като дава възможност за изява на съставите, които са съставени предимно от студенти, а това спомага и за професионалното им израстване. За това комисията, която прецизира тези творчески проекти трябва правилно да прецени значимостта на изявата – до колко тя ще донесе позитиви за Академията, за нейната разпознаваемост в национален и световен мащаб. Не трябва личностните разногласия да вредят на изявата на студентите (говоря изцяло за Академичния народен хор). За участието на хора в 5-та Световна хорова олимпиада през 2008 г. в Грац – Австрия бях подпомогнат от Академията, но и от външни спонсори, включително от Община град Пловдив. За участието си на световния конкурс GRAND PRIX финансирането беше в по-голямата си част от Община

Пловдив – 20000 лв. и 12000 лв. от АМТИИ. Участието на АНХ на световните конкурси през 2021 и 2022 г. бяха финансирани от частни лица, тъй като проектите ни не бяха одобрени.

Въпрос: *Безспорно, професионализма и качествата на Академичния народен хор са в основата на поканата за участие в световния конкурс GRAND PRIX за хорова музика през 2011 г. в Грац – Австрия, в който се допускат за участие най-елитните състави на планетата, но същевременно смятате ли, че възможността за реализация на проекта през 2008 г. в Грац е увеличила разпознаваемостта и видимостта на Академичния народен хор на световната сцена, като това също е допринесло за поканата за участие в GRAND PRIX?*

– Вашето твърдение е вярно, също така за популярността на хора има и участието в престижни национални и международни форуми, покани за участия и концерти в страната и чужбина, страницата на хора във Facebook и канала на хора в YouTube. Всъщност към АНХ има голям интерес и само липсата на финансиране пречи за негова по-голяма изява в национален и световен мащаб.

Въпрос: *Считате ли, че Вашето участие в тези проекти е допринесло за повишаване интереса към българското изкуство и култура и в частност към българския фолклор?*

На всички свои участия интереса към българския фолклор е нараствал от една страна, заради самата музика и от друга, заради високото качество на изпълнение на хора, съставен само от студенти, което впечатлява нашата и чуждестранната публика, тъй като хора не е професионален, но е показателен за качеството на обучение в АМТИИ.

Въпрос: *Можем ли да заключим, че реализирането на такива вътрешни проекти е правилен подход за повишаване интереса към българската култура и нейната разпознаваемост?*

– Ще се повторя, но вътрешните проекти са особено необходими за изява на студентите, участващи в творческите формации на АМТИИ. Чрез тези изяви се показват различни страни на българската култура – музикална и танцова, както изява на таланта на студентите художници и фотографи. [27.09.2022 г.]

Интервю с проф. Милчо Василев

Въпрос: *Проф. Василев, Вие сте главен художествен ръководител на Академичния народен ансамбъл, в който влизат три формации – народен хор, народен оркестър и танцов състав. Много от изявите на Ансамбъла са подкрепени по проекти от вътрешните конкурси в Академията финансирани от ежегодната субсидия за научна и художественотворческа дейност. Кои от тях смятате, че са по-значими?*

– По-значимите постижения са тези, които донесоха международно признание и издигане на авторитета на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“.

Най-значимо като постижение ще отбележа участието на Академичния фолклорен ансамбъл в Международния фолклорен фестивал в град Агридженто, Италия през 2009 г. Тогава спечелихме всички големи награди: Голямата награда – златен плакет, Наградата Златна статуетка за цялостно представяне, както и две първи награди за музика и хореография.

Участието ни в Международния фолклорен фестивал в градовете Бурса и Афионкарахисар в Република Турция през 2008 г., където Ансамбъла изнесе над 10 концерта в двата града, бе отличено с връчване на златен плакет и символа на Република Турция.

Забележителни като значимост за широката общественост и гости на град Пловдив са Мега-фолклорния концерт изнесен на Античния театър през 2014 г. и самостоятелния концерт на Ансамбъла пред за откриването на 24-ти Международен фолклорен фестивал – Пловдив през 2018 г., за който подготвихме нова художествена програма.

Тук искам да отбележа, че във връзка с изготвяне концертната програма на Академичния народен ансамбъл чрез вътрешните проекти бяха изработени костюми, характерни за всяка фолклорна област – пирински, шопски, добруджански и родопски за танцовия състав, които са много важни за представянето ни.

Въпрос: *През 2014 г. по проект „Фолклорни изяви“ на сцената на Античен театър – Пловдив се проведе мега-фолклорен концерт, в който взеха участие изпълнители от АМТИИ, Оркестъра за народна музика към БНР, ансамбъл „Тракия“, ансамбъл „Родоп“ – Смолян, Ансамбъл Пазарджик и емблематичните изпълнители: Теодосий Спасов, Данислав Кехайов, Бинка Добрева, Росица Пейчева, Илка Александрова и Ваня Вълкова. Считате ли, че вътрешните проекти са важна част за подпомагане и осъществяване на такива идеи?*

– Категорично съм съгласен. Без финансовата подкрепа по тези проекти не би могло да се осъществи такова грандиозно събитие. Само участниците от Академията бяха 195 човека. Като прибавите и споменатите три ансамбли, оркестъра на БНР и индивидуалните изпълнители можете да добиете представа защо го нарекохме Мега-фолклорен концерт. Бих искал да отбележа, че деветдесет процента от участниците в поменатите оркестри са бивши възпитаници на Академията. Това е основната причина да е отправена поканата за участие именно към тези ансамбли. В реализацията му участваха четирима диригенти: проф. д-р Костадин Бураджиев – диригент на Академичния студентски народен хор, доц. д-р Владимир Владимиров – диригент на Академичния народен оркестър, д-р Димитър Христов – диригент на оркестъра към БНР и самият аз. Бяха представени пред многохилядна

публика произведения от различни автори от различни поколения – Коста Колев, Красимир Кюркчийски, Филип Кутев, както и произведения на проф. Милчо Василев, доц. д-р Владимир Владимиров и д-р Димитър Христов. Независимо, че концерта беше музикален в него взе участие и танцовия състав към Академичния фолклорен ансамбъл.

Въпрос: *Смятате ли, че възможността за реализация на такива проектите увеличила разпознаваемостта и видимостта на Академичния народен ансамбъл в културното пространство и това е допринесло за увеличаване на поканите за участие и в други престижни изяви?*

– Разбира се, че участията ни чрез помощта на вътрешните проекти дадоха отражение за допълнителни покани за участие в България и чужбина. Такива са участията ни подпомогнати от вътрешните проекти в Охрид на организирани от Министерство на културата на Република Македония балкански фестивали за народни песни и игри, участието на две от формациите – хор и оркестър със самостоятелни концерти в Девети международен хоров фестивал в гр. Биелина, Босна и Херцеговина. Участвали сме с програми в градовете Комотини и Катерини в Република Гърция, град Белград, Република Сърбия. Имаме многобройни участия по покана от общини и предприятия в градовете Свищов, Варна, Неделино, Първомай, с. Куртово Конаре, Хасково, Пазарджик, Широка Лъка.

Имаме три участия през 2014, 2018 и 2022 г. в провежданите през четири години от Община Пазарджик Национални празници на професионалното фолклорно изкуство. Академията е единственото висше училище в страната, което има изграден професионален фолклорен ансамбъл, обединяващ хор, оркестър и танцов състав, съчетавайки учебната с концертна дейност. В България има 13 професионални ансамбли в дванадесет града – Видин, Плевен, Търговище, Разград, Бургас, Ямбол, Стара Загора, два в Пловдив, Смолян, София, Благоевград и Пазарджик. За съжаление Българска национална телевизия не откликна и не отрази това значимо фолклорно събитие през тази година.

Въпрос: *Считате ли, че Вашето участие в тези проекти е повишило интереса към българското изкуство и култура и в частност към българския фолклор?*

– Проектите са в основата за представяне на националното ни богатство, каквото представлява българския фолклор. Чрез тях издигаме авторитета и имиджа на учебното ни заведение, а поканите за участия говорят сами по себе си за повишения интерес към българския фолклор.

Въпрос: *Можем ли да заключим, че реализирането на такива вътрешни проекти е правилен подход за повишаване интереса към българската култура и нейната разпознаваемост?*

– Като висше училище с присъща художественотворческа дейност,

тези проекти стават все по-значими за разпространяване, развитие и съхраняването на българското национално наследство. Тези проекти ще допринесат и за по-голям отзвук от държавните и частни медии към фолклорното изкуство. [05.10.2022г.]

В изследвания период са осъществени много вътрешни проекти свързани с издаването на научни трудове, учебници и учебни помагала, нотни издания, които са ценен принос за обогатяването на литературата, използвана в обучението на студентите; за широкото оповестяване на научните постижения и представяне творческия и научен потенциал на Академията; за поддържане и повишаване професионалното ниво, интереси и развитие на академичния състав. Постепенно назрява идеята за обхващане в един за цялата Академия ежегоден проект на подаваните до този момент проекти за самостоятелни или в малки обособени групи издания. Идеята е осъществен чрез одобрения през 2019 г. проект „Академични издания“, в който седем от общо тринадесетте издадени на хартиен, а някои от тях и на електронен носител книги и помагала са свързани с фолклора. Този проект, доказал ползността си, продължава своето действие през следващите години и към момента.

С решение на Академичния съвет през 2009 г. се одобряват и първите четири инфраструктурни проекти. Единият от тях е „Проектиране и изработване на сценични костюми за представителните фолклорни ансамбли в АМТИИ. Сценичната визия на фолклорните състави е важна само по себе си, но и възможност за представяне на богатството на носите от различни региони на страната. Окомплектованите костюми, с които е оформено сценичното поведение на изпълнителите допринасят и за създаване на нови постановки в репертоара на Академичния фолклорен ансамбъл. В периода 2009 до 2017 са реализирани пет самостоятелни инфраструктурни проекта за ушиване на български народни костюми.

Бих искал да отбележа и стартиралото по проект през 2016 г. първо издание на „Културен семинар НЕПОЗНАТИТЕ“, посветен на арменската, еврейската, турската и ромската общности у нас, с цел представяне на културното многообразие на страната ни, неговото опазване и подкрепа междуетническото общуване и сближаване. Необходимостта от този специфичен форум, чрез който се разширяват на знанията за културата на различните етнически общности в България се доказва с проведеното четвъртото издание през 2022 г. Тазгодишният семинар с акцент към общностите на дунавските власи, татарите и гагаузите се радва на сътрудничеството на Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей при БАН – София, катедра Етнология към Философско-исторически факултет на Пловдивски университет и Регионален етнографски музей – Пловдив.

„Фолклорът като наследство и елемент от днешната култура, из-

пълнява определени художествени, познавателни и естетически задачи в нашето общество. За да се изследва е необходимо да се подходи към неговото издирване и разкриване, и то не частично и формално, а пълно – регионално и локално.“ [2]

Проучването и съхраняването на фолклорното наследство е подкрепено и с редица проекти за теренни проучвания и изследователски експедиции от студенти и преподаватели. Направените записи на песенен и танцов фолклорен материал на автентични групи от цялата страна, документиран на видеофайлове е ценен принос за онагледяване на костюми, изпълнение на музикалния, песенен и танцов фолклор, а в последствие и за дешифриране от студентите във факултет „Фолклор и хореография“. Чрез проектното финансиране са реализирани и множество събития във връзка с художественотворческото и педагогическо сътрудничество между Академията и училищата: НУФИ „Филип Кутев“ – Котел, НУФИ „Широка Лъка“, НУМТИ „Панайот Пипков“ – Плевен и трите Варненски училища НУМТИ „Д. Христов“, Хуманитарна гимназия и СОУ „Антон Страшимиров“. Проведените от студенти и преподаватели концерти, индивидуални уроци, срещи и беседи създават условия за повишаване изпълнителските умения на учениците и разкриват възможности за бъдещ творчески обмен.

В заключение с увереност можем да твърдим, че вътрешно академичните проекти, свързани с фолклорното изкуство, повишават интереса към българския фолклор и са правилен подход за повишаване интереса към българското изкуство и култура и тяхната разпознаваемост. Престижните отличия, развитието на международните и национални контакти, препълнените зали на организирани от Академията събития, посещенията на популяризираните чрез електронни медии резултати от тях, разпространените из цялата страна печатни издания, са най-яркото доказателство за ролята на вътрешно академичните проекти. Те са важен фактор за издигане престижа, значимостта и видимостта на Академията като център за опазване, съхранение, разпространение и популяризиране на националното фолклорно богатство.

Литература

1. **Петрова-Киркова Галя**, Музикалният фолклор в българския празничен календар и традиционните обичайно-обредни практики – място, роля, функции, Международна научна конференция Наука, образование и иновации, Пловдив, 2017, стр. 221
2. **Русева София**, Котленската сватбена песен, Трета международна научна конференция Наука, образование и иновации в областта на изкуствата, Пловдив, 2021, т. 2, стр. 73

3. **Закон за висшето образование** от 1958 г. (Обн. ДВ. бр. 12 от 11 февруари 1958 г., отм. ДВ. бр.112 от 27 декември 1995 г.)
4. **Закон за висшето образование** (Обн. ДВ. бр.112 от 27 декември 1995 г., Посл. изм. и доп. ДВ. бр. 56 от 19 юли 2022 г.)
5. **Наредба № 9** от 8 август 2003 г. за условията и реда за планиране, разпределение и разходване на средствата, отпускани целево за присъщата на държавните висши училища научна или художественотворческа дейност (обн. в ДВ бр. 73 от 19 август 2003 г., отм. ДВ бр. 94 от 4 декември 2015 г.)
6. **Наредба №3** от 27 ноември 2015 г. за условията и реда за планирането, разпределението и разходването на средствата от държавния бюджет за финансиране на присъщата на държавните висши училища научна или художественотворческа дейност (обн. ДВ бр. 94 от 4 декември 2015 г., отм. с ДВ бр. 73 от 16 септември 2016 г.)
7. **Наредбата за условията и реда за оценката, планирането, разпределението и разходването на средствата от държавния бюджет** за финансиране на присъщата на държавните висши училища научна или художественотворческа дейност, приета с ПМС №233 от 10.09.2016 г. (обн. в ДВ бр. 73 от 16 септември 2016 г.)

„ДИЛМАНО, ДИЛБЕРО“ ОТ ПРЕДМОДЕРНАТА ФОЛКЛОРНА МУЗИКА КЪМ РАЗЛИЧНИ МОДЕРНИ И ГЛОБАЛНИ ХОРИЗОНТИ

Рени Кузманова

*Студент, специалност „Дирижиране на народни състави“
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

Резюме: В настоящата статия се осъществява хронологично проследяване на варианти на песента „Дилмано, Дилберо“ – от изворния напев от Средна Западна България, Кюстендилско (запис на Василка Петкова) към нейни обработки от Иван Кавалджиев и Красимир Кюркчийски. Анализът е насочен към идеята за разкриване на духовния път на един предмодерен заряд – „кода Дилмано“, сътворен в българското село и достигнал пространството на глобални хоризонти.

Ключови думи: български фолклор, изворен фолклор, обработки на народни песни

„DILMANO DILBERO“ FROM PRE-MODERN FOLK MUSIC TOWARDS DIFFERENT MODERN AND GLOBAL HORIZONS

Reni Kuzmanova

*Student, special Conducting of folk ensembles
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv*

Summary: In this article, there is a chronological tracing of variants of the song „Dilmano, Dilbero“ – from the source tune from Central Western Bulgaria, Kyustendilsko (recorded by Vasilka Petkova) to its arrangements by Ivan Kavaldzhiev and Krasimir Kyurkchiyski. The analysis is aimed at the idea of revealing the spiritual path of a pre-modern charge – the „Dilmano code“, created in the Bulgarian village and reaching the space of global horizons.

Keywords: Bulgarian folklore, source folklore, arrangements of folk songs

В настоящата статия ще разгледам духовния път на един предмодерен заряд, сътворен в българското село и достигнал пространството на глобални хоризонти, превърнал се в универсален „код“, който чрез контекстуалните и реконтекстуалните си значения е втъкан в съзнанието на света, с нестихващ интерес и стремеж за предаването му нататък.

За да се осъществи известно разбиране на събитието „Дилмано, Дилбе-

ро“ бих искала да започна от детайлното разглеждане на възможно най-близкия вариант до първичния вид на съответния заряд, за да успее да обвърже хронологичното предаване на музикалния „код“, от неговото начало към днешния ден.

Анализ на изворния напев от Средна Западна България, Кюстендилско.

За най-близък до първоизточника пример на песента „Дилмано, Дилберо“, се позовавам на записа на Василка Петкова. *Нотният текст е извлечен и дешифриран от съответния запис.* Структурното изложение на текста на първообраза се състои от три стихомелодични строфи¹ (понятието „строфа“ ще използвам в условното му разбиране, по терминологията на Тодор Джиджев, в теоретичния труд „Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор“ изд. на БАН, София 1981), като всяка е изградена от четири стихомелодични реда, които се образуват на принципа на буквалното повторение на първия и втория стихомелодичен ред поотделно, като цялата строфа отново се повтаря. Върху тази логика са изградени и останалите две строфи. Формулната организация на напева е затворена, с ясен завършек.

Пример:



1. Дилмано, Дилберо, /2
кажи ми как се сади пиперо? /2
2. Помуцни го, побуцни го /2
те така се сади, сади пиперо. /2
3. Да цъфти, да върже /2
да береш, береш, береш ка сакаш. /2

В плана на стихосложението срещаме относителни разлики, върху които ще фокусирам общото внимание след тяхното позоваване. Първата и третата стихомелодична строфа са образно обособени върху единен принцип на строеж на стиха:

1. Дил-ма-но | Дил-бе-ро | /2
3 + 3 = 6 срички
- ка-жи ми как | се са-ди пи-пе-ро | /2
4 + 6 = 10 срички
3. Да цъф-ти | да вър-же | /2
3 + 3 = 6 срички

$$\begin{array}{ccccccc} \text{да бе-реш} & \text{бе-реш} & | & \text{бе-реш} & \text{ка са-каш} & | & /2 \\ 5 & & + & & 5 & & = 10 \text{ срички} \end{array}$$

Първите (повтарящи се буквално) стихомелодични редове на строфите, представляват шестосричник, съставен от **(3+3)** тон-срички. Във вторите стихомелодични редове откриваме разлика в съотношението на десетосричника, от който са изградени двете строфи, като в първата десетосричникът е съставен от **(4+6)** тон-срички, а във втората, най-рационалното за мен групиране на тон-сричките, се яви да бъде **(5+5)**. Следователно изведената събитийност в двете стихомелодични строфи, които се явяват графиката на образно начало и край на песента, можем да приемем, че текстът разгледан в неговата рамка е формиран от комбинирана стихова редица **(6+10)**. От този момент се насочваме към междинното пространство в напева, а именно втората стихомелодична строфа, която в случая е средата на цялото и ако се отклоним от идеята за абсолютна еднаквост в общия синкретичен план, се провокира известна променливост, податливост към някакво развитие дори то да бъде минимално, изглежда е налично в структурата на словесния текст.

$$\begin{array}{ccccccc} 2. \text{ По-му-ни га} & | & \text{по-буц-ни га} & /2 \\ 4 & & + & & 4 & & = 8 \text{ срички} \\ \text{та-ка се са-ди} & | & \text{са-ди пи-пе-ро.} & /2 \\ 6 & & + & & 5 & & = 11 \text{ срички} \end{array}$$

Така разгледана стихомелодичната строфа е разширена в първия стихомелодичен ред от шестосричник в осмосричник, от вида **(4+4)**. Във втория стихомелодичен ред също се наблюдава разширение. Разликата е с една сричка, спрямо десетосричника в първата и третата стихомелодична строфа, явена в началото на стихомелодичния ред, което оформя единадесетосричник от вида **(6+5)**. След разглеждане на цялостното стихосложение и отбелязването на настъпилите промени в центъра на структурата на текста, обгарадена от сходен в състава си контурен план в началото и края, можем да определим процеса на развитие, като **хетерометрична стихова редица**.

Ритмообразуващият принцип на изграждане в песента, ако свържем с възникването на архаичния фолклор е естествено да изведем, единството между текст и мелодия. В изворния напев синкретичното цяло, което е предшественик на разглежданата песен, се определя като първичен тип ритмообразуване, който е нарушен чрез хемиолно удължаване на преддиерезни и предцезурни срички, като в резултат на това нарушение първообразът се „облича“ в интересни метроритмични групи. Първият стихомелодичен ред и буквалното му повторение се разполагат в сложен осемвременен неравноделен триделен метрум, с тривременна група на втори и трети дял $8 = (2+3+3)$, а втория стихомелодичен ред и буквалното му повторение съ-

четават двуставна КМГ (11+8) от сложен единадесетвременен неравноделен четириделен метрум с тривременна група на втори, трети и четвърти дял $11 = (2+3+3+3)$ и явеният преди това сложен неравноделен осемвременен метрум $8 = (2+3+3)$. Звукоредът на напева (**d, e, f, g**) *тясномеждинен хемитонен*, обхваща и запълва амбитуса изцяло в рамките на интервал чиста кварта, при което се формира дорийски тетрахорд. Ладовата структура е стабилна, ясна, с непрекъснатото налагане на главната опора, както в началото на напева, така и на преддиерезни, предцезурни моменти.

Върху аналитичния профил на условния първообраз на песента „Дилмано, Дилберо“, изграден до момента, се отправяме към същественото ново явление на „изворната мисъл“, преминаваща през идеята на композитора и диригента Иван Кавалджиев, който се посвещава на работата в областта на българския фолклор, съчредител е на ДАНПТ – София и диригент на оркестъра на същия. Негова е първата „обработка“ на песента „Дилмано, Дилберо“ в развитието на жанра. По отношение структурата на стиха и мелодичния материал, в обработката си Кавалджиев разгръща в частност „формата“, като добавя нов авторски музикален материал върху текста от третата стихомелодична строфа на изворния напев. Авторското (*второ*) полуизречение се превръща в подобие на „припев“ явяващ се между първите две стихомелодични строфи на първообраза. Така формата придобива известна квадратност и се постига баланс [**a** (*първи куплет на изворния напев запълва първото полуизречение*), **b** (*авторският материал съставляващ второто полуизречение*), **a1** (*втори куплет на изворния напев*), **b**], рамкиран от ясно очертани полета. Автентичният напев (*първото полуизречение*) в обработката е поставен в тонален център е moll. Цялата песен устойчиво се представя в съответната тоналност. Звукоредът, изявяващ първообраза в обработката (**e, fis, g, a, h**), оформя амбитус пълна чиста квинта, получена чрез секундово (г. 2) надсрояване на опорния дорийски тетрахорд, който е и основата на изворния напев. Това е единствената приложена „разлика“ между първообраза и първата и третата стихомелодична строфа на обработката. Авторският мелос на Кавалджиев е в сходство със същността на първообраза като музикална идея, но със сигурност е разгърната в много аспекти. Първа опорна точка в новото „явление“ забелязано в партитурата, в конкретика мелодията, наблюдаваме по-голям амбитус, разширен до хексахорд, като е съхранен механизмът на формиране на звукореда (e, fis, g, a, h, c) – дорийски пентахорд със секундово (м. 2) надсрояване над квинтовата опора. Идеята на композитора е изградена в логиката на същия тонален център е moll, квартовата опора от извора е съхранена, но в мелодически план построението, в частност мелодичните ходове съставляващи втората част на коляното „*да береш, ... ка сакаш*“, постепенно премества вниманието от главната опора I ст. (e) към вторичната VI ст. (a) и се явява втора вторична V ст. (h), така са получени общо три

опори. Песента е с хомофонна тригласна фактура. Мелодията е изложена в първи глас сопран и е водена през цялото време от съответната партия; вторият глас изпълнява ролята на статичен, неподвижен глас, фиксиран върху главната опора. В цялата песен исовият тон (е) звучи в партията на мецосопрана, съгласно архаичния (бурдонен) принцип на двугласното музициране (диафония); третият глас имитира, подчертава, контурира мелодията почти през цялото време на интервал секста (голяма или малка), като началото на фразата се очертава от интервал чиста кварта, който гласоводенето отвежда в секста и продължава движението си в паралелни сексти (този хармоничен план е в основата на изграждане на песента (*{експозицията на напева е над главната опора, а разширяването на лада първоначално става с добавянето на липсващите тонове над тетра хорда в алтовата патрия; дава различни нюанси на разширяването на непълния звукоред}*)). Като обобщение обработката може да се приеме като контурен двуглас с непрекъснат исофон между двата гласа. Темпото е „Шеговито“, в партитурата няма указани динамически нюанси. Отсъствието на проблематика и сложност в хармоничен и фактурен план на обработката са предвидени спрямо обстоятелствата, в които е сътворена. Песента се изпълнява от ДАНПТ, като се има предвид това, че певците, които формират хора на ансамбъла не са нотни грамотни и тепърва им предстои да се обучават и да пеят в друга среда, различна от тази в досегашното им битие. *Осъществен е запис на песента в ансамблово изпълнение на хора и оркестъра на ДАНПТ. Предполага се, че песента е била част от концертния репертоар на ансамбъла при двумесечното си концертно турне, осъществено през есента на 1963 г. в САЩ; както и в останалите задгранични турнета осъществени през периода между 1960-те и 1970-те години, което е предпоставка за началото на глобализирането на „кода Дилмано“ ...*

След споменатото до момента е време да насочим вниманието си върху същината на настоящата работа, която няма за цел да категоризира, класифицира и финализира изводи, а да разкрие възхищението на един студент в специалност „Дирижиране на народни състави“, насочено към идеята за претворяване на „кода Дилмано“ във всичките му възможни посоки на интерпретация на безспорния творчески гений **Красимир Кюркчийски** – „ново явление в жанра на обработката“ [Делирадев, И. 2000: 29]

Облеченото в слово усещане, при контакт с творчеството на композитора, описва най-конкретно и цялостно доц. д-р Рада Славинска в монографията си: „*Красимир Кюркчийски. Името му е емблематично за три поколения музиканти. Разкрепостеното му хармоническо мислене, несъобразяването с утвърдените композиционни похвати, изключителната разностранност на композиторския му талант, нестандартният му подход в обработването и претворяването на нашия фолклор... всички тези неща, прибавени*

към артистичната му аура, изграждат образа на Кюркчийски – български, неповторим, трудно сравним и непоставим в рамка. Един самотник, който упорито върви срещу течението и отстоява своя уникален стил. [Славинска, Р., 2022: 13]

„Композиторът Красимир Кюркчийски е един от най-забележителните български творци на ХХ-ти век. Неговият уникален почерк се корени основно в тясната връзка с българската народна вокална и инструментална музика.“ [Гурбанов, Н. 2013: 168] Природата на композитора е ярка и особена, моментално привличаща. За да бъдеш толкова мащабно съдържателно и отлика от всички останали, е нужно онзи „заряд“ да е втъкан в духовното у теб, в енергията на индивидуалността ти, в корените ти и респективно в гените ти. Натюрелът му е носител на способното да сътвори необятни макропространствени и наситени върхове в изкуството. Когато в ръцете на такъв творец попадне изворната мисъл, тогава можем да сме сигурни, че ще докоснем шедьоври с безкрайни изведени пътища напред, от зародиша на собствената ни сакралност и отведени отвъд представите за време ...

Обработката за женски народен хор на Красимир Кюркчийски от 1989 г., „Дилмано, Дилберо“, е своеобразно пътешествие на извора, в симбиоза с разширеното му хрумване, сътворено от Кавалджиев, даващо възможност на Кюркчийски да осъществи идеята за постигане на невероятно събитие, равно на блестяща концертна пиеса. Разгърнатата е в мащабност на композиторската мисъл и творческия усет. Средствата, предложени в „авторското видение“, дават превес на така интересни ситуации в интерпретацията на Кюркчийски. Индикатор за предшестващи нови събития в реализирането на идеята „Дилмано“ се извежда наличието на разширената метрична структура със сложен петвременен неравноделен двуделен метрум с тривременна група на втори дял $5 = (2+3)$ на оригиналния напев и на досъчиненото коляно в средата на двуставната КМГ $(11+5+8)$ при повторението на вторите им стихомелодични редове, които в оригиналността си се повтарят буквално, а в този случай Кюркчийски ги повтаря на принципа на изменено повторение върху тематичния материал. Респективно това обстоятелство разширява стиха, разтегля пространството в метрически, мелодически и хармонически план, акцентира, изгражда допълнителен метрически тласък, намиращ се в рамките на обособена, поради *следственото наличие на насъщната авторска структура*, (секунда волта), която сама по себе подсказва за последващи възможности и отклонения, създава предпоставка за развие на действието, поставена е с цел да предвижда, да бъде преход. Решението на Кюркчийски е строго индивидуално и далеч надхвърля очертания базисен кръг от мотивирани възможности, описани до момента по-горе в аналитичния план на използваната основа, при все че той в същността запазва и експлоатира всичките. Основната отлика на неговата творческа перспектива се крие в подхода

към напева. Вероятно под въздействие на игровия импулс (*като специфична настройка към творческия процес, но, отново вероятно, и като пряка инспирация от инструменталната практика – както класическа, така и почерпена от изявите на оркестрите от народни инструменти*), той подхожда към разширения напев като към музикална тема, като я подлага на мотивна разработка. Така разликата между двете колена всъщност значително се засилва. Същевременно, съхранил диатоничния строй, ладовата окраска и принципа на интонационно-хармонична вариантност при всяко поредно провеждане на изложението на изворния „код“, композиторият го противопоставя, чрез непрекъснати тонални съпоставяния. Началото е изградено в линейно-секундово отношение на провеждане на напева (**e-fis-g**), възприемано по-скоро като транспониране. Постепенно тези съпоставяния стават все по-остри (**h-dis-es-f-d**), далечни и придобиват причудливи измерения (*типичните за Кюркчийски хроматични медиантни отношения в минор, в случая – h-dis и f-d*) в широкия диапазон от съблъсък, през лутане, до усещане „за повторно затягане на развита пружина“. Чрез тях и хроматиката, която първоначално има резултативен характер и дискретни проявления в съпоставянията на диатонични блокове (*построения от 4-8 такта*), към кулминацията в края постепенно и все по-настойчиво прораства вътре в самите структури, добавяйки острота и експресивност в една все по-ярко и комплексно проявяваща се скерцозност. В цялото си кристализира един хибрид между куплетно-вариационна и сонатна форма, при която в ролята на двете теми встъпват двете колена, но в една и съща „тоналност“ в експозицията. Те се разработват тонално и мотивно в разни тоналности в разработката. Основен „двигател“ в разработката са второто коляно (заради интонационната му близост с тонално решените напеви) и натрапчивите репетиции (препращащи във възходяща секвенция) от вторите построения на двете колена. Това е така, защото тяхното ритмично решение води „навън от метрума“, а опяването на различни последователни височинни позиции акцентира върху идеята за ладова променливост и мотивира тоналните съпоставяния като основно решение в обработката. Съкратената реприза (само върху оригиналния напев) настъпва с променено, но устойчиво изявено тонално развитие. Тоналностите f-moll и b-moll, в която и завършва обработката, осъществяват тоналната реприза по своеобразен начин – двете тоналности представляват тритонусови отражения на доминантовата (h) и на главната тоналност (e), като интерпретират функционалната логика на тонално отношение D-T. Кодата представлява своеобразен паралел, очертаващ всеобщ щастлив завършек на една виртуозна хорова пиеса, ярко индивидуализирано творческо решение на концертна творба, свободно инспирирана от ритмо-интонационен фолклорен заряд. Заряд, съдържащ енергийно всичко онова, което Кюркчийски успява да изведе напред, от композиторията към напева. Партитурата е

предизвикателство както за хоровия състав, така и за диригента, а за публиката със сигурност е обогатено от изразни нюанси пътешествие, съдържащо импулс на живот, на движение. Песента е част от репертоара на професионални хорови състави както в България („Мистерия на българските гласове“, „Ваня Монева“), така и в чужбина (Хор „Перуника“ и др.).

Така разгледан, пътят на предмодерния фолклорен заряд „Дилмано...“ дава възможност да почувстваме гордостта и благодарността за онова, което се съдържа в нашите корени, да оценим цялото му, да го възпроизведеме с енергията, оформяща ядрото му, да я разширяваме, разпространяваме и предаваме интелигентно, за да я запазим, както са я пазили и предали напред онези, за които четем в днешния ден.

Светът интерпретира фолклорната ни музика, познава я, опитва се да я тълкува и анализира, възхищава ѝ се, но ние сме тези, за които фолклорът е мисия!

Моята мисия – да бъда дете на Фолклора!

Ползвана литература:

1. **Гурбанов, Н.** 2013. „Трънке, Тудорке, черна чирешо“ на Красимир Кюркчийски през призмата на обучението по дирижиране на народни състави“. Пролетни научни четения. АМТИИ – Пловдив. с. 168-172
2. **Делирадев, И.** 2000. „Проблеми на репертоара на народните хорове“, АСТ Music – Пловдив.
3. **Славинска, Р.** 2022. „Я, помълчете“, СБК – София.

XII НАЦИОНАЛЕН СЪБОР НА БЪЛГАРСКОТО НАРОДНО ТВОРЧЕСТВО – КОПРИВЩИЦА, 2022 – ПРОБЛЕМИ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ, ТЕНДЕНЦИИ

*Гл. ас. д-р Галина Луканова
ИЕФЕМ – БАН
e-mail: mgmusic@abv.bg*

***Резюме:** В доклада са разгледани някои проблемни предпоставки за по-малкия брой участници на Събора в неговото XII издание. Чрез метода на включеното наблюдение е направен анализ на ситуацията през 2022 година и са формулирани някои заключения за тенденциите в провеждането на това мащабно събитие и неговото опазване като добра практика за представяне и предаване на нематериално културно наследство.*

XII EDITION OF BULGARIAN NATIONAL FESTIVAL OF FOLKLORE, KOPRIVSHITSA, 2022 – PROBLEMS, INTERPRETATIONS, TRENDS

*Ch. Assist. Galina Lukanova, PhD
IEFEM – BAN*

***Summary:** The report examines some problematic premises for the smaller number of participants of the XII edition of Bulgarian National Festival of Folklore, Koprivshitsa. Through the method of included observation, an analysis of the situation in 2022 was made and some conclusions were formulated about the trends in the holding of this large-scale event and its preservation as a good practice for the presentation and transmission of intangible cultural heritage.*

Първият събор на народното творчество в Копривщица е проведен в периода 12-ти – 15-ти август 1965 г. След успешното организиране на първите регионални събори в началото на 60-те години, през 1963 г. Комитетът за изкуство и култура взема решение за организиране на национален събор. По предложение на Райна Кацарова за негово място е определена Копривщица¹. В периода 1965-2010 г. са осъществени десет издания с нарастващ брой изпълнители, като от 4 хиляди души през 1965 г., през 2010-та те вече са над 18

¹ Пейчева, Лозанка. Между Селото и Вселената: старата фолклорна музика от България в новите времена. София. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2008, с. 209

хиляди. Рекорден брой изпълнители са регистрирани през 1986 г. на Петия събор, когато участниците достигат 18 500 души¹.

На 1 декември 2016 г. Националният събор на българското народно творчество в Копривщица: система от практики за представяне и предаване на културното наследство е вписан в Регистъра на добрите практики за опазване на нематериалното културно наследство на UNESCO². В анонса в уебстраницата на Регионалния център за опазване на нематериалното културно наследство в Югоизточна Европа под егидата на UNESCO като основание за вписването е формулирано следното: „Концепцията на фестивала е възникнала, когато преди години, местни музиканти са показали необходимостта от защита на традициите, застрашени от изчезване поради фактори като урбанизация и комерсиализиране. ...Националният събор има за цел да повишава съзнанието за важността да се опазва живото наследство, да подпомага неговото присъствие в живота на хората, да го документира, за да подсигури бъдеща приемственост и да стимулира предаването му на бъдещите поколения“³.

Единадесетият събор на народното творчество в Копривщица, проведен през август 2015 г. събира около 14 хиляди участници, а посетителите са около 200 хиляди⁴. Поради настъпилата пандемия от COVID 19, Дванадесетото издание се отлага два пъти и се състоя в периода 5-ти – 7-ми август 2022 г.⁵ Регистрирани за участие бяха около 7 хиляди изпълнители.

Моите наблюдения върху Събора на народното творчество в Копривщица обхващат Десетото, Единадесетото и Дванадесетото издание, проведени съответно през 2010-та, 2015-та и 2022 г. Впечатление прави, че според статистиката, броят на участниците е спаднал чувствително – от около 18 хиляди през 2010-та, 14 хиляди през 2015-та, до 7 хиляди през 2022 г. Причините за тази ситуация, според мен, биха могли да се потърсят в няколко различни посоки:

- Пандемията от COVID 19;
- Нарастване на броя на регионални събори и фестивали;
- Икономически съображения;
- Демографски фактор;

1 Пак там

2 Уеб страница на Регионалния център за опазване на нематериалното културно наследство в Югоизточна Европа под егидата на Европа – <https://www.unesco-centerbg.org/countries/bulgaria/> (посетена на 10.10.2022 г.).

3 Пак там

4 Спомен от Копривщица 2015 – <https://bnr.bg/horizont/post/100656894/spomen-ot-koprivshtica-2015> (посетена на 10.10.2022 г.).

5 Програмата за събитието беше разгласена в уебстраницата на Министерството на културата на Република България – <https://mc.government.bg/page.php?p=46&s=27&sp=13&t=26&z=950> (посетена на 9.10.2022 г.)

- Пропуски в осигуряването на подходящи условия в Копривщица и на сцените, в рамките на Събора.

Пандемията от COVID 19

На първо място като фактор, повлиял на по-малкия брой участници (съответно и посетители) на Събора, поставям пандемията от COVID 19. Както беше вече споменато, извънредната ситуация наложи отлагането на Събора за две последователни години (по предварителен график, Дванадесетото издание трябваше да се проведе през 2020 г.). Този двугодишен период се оказа сериозно изпитание за много от изпълнителите – най-вече колективите за танцов и песенен фолклор, както и за народни обичаи. Много от тези групи, особено съставени от по-възрастни хора, след принудителното спиране на работата си, не успяха да възстановят дейността си. Други подновиха работата си, но поради краткия период, в който имаха възможност да работят след пандемията, предпочетоха да не се явят на регионалните прослушвания и да пропуснат възможността да участват на Събора в Копривщица. Допълнителен възпрепятстващ фактор се оказа и все още не съвсем успокоената здравна обстановка. На проведената на 5 август 2022 г. конференция в Копривщица беше подчертано, че определен брой участници анулират участието си в последния момент, поради възникнали заболявания или опасения от зараза.

Нарастване на броя на регионални събори и фестивали

През последните няколко години се наблюдава нарастване на броя на регионалните събори и фестивали. Това е радваща тенденция за опазването на културното ни фолклорно наследство, но намирам за сериозен проблем липсата на координация, във връзка с периода на провеждане на повече от едно голямо събитие. През 2022 г. Съборът на народното творчество в Копривщица съвпадна с провеждането на Десетия международен фолклорен фестивал „Фолклорен извор“ в с. Царевец, община Свищов (3-ти – 7-ми август 2022). Като част от журито на Четвърта сцена (общините Варна, Търговище, Добрич, Силистра), станах свидетел, че някои от участниците се бяха опитали да съвместят двете прояви. Със сигурност обаче едновременното провеждане води до отлив на участници и публика както от едното, така и от другото събитие.

Икономически съображения

Липсата на адекватна грижа и достатъчно финанси е фактор, който влияе върху цялостната работа на Читалищата, индивидуалните участници и групите, върху осигуряването на костюми, пътни разходи и средства за храна и нощуване (по принцип за всяко едно събитие). Благодарение на го-

ляма част от общините, за Събора в Копривщица бяха осигурени средства за път и нощувка, но финансовият фактор е сериозна пречка за нормалната репетиционна и концертна дейност на колективите.

Демографски фактор

За съжаление, демографският фактор също влияе за намаляване броя на участниците в Събора на народното творчество в Копривщица, където интересът е към старото и опазването на традицията. Не бяха изключение случаи, при които дори участници, преминали през регионалните селекции, вече не бяха в добро здравословно състояние, за да пътуват до сцените на Събора (най-възрастната участничка в Събора в Копривщица през 2022 г. беше 96-годишната Цана Бочева Иванова от село Голец, участвала на всички досегашни издания¹).

Пропуски в осигуряването на подходящи условия в Копривщица и на сцените, в рамките на Събора

Пропуските в осигуряването на подходящи битови условия в града и по сцените, за мен е един от най-проблемните фактори за отлив на участници. Без да подценявам усилията и постигнатото от организаторите, откроявам няколко съществени спорадични проблемни момента, специално за времето на Събора през 2022 г.

Макар че в Копривщица е развит туризмът, населеното място разполага с ограничен брой леглова база. От пресконференцията, проведена на 5 август с Кмета на града г-жа Бойка Дюлгярова стана ясно, че през периода на пандемията много от хотелите в Копривщица са преустановили дейността си. С подкрепата на Общината, част от тези хотели са успели да подновят дейността си, настанявайки част от участниците и гостите. За да се преодолее проблема с недостига на места за настаняване, в покрайнините на града е построен „палатков лагерю“. Условията в него обаче се полемни и са проблемни за по-възрастни хора. По думите на участници, някои от тях предпочитат да потърсят място за нощуване в околни градове, съобразно пътя до родното място.

Проблемно е извозването на участниците и гостите до сцените в местността Войводенец, където се провежда Събора. Общината осигурява микробуси, но според мен крайно недостатъчни, и то само до две от сцените. Пътят е с наклон, теренът е насипан с дребни камъни, които се пързаят, разстоянията са трудни за преодоляване от по-възрастни хора. По време на последния Събор бях свидетел как до сцените се добират хора, буквално останали без дъх, а след това трябва да пеят и танцуват и да покажат уме-

¹ 96-годишната баба Цана е най-възрастният участник в Събора на Копривщица – <https://tvmedia.bg/96-godishnata-baba-cana-koprivshtica/> (посетена на 8.10.2022 г.).

нията си. Отделен проблем е пренасянето на реквизита за пресъздаване на различни народни обичаи. Той най-често също се носи на ръце, а хлопките например на кукерските групи тежат десетки килограми. Край сцените не е предвидено никакво място за преобличане, няма създадени условия за защита от слънцето – не само за публиката, но и за участниците. Според мен това е не само некомфортно, но и опасно. На Четвърта сцена, на която бях жури през 2022 г., видях хора, които се почувстваха зле здравословно по време на изпълненията си. Неколкократно се наложи да се обаждаме на спешна медицинска помощ. Придвижването на линейката става изключително трудно и бавно, няма достатъчно екипи, които да поемат случаите. В една от ситуацията медиците поискаха да бъде прекъсната музикалната програма, а медицинските манипулации се извършваха пред очите на участници и публика. Това със сигурност е стресиращо и отнема от празничността на събитието.

Друго неприятно впечатление от 2022 г. е, че в дните на Събора от заведенията звучеше музика на запис, понякога твърде различна от фолклорната, вместо характерните надсвирвания и надпявания на музиканти на живо. Улицата край реката, на която се разполагат занаятчиите и търговците, беше изпълнена с всевъзможни псевдо-фолклорни стоки, някои направо нелепи. Като пример – бели къси панталони с шампована българска шевица. Занаятчийски почти липсваха. Това, според мен, превръща пространството в обикновен бит пазар.

Някои изводи

Съборът на народното творчество в Копривщица винаги е бил считан за еталон на най-високо качество и място, където могат да се видят и чуят уникални неща. Такава е и заявката при вписването му в Регистъра на добрите практики за опазване на нематериалното културно наследство на UNESCO. За това обаче трябва да бъдат положени специалните усилия на държавата и на организаторите, свързани с координация на големите събития и подобряването на условията на сцените и движението до тях.

Участието на Събора в Копривщица следва да бъде възприемано като награда за високо майсторство за съставите и индивидуалните участници, преминали през предварителните регионални селекции. Необходимо според мен е в трите дни на Събора в града да звучи единствено музика на живо, да бъдат поощрявани надсвирванията и надпяванията на музикантите. Да се насърчи присъствието на занаятчийски, които да демонстрират своите умения. Да има някаква граница на допустимите за изложение и продажба артикули.

Само така ще успеем да съхраним духа на Събора в Копривщица като място, на което се изявяват най-добрите и се стимулира приемствеността и предаването на фолклорното ни наследство на бъдещите поколения.

Библиография

1. **Пейчева, Лозанка.** Между Селото и Вселената: старата фолклорна музика от България в новите времена. София. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2008.
2. **Спомен от Копривщица 2015** – <https://bnr.bg/horizont/post/100656894/spomen-ot-koprivshtica-2015> (посетена на 10.10.2022 г.).
3. **Уебстраница** на Министерството на културата на Република България – <https://mc.government.bg/page.php?p=46&s=27&sp=13&t=26&z=950> (посетена на 9.10.2022 г.).
4. **Уебстраница** на Регионален център за опазване на нематериалното културно наследство в Югоизточна Европа под егидата на ЮНЕСКО – <https://www.unesco-centerbg.org/countries/bulgaria/> (посетена на 10.10.2022 г.).
5. **96-годишната баба Цана** е най-възрастният участник в Събора на Копривщица – <https://tvmedia.bg/96-godishnata-baba-cana-koprivshtica/> (посетена на 8.10.2022 г.).

БЕЛЕЖКИ КЪМ ОБУЧЕНИЕТО ПО ДИСЦИПЛИНАТА „МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР“ В ПЛОВДИВСКАТА АКАДЕМИЯ ПО ИЗКУСТВАТА

доц. д-р Зоя Микова

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Настоящият доклад представя състоянието на обучението по дисциплината „Музикален фолклор“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, като разглежда въведените промени в учебна програма през годините и отразява рефлексията върху общата музикално-теоретична подготовка на студентите. Отбелязват се някои добри практики, като и се начертават различни препоръки/перспективи с цел повишаване качеството на подготовка на бъдещите специалисти в областта на музикалната педагогика и фолклорното изпълнителство.

Ключови думи: музикален фолклор, обучение, музикално-теоретични дисциплини

NOTES TO THE TRAINING IN THE DISCIPLINE „MUSIC FOLKLORE“ AT THE PLOVDIV ACADEMY OF ARTS

Assoc. Prof. Zoya Mikova, PhD

AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: This scientific announcement presents the state of education in the discipline „Music Folklore“ at AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, examining the introduced changes in the curriculum over the years and reflecting on the general musical-theoretical training of the students. Some good practices are noted, and various recommendations/perspectives are drawn in order to increase the quality of training of future specialists in the field of music pedagogy and folklore performance.

Keywords: musical folklore, training, music-theoretical disciplines

С обособяването на Висшият музикално-педагогически институт в Пловдив като самостоятелно учебно заведение и с основаването на специализирания профил за „Народно пеене и народни инструменти“ се налага и необходимостта от въвеждане на академичната дисциплината „Музикален фолклор“. В учебните програми на двата факултета на висшето училище, дисциплината е част от базовата музикално-теоретичната подготовка на студентите. През годините „Музикален фолклор“ се преподава от проф. д-р

Мария Самоковлиева и доц. д-р Василка Имандиева-Йончева, които следват утвърдените методически постановки на проф. д-р Стоян Джуджев.

През настоящата 2022 година едноименната катедра „Музикален фолклор“ отбелязва своя петдесетгодишен юбилей. Естествено, такава годишна винаги е повод за радост и поздравления, но това е и време за равностметка на стореното през годините, повод за отчитане на някои проблеми, а също и момент за достигане до възможни решения и очертаване на нови професионални хоризонти.

Като възпитаник на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив настоящем имам възможността да се реализирам в сферата на професионалното си образование. Част съм от академичния състав на Академията от годините след завършване на магистърската ми степен в първия клас по „Етномузикознание“ под ръководството на проф. д-р Самоковлиева и доц. д-р В. Йончева. От тогава до днес преподавам дисциплината „Музикален фолклор“ в Пловдивската академия по изкуствата. Считам за особена привилегия възможността да работя с моите преподаватели, състуденти и приятели, както и с част от моите студенти, в лицето на най-младите ни колеги в Академията. От края на 2015 г. заниманията по дисциплината „Музикален фолклор“ се ръководят съвместно с проф. д. изк. Лозанка Пейчева.

Обучението по „Музикален фолклор“ е задължително за всички студенти в специалности: „Изпълнителско изкуство народни инструменти и народно пеене“, „Дирижиране на народни състави“, „Етномузикология“, „Изпълнителско изкуство класически инструменти и пеене“, „Изпълнителско изкуство поп и джаз“, „Педагогика на обучението по музика“. Настоящем и съобразно вътрешните разпоредби и учебен план, „Музикален фолклор“ се изучава в първи курс и е основна музикално-теоретична дисциплина, за студентите от по-горе посочените специалности, като заниманията се провеждат в хорариум един час лекция и един час упражнение седмично.

За времето, през което се обучават, студентите първокурсници реализират различни активности и задачи. Посредством изпълнението им те постепенно се запознават с фолклорната музика от България, с нейните национални и локални особености, с музикалните инструменти, с различни изпълнители, с обичайни практики и церемонии съпроводени с музика, с метроритмичните и мелодични основи на народната ни музика, разучават и изпълняват различни хора и игри от всички музикалнофолклорни региони на страната. Паралелно с поставени седмични задачи, по време на лекционните курсове и упражнения, студентите реализират и се включат в няколко допълнителни активности, сред които: участие с изпълнение в Пролетен концерт или в тематична постановка – концерт; участие в изложба; създаване на собствен музикален проект; оформяне на реферат и академично есе по предварително зададена тема от преподавателя; реализиране на теренно

проучване върху избрана от студента тема/обект в родното място, което им дава възможност да издирят и документират костюми, информация за обичаи, песни, хора и игри, вярвания и др.

Студентите се оценяват интензивно и комплексно върху така представените активности. Всички теми и задачи в учебната програма са взаимосвързани и допринасят за развиването на различни компетентности у младите ни колеги.

От една страна те имат възможност да се изявят като артисти и да демонстрират художествено-творческия си потенциал в различни концерти, изложби, постановки, музикални проекти, да създадат музикален продукт. Всеки Пролетен концерт-ревию, не е просто съвкупност от изпълнения на образци от фолклорната ни култура. Той представлява малка ретроспекция на изученото през годината, като по този начин младежите могат да съпреживеят на сцената лекционния курс. За концерта се заучават коледарски песни, лазарски песни, акапелни двугласни образци от отделните региони, поставят се кукерски и маскарадни игри, включват се примери и изпълнения на вокални, инструментални и ансамблови състави, които студентите могат да организират съобразно собствения вкус и личен избор. В изпълненията се дава известна свобода на младите хора, особено на онези, които първоначално изразяват своите резерви спрямо фолклорната музика. Така например през годините едни от най-интересните изпълнения, които се представят по време на Пролетния концерт в зала АМГИИ, са дело на колегите ни от специалностите с класически инструменти и пеене, както и на студентите в специалност „Поп и джаз инструменти и пеене“. Именно това участие се оказва повратна точка, която преобръща представите на младите хора от тези специалности за фолклорното ни богатство, защото често, за повечето от тях това е първият съзнателен досег с българския фолклор. Този подход показва, че активното поднасяне¹ на информацията към студентите е от особена важност за успешното увличане и повишава на активността, самоинициативата им, провокира любопитството на учащите и ги окуражава за техните бъдещи изяви.

Голяма част от продукцията в концертите е поднесена от студентите, които се обучават във фолклорните специалности. Те от своя страна представят вокални, инструментални, солови, камерни и ансамблови изпълнения под ръководството на колегите си от специалност „Дирижиране на народни състави“. Важно е да се спомене, че тук се включват и колегите от първи курс на специалност „Българска народна хореография“, които също имат

¹ Тук би следвало да се разбира, че заниманията по дисциплината не преминават в информативен (статичен) план, а в употреба е включен активен метод, чрез който студентите могат да се доближат по-близко до този тип култура, и посредством сценичното (театрално) ѝ съпреживяване, да се достигне до нейното опознаване и по-лесно разбиране.

възможност за първи път да поставят своите постановки на сцена. Цялото това „преживяване“, както го описват първокурсниците, завършва с ревю на традиционни костюми, които студентите си набавят самостоятелно. Това са образци от различни краища на страната, често са и семейни ценности от баба, дядо и близки хора по назад в рода, или пък са костюми от колекционери, състави, колеги. Тази изява от една страна експонира богатството и разнообразието на материалната ни култура, а от друга съумява да повдигне самочувствието на студентите и ги възпитава в отговорност към историята, наследството, родовата памет и формира отношение към това богатство. По този модел през годините се появиха концерти като „Луди-млади“, „Ръченица“, „Пролетни цветя“, „Гергьовденско цвете“, „Трансформации“, „Шарено яйце“, „Пролетно ДЖАЗ-ВЮ“ и др.

Пролетните концерти-ревюта са място за изява на първокурсниците пред академичната общност на АМТИИ и резултат от тяхната работа през семестрите, както и онази своеобразна нишка, която свързва теорията с практиката. Това от една страна благоприятства изграждането на отношение у младите хора към собствената ни култура, както и подпомага разбирането, осъзнаването от страна на студентите за фолклора, за неговите качества и художествени стойности. Категорично доказателство за това през годините е заявеното желание за участие в концерта от студенти от по-горните курсове, които са приключили с обучението по дисциплината „Музикален фолклор“.

През последните три поредни академични години реализацията на тази част от нашите занимания бе възпрепятствана от световната пандемия и социална изолация. В търсене на възможности за изяви на студентите и представяне на резултатите от работата по време на онлайн обучението в дисциплината „Музикален фолклор“, „се родиха“ нови идеи, в които всеки студент може да направи авторски продукт. За целта младежите могат да използват фолклорни елементи или да импровизират върху изучени образци от наличните помагала, учебна и друга литература от академичния фонд. Този елемент от програмата за обучение насърчава студентското творчество и представя създадените младежки продукти, като подпомага техните индивидуални качества като творци.

Друга форма на изява за младите ни колеги и като резултат от работата в часовете по фолклор през отминалата година са тематичните представяния на отделните музикалнофолклорни диалекти. По време на кратките концертни лектории, студентите изпълняват характерни примери от вокалния и инструменталния стил на всеки регион, представят музикалните инструменти, начин на музициране, изпълняват едногласни или двугласни песни, акапелно и в съпровод, като по този начин се стремят да „опишат“ спецификите и особеностите на избраната фолклорна област. Така в едно с теорията и познанието се доразвиват не само изпълнителските качества на студентите, но им

се предоставя възможност да интерпретират и усъвършенстват различните музикални стилове от фолклорната ни музикална култура.

Паралелно с тези задачи, по време на обучението по „Музикален фолклор“ се полагат и основите на техните бъдещи научни разработки. Тази част от заниманията ни се представят най-вече в реализирането на различни по своя обем и съдържание студентски текстове, с които се цели младите хора да развият критично и аналитично мислене, цели се да се подпомогне възможността за достигане от страна на студента до самостоятелни и обосновани съждения за различни явления и процеси и не на последно място, да се направят интердисциплинарни връзки с другите музикално-теоретични дисциплини и хуманитарни науки. По време на двата семестъра, студентите създават доклади, реферати, академични есета и се подготвят за финалната си задача, която е курсова работа. В нея те проучват предварително избран от тях обект и терен и най-често това изследване е свързано с родното място или мястото, на което пребивават.

Създаването на курсова работа е един от най-увлекателните елементи в програмата, по време на който студентите трябва да „влязат“ в ролята на изследователи и научни работници. В процеса на обучение те накратко се запознават с методите на теренната работа, преглеждат допълнителна литература, която е свързана с изборния от тях обект и не на последно място получават възможност да се изият в една друга посока, а именно като развият комплексни умения – за водене на разговор и поддържане (насочване, контролиране) на диалог, за слушане на информатора, за достигане до изводи, за синтезиране на информация, за работа с теренен материал, за документиране и транскрибиране на фолклорни образци, за систематизиране и анализ, и т.н. Важно е да споменем, че младите хора избират да изследват забравени форми на традиционната ни култура, но също така и нерядко в своята работа наблюдават явления и процеси, които ни заобикалят и са част от нашето съвремие.

Във втората година от тяхното следване, дисциплината „Музикален фолклор“ се изучава единствено от студентите в специалности „Изпълнителско изкуство фолклорни инструменти и пеене“ и в магистърските програми на „Изпълнителско изкуство“ „Дирижиране на народни състави“, и „Етномузикознание“ при същия хорариум – една лекция и едно упражнение седмично. Второкурсниците, бъдещи специалисти в областта на музикално-фолклорното изпълнителство имат възможност да надградят своите знания и умения, да задълбочат теоретичната си подготовка, като се запознават с ритмообразуването, стихосложението, структурата и формата в българската народна музика, с мелодичните особености, с многогласните образци и т.н. Едновременно с всички тези изяви и лекционни курсове, по време на обучението, студентите повишават знанията си в още няколко свързани дис-

циплини като „Българска етнография“, „История на народното изпълнителско изкуство“, „Събиране и дешифриране на музикален фолклор“, „Словесен фолклор“.

Всички тези активности и в двете години на обучение по дисциплината „Музикален фолклор“ предоставят на студентите различни възможности и форми за изяви. Това от своя страна допринася за допълване на общата подготовка по фолклор, като по този начин се реализират връзки с други музикални дисциплини и се повишава общата култура на учащите.

В края на обучението по „Музикален фолклор“, всички студенти преминали през курса (курсовете) попълват анкета, в която имат възможност да направят своите препоръки, оценки, да изразят мнението си за разглежданите теми, активности, да оценят работата на преподавателя, да оставят насоки за бъдещата подготовка и идеи свързани с оптимизацията и качеството на учебния процес.

В обобщение на събраните данни от анкетите се наблюдава следното: по-голяма част от студентите споделят, че обемът от информация и активности по време на обучението е достатъчен. В тази връзка голяма част от тях препоръчват увеличаване на часовете по „Музикален фолклор“ и особено на занятията, в които те имат възможност да пеят, танцуват и творят¹.

Студентите, които предварително са изразили резерви към заниманията и в самото начало на обучението си задават въпроса: „*Защо трябва да изучавам Фолклор, когато съм далече от тази музика?*“ – в процеса на работа преобръщат мнението си, променят първоначално изградената представа за фолклорната музика, както и откриват нови възможности за колаборация между отделните стилове в нови проекти и събития с колегите от другите специалности. Друга част от тях, които приключват заниманията си след първи курс търсят начини да посещават занятията и в следващата година.

Дисциплината „Музикален фолклор“ се радва на голям интерес от страна на чуждестранните ни студенти, с които имам възможност да работя по програмите Еразъм и Фулбрайт. За времето на своята мобилност в нашата Алма Матер, тези студенти, посещават всички часове, както и сродните им и това оставя у тях трайно отношение към българската култура, към фолклорното ни наследство и не на последно място, много лични и професионални

¹ Въз основа на наблюденията ми като преподавател в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ – София през учебната 2021/2022 г. по дисциплината „Музикален фолклор“, за сравнение ще допълня, че всички студенти и от двата факултета – Инструментален и Теоретико-композиторски – работят в рамките съответно на три и на четири семестъра при хорариум две лекции и едно упражнение седмично. Тук ще посоча, че в миналото дисциплината „Музикален фолклор“ в АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, се изучава във всички музикални специалности в рамките на четири семестъра и норматив от две лекции и едно упражнение седмично, но с въвеждането на реформите и адаптирането на новите програмите по зададените изисквания, времето за работа със студентите значително се ограничи.

контакти. Почти всички от тях продължават заниманията си и представят Български фолклор в страните от които идват, или често се връщат в Пловдивската академия, за да допълнят знанията си и да реализират творческите си проекти в колаборация с български артисти, музиканти и колеги. Сред студентите по международен обмен мога да посоча имената на Емми Куямпаа (Финландия); Сири Иверсен (Дания); София Хогстадиус (Швеция), Лора Геър (САЩ); Грета Гражулете (Латвия), Савана Ривка (САЩ), Джон Томас (САЩ), Катрин Мичъл (САЩ), Звездана Новакович (Словения) и много други.

Така представената в краткост програма показва, че Музикалният фолклор е дисциплина, която лежи в основата на музикално-теоретичната и обща подготовка на бъдещите музикални специалисти от всички специалности. Въпреки това, не може да подминем и така представените проблеми, очертани от колегите в предходните доклади. През годините учебните програми по „Музикален фолклор“ бяха синхронизирани като съдържание и обем на учебния материал, с изискванията поставени от МОН към Висшите училища. Независимо от направените промени, не всички от тях доведоха до желаната оптимизация.

Тук трябва да уточня, че в последните няколко години, работата ни по време на упражненията изпитва затруднения от различно естество, което от своя страна води до понижаване на крайните резултати. В годините обемът и материалът, който студентите усвояват остават същите, но се скъсява времето за реализация и разбиране, за упражнения.

Един от основните проблеми в този случай се явява различната степен на музикално-теоретична подготовка на студентите, с която те постъпват в АМТИИ. Сливането на групи от различни специалности, често води до затрудняване, а не до намиране на възможни решения. В последните години се наблюдава слаба мотивация у студентите за работа, особено сред онези, които се обучават във фолклорните специалности. Трудната реализация в бъдеще и липсата на ясни перспективи в значителна степен обезкуражават младите хора, които по-трудно виждат смисъл в заниманията си. Голяма част от тях си задават въпроси като: *Какви ползи ще има в бъдеще? Какво ще работя? Защо плащам по-висока такса за обучението си от други специалности?* и т.н.

Все по-често преподавателите се сблъскват и с невъзможността за разбиране на фолклорната музика и наследството, както и с трудното визуализиране и остойностяване в очите на младите хора на това богатство.

Така набелязаните проблеми имат своите дълбоки корени и са резултат от дългогодишните политики не само в последните тридесет години. Те са резултат и от невъзможността на обществото да осъзнае стойността на богатото ни културно наследство. Цели поколения не израстват в такава среда,

не се вълнуват от тази култура. В съвременето ни, разбирането на обществото е, че това естетическо по своята същност образование не е толкова важно за бъдещата реализация и оцеляване на индивида. Обучението по чужди езици, математика и други дисциплини в масовото училище, в пъти превъзхожда обучението по изкуства, в това число по фолклорно пеене и инструменти, фолклорни танци. Най-ясно това отношение пролича в периодите на онлайн обучение по време на Ковид кризата. Личният ми опит в тази посока показва, че според една част от родителите часовете по музика, изобразително изкуство и физическо възпитание и спорт трябва да бъдат „спестени“. Това обществено отношение много ясно показва, че като преподаватели, ние сме поставени в състояние да обучаваме и родителите, които отглеждат децата (нашите бъдещи студенти) и акцентите в обучението трябва да бъдат поставени в етапите предхождащи Академичното образование и професионални занимания по фолклор.

Причините, които допълнително подсилват съществуващите проблеми са комплексни и резултат от липсата на дългосрочни и адекватни политики за развитието на фолклора ни, за опазването му, за разбирането на тази култура. През годините се „нароиха“ много училища и паралелки, увеличи се броят на университетите, които предлагат сродни и идентични специалности, няколко пъти се смениха учебниците по „Музика“. В медиите, които представят фолклорни образци и изпълнители от съвременето и не само, често липсва специален филтър, който да допуска и „отсява“ само най-стойностните и най-качествени образци от тази култура. В обществената телевизия понастоящем има едно предаване за фолклорна музика, което се излъчва веднъж седмично и т.н. Всички тези обстоятелства не позволяват адекватно изграждане на положителен образ за фолклора у подрастващите, които все по-трудно разбират и съпреживяват тази музика и култура.

В допълнение, тук може да се посочи недостатъчната финансова обезпеченост на професионалните ансамбли в големите градове – перспектива, която за току-що завършилият млад човек във фолклорните специалности на АМТИИ е незадоволителна. Често голяма част от тях са принудени да упражняват професии, абсолютно несвойствени на тяхното професионално образование и степен на квалификация – обстоятелства наложени от финансови причини.

В последните години, наред с всичко това може да посочим и „нарояването“ на псевдо специалисти във всички области на фолклорната ни култура – хора без отношение и необходима подготовка, чиито занимания откриваме в различни форми. Тук може да припомним: реализиране на онлайн курсове (преподаване) по народни танци, народно пеене и т.н. (особено популярни по време на Ковид кризата) от всякакви специалисти; създаване на псевдо фолклорни образци и популяризирането им в масовите мрежи за социал-

на комуникация; събиране и препродаване на традиционни облекла, както и еkleктичното им представяне пред обществото; „раждането“ на всякакви форми за изяви и обособяване на места за представяне на фолклорни изпълнения; недостатъчната ангажираност и непрекъснатото недофинансиране на културните институции по места, в т.ч. на читалищата, които трябва да съхраняват и опазват локалната памет на местното население по места; липсата на достатъчно подготвени и мотивирани културни работници за обезпечаване на дейностите в тези институции и не само, демографската и икономическа криза, както и много други проблеми.

В заключение може да се каже, че академичната ни общност е изправена пред особено важни и отговорни задачи. Тя трябва да работи за разбиране стойността на това наследство от съвременното ни общество. Би следвало да се създаде подкрепа за фолклорната ни култура – лоби, което да работи в полза на интегрирането ѝ в предучилищно, начално и прогимназиално образование, чрез представяне на естетически издържани образци, отговарящи на критериите на народния гений. Едновременно с това, представянето на това наследство пред младите поколения, трябва да бъде сторено с подходящите за съвременното изразни средства и с онзи фин баланс между традицията и модерността. Това ще допринесе за изграждане на позитивен образ на фолклорната музика сред новите поколения и в общественото пространство. Като общност от фолклорни музиканти, изпълнители, хореографи, учени и други, всички ние които сме се посветили на това наследство, трябва да изградим реалистична стратегия за опазването¹ и употреба на фолклорните образци, както и да следим за изпълнението на създадените разпоредби.

Не на последно място ВАЖНО е да акцентираме върху особеностите на нашата Академия. Индивидуалността, която притежава нашето висше училище по изкуствата в лицето на специалности като „Изпълнителско изкуство фолклорни инструменти и пеене“, „Дирижиране на народни състави“, „Етномузикология“, „Българска народна хореография“ – трябва да бъдат афиширани и рекламирани, защото те ни правят оригинални и различни, както и това, че благодарение на далновидността на нашите учители и преподаватели, вече петдесет години в Пловдив се реализира професионално обучение по Музикален Фолклор.

*Честит празник, мили колеги!
На многая лета!*

¹ Терминът „опазване“ е употребен в смисъл на предпазване на образците от *опорочаване, опошляване, замърсяване* и представянето им в общественото пространство с мярка и усет, както и паралелно с ясното разбиране и знание, че фолклорната култура не може да бъде „статична“.

Използвана литература

1. **Джудев, Стоян.** 1977: *Музикографски есета и студии*. София: Държавно издателство „Музика“. [Dzhudev, Stoyan. 1977: Muzikografski eseta i studii. Sofia: Darzhavno izdatelstvo „Muzika“].
2. **Джуджев, Стоян.** 1975: *Българска народна музика*. София. Държавно издателство „Музика“. [Dzhudzhev, Stoyan. 1975 : Balgarska narodna muzika. Sofia. Darzhavno izdatelstvo „Muzika“].
3. **Микова, Зоя.** 2017: Образование и традиционни културни практики. – В: *Първа международна научна конференция. Наука образование и иновации в областта на изкуствата*. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, с. 212 – 219. [Mikova, Zoya. 2017: Obrazovanie i traditsionni kulturni praktiki. – V: Parva mezhdunarodna nauchna konferentsia. Nauka obrazovanie i inovatsii v oblastta na izkustvata. АМТП „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, s. 212 – 219].
4. **Пейчева, Лозанка.** 2008: Между селото и вселената. Старата фолклорна музика от България в нови времена. София. АИ „Проф. Марин Дринов“. [Peucheva, Lozanka. 2008: Mezhd seloto i vselenata. Starata folklorna muzika ot Bulgaria v novi vremena. Sofia. AI „Prof. Marin Drinov“].
5. **Сборник Проблеми на българския фолклор – Фолклор, идентичност, съвременност.** Т. 10. 2005. София. АИ „Проф. Марин Дринов“. [Problemi na balgarskia folklor – Folklor, identichnost, savremennost. T. 10. 2005. Sofia. AI „Prof. Marin Drinov“].

РИТУАЛЪТ „ПЕПЕРУДА“ В СТРАНДЖА ПЛАНИНА

Костадин Михайлов

Резюме: В настоящото изследване ритуалът „Пеперуда“ се разглежда в две посоки – от страна на традицията и към днешна дата. Авторът (в качеството си на наблюдател на обряда „Пеперуда“ в с.Бродилово, Бургаска област) констатира, че днес ритуалът се изпълнява, но извън правилата, които са спазвали нашите предци. Единственият начин за опазването на този обред е сформирването на групи от по-големи населени места, каквато е практиката за Лазаровден и Коледа.

Ключови думи: обичаят „Пеперуда“, български обичаи и обреди

THE RITUAL „BUTTERFLY“ IN THE STRANGE MOUNTAIN

Kostadin Mihailov

Summary: In the present study, the „Butterfly“ ritual is considered in two directions – from the side of tradition and to date. The author (in his capacity as an observer of the „Butterfly“ rite in the village of Brodilovo, Burgas region), found that today the ritual is performed, but outside the rules that our ancestors followed. The only way to preserve this rite is to form groups from larger settlements, as is the practice for Lazarus Day and Christmas.

Keywords: „Butterfly“ custom, Bulgarian customs and rites

**„Не се страхувай от съвършенството –
никога няма да го достигнеш“.**

Салвадор Дали

Ритуалът Пеперуда в Странджа планина се изпълнява в горещите летни месеци и се явява като молитва за дъжд. В него взимат участие дванадесет-тринадесет годишни момичета, облечени в бели дрехи. Обикновено възрастна жена или вдовица предвожда момичетата. Основно лице в обряда е пеперудата, която задължително е момиче-сираче, ходещо босо през целия ден на ритуала и облечена в дълга бяла риза, на която са закрепени зелени клонки или листа, както и други украси. Девойките трябва да бъдат девствени и чисти по душа. Цялата група обикаля селото и пее точно определена пе-

сен, която се изпълнява по време на обреда пеперуда – молба на пеперудата за дъжд, отправена към Бог.

*... Пеперуда ходи, пеперуда ходи
на Бога се моли, на Бога се моли
лети, лети, Боже, лети, лети, Боже,
да сториме просо, да сториме просо,
просо и пшеница, просо и пшеница,
лятна контролица, лятна контролица,
да ни стори майка, да ни стори майка,
ситен, меден колакъ, ситен, меден колакъ,
с бонбони посипан, с бонбони посипан,
стафиди насипан, стафиди насипан.*

Участниците в обреда пеперуда пеят песента, а пеперудата танцува с вдигнати нагоре ръце към Бога. Стопаните я поливат или напръскват с вода и отправят молитви по-скоро да завали дъжд. Важен момент в обреда е отърсването на пеперудата от водата. Местните хора вярват, че това отърсване е ситния дъжд, който ще завали в последствие на изпълнения ритуал.

Групата, изпълняваща обреда получава дарове от стопаните на всеки един дом, като определено се дарява хляб, брашно, боб, леща, но никога яйца. Информаторката баба Калина Матеева на 86 г. от село Бродилово, Бургаска област ми разказа за година, в която е валяла градушка в деня на пеперудата, защото в даровете на групата е имало и яйца. По този повод съществува и песен, която се пее в Странджа планина и по-точно в селата Резово, Бродилово, Бръшлян и град Малко Търново.

*... Чу ли мале ле, разбра ли
какво е чудо станало
чудо мале ле, голямо
темна градушка паднала
та е ударил, ударила
млогу ми млади момчета
момчета и момичета...и т.н.*

Денят за провеждането на ритуала Пеперуда в Странджа се определя от местните жители в селото и от метеорологичните условия – в дни на суша. В някои села изпълняват ритуала около дните на 1 май (денят на Йеремия), 2 май (Летен свети Атанас), 6 май (Георгьовден), 9 май (Летен свети Николай), както и по време на продължителна суша. Жителите се уговарят и започват да се подготвят за деня. Избират момиче, подходящо за пеперуда, събират момичета, информират всички в селото и т.н.

В определения ден, рано сутринта, камбаната на църквата тържествено оглася селото и разглася новината за деня, която всички очакват. Млади

момичета, облечени в бели ризи отиват пред църквата и запяват песента на пеперудата. Пред храма са събрани много хора от селото, които нетърпеливо очакват тръгването на групата по селото. От църквата взимат метален кръст, който поставят в менче, напълнено до половината с вода, в което хората ще пускат дребни стотинки, както и други малки метални предмети като кръстчета, синджирчета, герданчета и др. Пред църквата се окичва и пеперудата с клонки от върба, бъз, бръшлян, букова и дъбова шума и други украси. Зеленината е символ на младостта, жизнеността и нейният първообраз е дървото на живота от Едемската градина. То съдържа по-широк смисъл, не само временна жизненост, изобилие и плодородие, но и вечно.

Съобразено с други местни традиции ролята на пеперудата може да бъде поверена на първородното или последното родено дете в семейството. Вярва се, че дете първак или изтърсак може да повлияе благотворно върху волята на боговете или светците, от които зависят дъждовете. В Странджа това е свети Илия. Култът към светеца има специално място в тази планина. Освен, че е нестинарски светец, фолклорната традиция го е превърнала в нещо различно с обичайно житийно описание. Той е на високо и препуска с огнената си колесница. Информаторката Милка Ангелова от село Кости ми каза, че: *„свети Илия трябва да си го пазиме и почитаме, иначе няма да ни прати дъжд и всичко ще изгори“*. Този говор е специфичен странджански диалект, на който местните пеят и говорят.

След като пеперудата е окичена със зеленина, момичетата от сформиранията група я извеждат от двора на църквата с песни, а една от тях пръска с вода. От тук тръгват на обиколка по селото и пеят, танцуват и наричат във всеки и един дом, а стопаните и всички жители се молят на Бог да изпрати дъжд.

С наближаването на първата къща, която е на най-възрастния човек или къщата на кмета, групата с песни влиза в двора. Стопанката ги посреща с менче с вода, с която полива пеперудата. Тя започва своя танц и по този начин се отърсва от водните капки. Размаха ръце нагоре към Бог и настрани, и наподобява летенето на пеперуда. Всичко това преминава на фона на песента *„Пеперуда ходи на Бога се моли“*. В някои домове стопанката посипва пеперудата с брашно през ситото и произнася благословия. Например *„както се сее брашното, така да се сине и дъжд“* и т.н. Това е едно от многото обредни наричания, които могат да се чуят. Следва търкуване на ситото по земята и се проследява как ще застане то. Ако ситото се захлупи, годината ще е плодородна. В противен случай годината ще е сушава и неплодородна, и няма да носи берекет на хората, болести ще налегнат добитъка и т.н.

Пръскането на пеперудата с вода и брашно представлява динамична символика, изобразяваща призованите небесни сили, от които зависи дъждът и плодородието. Със същият смисъл е и отиването при реката, където

отново всички се пръскат с вода.

След като селото е обиколено, подред с всички къщи в него, групата и пеперудата отиват на изворите около селото (в Странджа планина около всяко село има източници за вода – извори, кладенци и т.н.), на кладенците и пеят песни, пият вода, пръскат се, допълват менчето, танцуват, благославят природата, величаят Бога и т. н. Накрая всички се запътват към реката (в случая към река Велека, която преминава през голяма част от селата покрай границата в Странджа планина). Там събличат пеперудата от зеленината и хвърлят клонките във водата. Това трябва да се случи на някой бързей, течение на реката, за да отнесе бързо клонките и ги откара възможно най-далеч. Пеперудата първа влиза във водата, след което всички се къпят за здраве. Хвърлят с пълни шепи водата нагоре, пеят и се смеят в очакване на дъжда. Ритуала завършва с направата на трапезата, която е много важна част от много ритуали в Странджа планина. Трапезата се прави от всички дарове, които групата е получила. Обикновено тя е в дома на пеперудата (в с. Бродилово), но в някои села е в дома на бременна жена или край реката и т.н.

Трапезата в някои села, където се прави общоселски курбан и молебен е споделена за всички. В българската традиция тя е свещено място, където хората си споделят и добро, и лошо. Винаги когато се сядат на трапезата се благодарят на Бог и се приканва той да яде с тях с думите „Ела, Боже, да едем“.

Информатори от няколко села (Бродилово, Резово, Българи, Кондолово, Граматиково, Ясна поляна, Веселие, Ново Паничарево) ми разказаха за много случаи, в които след изпълнението на ритуала „пеперудата“ започва да вали силен дъжд, който подсилва почвата и вярата на хората в Странджа. Баба Мара Петкова на 80 г. от с. Бродилово сподели следното: „Тогаво валише, защото хората вярваха и имаха страха от Бога и от светиите. Като правеха такова нящо, накрая там дете щеше да седнат да ядат и щеше да завали дъждът. Ама дъжд не така, голям дъжд се изсипваше“.

Към днешна дата ритуалът се изпълнява, но извън всички правила, които са спазвали нашите предци. В качеството си на наблюдател на обряда „Пеперуда“ преди няколко години в с. Бродилово, Бургаска област бих искал да направя следните констатации. Пресъздаденото от тях може да е всичко, но не и ритуал. Пеперудата беше възрастна жена на около 50 години, липсваха сцени, като поливането или напръскването с вода или брашно, обиколка на селото, свещената трапеза и курбана и т. н. Тук ще отбележа, че за неизпълнението на ритуала не са виновни местните хора по селата, които са на преклонна възраст. Проблемът е, че няма млади хора, няма подходящи момичета и по този начин се заличават освен този и много други ритуали, сред които са: Лазаровден, Мара Лишанка (с. Веселие, Бургаска област), Еньовден и други. Това е следствие на различни социални, икономически и

други фактори.

Единственият начин за опазването на обреда пеперуда е сформирването на група от най-близките по-големи населени места (за Кости и Бродилово от град Царево), каквато е практиката за Лазаровден и Коледа.

Използвани източници:

- 1. Резултати** от теренни проучвания в района на община Малко Търново, реализирани по научноизследователски проект на тема „Проучване и изследване на културно-историческото наследство в района на община Малко Търново“. Научноизследователска обработка на музейните фондове на Исторически музей „проф. Ал. Фол“ град Малко Търново“, реализиран в периода 1-11 юли 2014 г.
- 2. Снимков материал**, представящ резултатите от теренните проучвания в района на община Малко Търново, реализирани по научноизследователски проект на тема „Проучване и изследване на културно-историческото наследство в района на община Малко Търново. Научноизследователска обработка на музейните фондове на Исторически музей „проф. Ал. Фол“ град Малко Търново“, реализиран в периода 1-11 юли 2014 г.
- 3. <http://horo.bg/index.php> ... 31.08.2014, 11:35.**

„ЗАСПАЛО Е ЧЕЛЕБИЙЧЕ“ НА ХРИСТО ТОДОРОВ – ПРОЧИТ ОТ СТУДЕНТСКАТА СКАМЕЙКА

*Габриела Михайлова – студент, III курс,
спец. Дирижиране на народни състави
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

Резюме: В настоящата статия авторът споделя на своето виждане за обработката за народен хор на емблематичната песен „Заспало е челебийче“ – дело на Христо Тодоров, един от най-изтъкнатите композитори в областта на обработената фолклорна музика. Анализът на песенната обработка включва няколко основни компонента: формален (структурен) анализ, анализ на хармоничния език, на тоналния план и на стиховия строеж. Подчертава се, че тя е едно доказателство за индивидуалния почерк на композитора, за усета и майсторството му при обработването на музикалния фолклор.

Ключови думи: български фолклор, обработки на народни песни, Христо Тодоров

HRISTO TODOROV'S „ZASPALO E CHELEBIYCHE“ – READING FROM THE STUDENT BENCH

*Gabriela Mihaylova
Student, 3rd year, special Conducting of folk ensembles
AM DFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv*

Summary: In this article, the author shares his opinion on the arrangement for a folk choir of the iconic song „Zaspalo e chelebijche“ – the work of Hristo Todorov, one of the most prominent composers in the field of processed folk music. Analysis of song processing includes several main components: formal (structural) analysis, analysis of harmonic language, tonal plan and verse structure. It is emphasized that it is a proof of the individual handwriting of the composer; of his sense and mastery in processing musical folklore.

Keywords: Bulgarian folklore, arrangements of folk songs, Hristo Todorov

Дълги години музикалният фолклор е част от битието на хората. Те са пеели на полето, на мегдана, на седенки, на веселби, а също така, музиката им е служела и като лекарство. Във всеки един момент от живота на тези хора е присъствал музикалният фолклор. Чрез песен са могли да разкажат една история, а чрез танц – да я покажат. Намерили са начин, чрез който да се забавляват, да се утешават, но дали умишлено или не, те са открили и начин да покажат на нас, векове по-късно, частички от своя живот. Намерили

са един език, който да е близо както до тях, така и до нас, независимо каква е времевата разлика помежду ни. От песента и играта на мегдана, по пътя към сцената, където нещата придобиват различен облик, но все пак нишката не се прекъсва напълно: *„По думите на Марин Големинов селската фолклорна песен и нейният изпълнител, видени в светлината на сценичната трансмисия, се променят така: „Тази народна песен е била на полето преди, на сеद्याнката. Но този който е пял на сеद्याнката така, както е дошъл от полето – с пращините цървули, с потната риза – няма да излезе в този вид да пее на сцената. Трябва да се облече“* [Пейчева, Л. 2008: 191]. В средата на XX век, селските музиканти, заедно със своята автентична музика отиват от селото в градовете, като по-късно във времето стават „звезди“ на музикалната индустрия. На основата на автентични едногласни и двугласни песни, постепенно започват да се правят обработки и интерпретации, и малко по малко, това се превръща в практика. Първото събитие, спомогнало този процес, е създаването на Българското радио през 1921 г. Това слага началото на записването на песенния и инструменталния фолклор. След това се създават редица инструментални групи, изпълняващи народни мелодии – „Бистришка четворка“ (1934 г.), която е първообразът на оркестъра от народни инструменти. През 1936 г. по инициатива на народната певица Атанаска Тодорова се създава „Гракийската тройка“, след нея – „Угърчинската група“ и така, до създаването на първия ансамбъл – „Гоце Делчев“ през 1944 г. в гр. София, с диригент Димитър Динев. Две години по-късно в гр. Гоце Делчев – ансамбъл „Яне Сандански“. По образ и подобие на руския хор „Пятницики“, който гастролтира в България през 1948 г., Асен Диамандиев създава първият смесен народен хор. Следващият ключов момент в развитието на фолклорното сценично изкуство е създаването на Държавния ансамбъл за народни песни и танци – София, по-късно преименуван на името на своя създател и дългогодишен ръководител Филип Кутев. След това през 1952 г. се създава Ансамбълът за народни песни към Българското радио. Така, със структурната еволюция на колективните народни институции, се появява и необходимостта от създаването на творчество, а именно – обработки на българските народни песни и хора: *„Въпреки, че въпросът за многогласното осмисляне на българския музикален фолклор води началото си още от зората на българската композиторска школа, интересът към този проблем у нас се усилва особено активно след основаването на Държавния ансамбъл за народни песни и танци от Филип Кутев...“* [Гурбанов, Н. 2021: 65]

Един от майсторите на фолклорната обработка за народен хор е композиторият Христо Тодоров. Той е един от най-изтъкнатите композитори в областта на обработената фолклорна музика. Прекарва детските си години в гр. Пазарджик, а още преди да постъпи в Държавната музикална академия в София, той съставя свой оркестър и слага начало на опитите си в аранжи-

рането на музика, и дирижирането. Изучава композиция при проф. Веселин Стоянов и още като студент получава възможността да сътрудничи на музикалните редакции на Радио София. След завършването на Държавната музикална академия, Христо Тодоров получава редица възможности, свързани с разгръщане на творческия потенциал като аранжор и композитор, което дава началото на неговия творчески път.

Индивидуалният композиционен почерк на Христо Тодоров е факт, който нееднозначно се усеща в неговите творби. Има склонност към това структурно да разширява формата, да обогатява хармоничния език и да прибавя повече темпови и динамичен контраст. Често срещано явление в творбите на Христо Тодоров е полифонизираната вокална и инструментална фактура. Характерно за него е това, че макар да запазва първообраза на песента, той я пречупва в интонационно и метроритмическо отношение, през своята собствена творческа призма. Изразява себе си и чувствителността си по начин, който запазва идеята, настроението на текста и красотата на нашия фолклор, като я усложнява чрез разгръщане на формата. Това поставя известни сложни изпълнителски и диригентски задачи, при изработването на неговите творби. Като доказателство за сложното композиционно мислене и това, че „...песенната форма е тясна рамка за широкомащабните замисли на Христо Тодоров.“ [Делирадев, И. 2000: 15], може да вземем песента „Син баща продава“, която е в контрастносъставна форма, шестгласна хорова фактура, обогатена акордова структура в хармонизацията, драматични речитативи и по това време пределните за народния хор височини до es2 . За съжаление, тази уникална творба остава неизпълнена и след смъртта на композитора (и до ден днешен). За разлика от това произведение, друга родопска песен е изпълнявана многократно и продължава да вълнува публиката с нежната си любовна лиричност и до днес, а именно – „Заспало е челебийче“.

За родопската фолклорна област е характерна еднообразната ритмика. Най-често се употребяват 2- и 3-временните размери и по-рядко 7-, 8- и 9-временни. По-голямата част от родопските песни са безмензурни мелодии или такива в бавно темпо. Родопската песен е спокойна, с плавна мелодична линия. Това най-често се дължи на характерната за областта пентатонична интонационна структура. Песните в Родопите са едногласни, като изключим тези в с. Неделино и няколко околни села, които пеят на групи – антифонно (като се застъпват) с подвижен втори глас.

Първият записан вариант на песента „Заспало е челебийче“ е в изпълнение на Радка Кушлева. Тя я изпълнява с характерното за родопската фолклорна област лирично звучене и леко разтягане на фразата, затова е трудно да се определи дали е безмензурна или в размер. В изпълняването на Радка Кушлева има по-богата орнаментика, която на места е избегната в партитурата на Христо Тодоров. Интонационно, композиторият спазва първоизточника на

песента, като запазва мелодичните интервали и ритмичната организация. Обработката на песента „Заспало е челебийче“, Христо Тодоров създава за фолклорен ансамбъл „Родопа“ – гр. Смолян.

В следващите редове от настоящата статия ще се опитам да споделя своето виждане, като обучаващ се студент в специалност „Дирижиране на народни състави“, чрез съставяне на анализ, в който вплитам няколко основни компонента: анализ на формата (или структурен анализ), анализ на хармоничния език, анализ на тоналния план и анализ на стиховия строеж, или както Николай Гурбанов го описва: „... *стремежът на изследвателя да извлече чрез него ценностните характеристики на всяка творба в естетически план и в стилово аспект.*“ [Гурбанов, Н. 2022: 49]. Относно ползваната терминология държа да направя уговорка по отношение на заимстваните от класическата музикална теория термини, с които ще боравя за постигане целите на анализа или както ас. Д-р Николай Гурбанов пише в своята статия за сп. „Българско музикознание“: „*Подборът, синхронизирането и съдържателното съгласуване на термините има ключово значение, тъй като отразява чуването и разбирането на музиката застанала в обектива на изследователския интерес (...)* Това изисква гъвкавост и адекватност на подходите, с които изследователят „настройва“ своя понятиен апарат, за да навлезе в света на едно специфично музикално явление.“ [Гурбанов, Н. 2021: 65-66]

Най-общо погледнато формата на песента е проста триделна от типа a-a1-b „...музикална форма е цялостният единен процес на протичане във времето на едно произведение. (...) под музикална форма се разбира съотношението на частите и взаимното им разположение в едно произведение.“ [Стоянов, П. 1969: стр. 10]

Схема № 1

Въведение	a	a ¹	b
От 1 до 7 такт	От 8 до 15 такт	От 16 до 27 такт	От 28 до 39 такт

В първите два дяла, композиторът е запазил първообраза на мелодичната линия. Във втория е променил хармонията и това, че мелодията се изпява от солистка. В третия дял, драстично се променя както хармонията, така и мелодичната линия, т. е. в него авторската намеса е осезаема.

Цялото произведение протича в ми минор (e moll), което според мен прави ладовата структура стабилна. В изложението на фактурата се усеща полифонизация. В първи и трети дял – тя е тригласна, а във втори, поради появата на солистка – е четиригласна. Тоновият обем на песента се простира от ми на малка (e) до до на втора (c²) октава, което прави общия обем на песента терцдецима. За да подчертае любовния характер на песента, компози-

торът е избрал да разгърне мелодическата линия в широко, умерено темпо, а легатият щрих и размерът 3/4, допринасят с грациозно звучене. За своята обработка, Христо Тодоров е използвал и четирите куплета, които изпява Радка Кушлева.

Като разглеждаме текста на първообраза на песента, който композитора̀т използва, забелязваме, че стихосложението е „осмосричник“ от вида 4+4:

„зас-па-ло – е ; че-ле-бий-че“

Във въведението, той добавя допълнителна строфа, към която привнася вметка от четири срички: („за-спа-ло – е; че-ле-бий-че; зас-па-ло – е“). Взимайки предвид изразните средства, които е използвал композитора̀т за изграждането на песента (динамика, мелодия, тембър). След цялостното изложение на формата, се връщаме отначало с втори текст и се изпява отново без добавения от автора трети дял.

Първите седем такта са въведение, в което протича основната мелодия от песента. В началото фактурата е едногласна, като мелодията е поверена на алти и мецосопрани, а плътността, (която е присъщо качество на тези гласове), придава лек лирико-драматизъм, в който очевидно композитора̀т желае да въведе слушателя, още със самото начало. С мекотата на ниските гласове, запознава слушателите с интимната среда, в която се намират лирическите герои. Тези предпоставки за настроението в началото на песента предполагат да бъдат изпълнени в р, за да се постигне напълно търсения от композитора̀т ефект.

Първият дял (след въведението) е изложение, съставено от две фрази от по четири такта. Ако приложим класическата терминология, това би могло да се сравни с период без повторен строеж. Мелодията се пренася в сопрана, като започва в дивизи на терци, а след това продължава в унисон. (**Потен пример № 1**)

ЗАСПАЛО Е ЧЕЛЕБИЙЧЕ

Мелодията Христо Тодоров

Зас-па - ло - е че-ле - бий-че, зас-па - ло - е.

С модулирането на мелодията в по-висок регистър от h в e^1 , се образува леко напрежение. По-скоро тази звуковисочинна модуляция диференцира въведението от първия дял – или там където започва същинската част от песента.

Думата „челбийче“ е използвана като умалително от „челеби“, която произлиза от османската реч. В миналото е била използвана като титла на човек от „благородно потекло“. Тоновият обем на мелодията е чиста квинта (e^1-h^1).

Партиите на мецосопрани и алти са с полифоничен характер, което обогатява мелодичната мисъл. В първи дял, хармоничните последования, които включва са „Т“; „VI“ ст.; „SII“; „D“, като завършва върху тонически акорд построен от първа степен на лада – („Т“). Което е пример за това, че за Христо Тодоров е характерно да се придържа по-скоро към т. нар. класически по тип хармонизации – като тези на Филип Кутев – стереотипна хармонизация, без усложняване на вертикала. **(Нотен пример № 2)**

Вторият дял започва с появата на солистична партия. В динамично отношение, ако соловата партия се изпее от лиричен сопран, това няма да повлияе силата на звука така, че драстично тя да увеличи звуковата емисия.

В този момент на текста се изразява притеснението на момата да събуди челебийчето и любовта, която изпитва към него.

Решението на Христо Тодоров да възложи солова партия в тази част, символизира дълбоката душевност, интимност и красота на двама млади и влюбени. Този дял е изграден от дванадесет такта, които образуват три фрази от по четири такта. Можем отново да го определим като период с неповторен строеж. Появата на соловата партия прави фактурата в този дял четиригласна, а хармонията отново полифонирирана между вътрешните гласове (тези под солистката, спрямо вертикала). Тук, хармонията е по-усложнена – освен основните функции на лада („Т“, „S“, „D“) и използваните и в първи дял („V_I“ и „S_{II}“), са използвани – „D_{VII}“ и „III ст.“ (горна медианта).

В края на произведението се забелязва разгръщането на формата, чрез прибавяне на авторски дял от композитора, благодарение на който всъщност песента обогатява формата си в триделна, както по-рано отбелязах. Той променя мелодичната линия, която е изложена в сопрана, но запазва полифонизацията в съпровождащите гласове (отново – типично за неговия стил).

В тази част от текста, момата събужда челебийчето, което се подчертава от запяването на целия хор и тук в комбинация с изграждането на по-силна динамика – *f* се появява кулминационната точка в песента, която всъщност е много добре подготвена от втория ѝ дял: „Най-важният по своята мелодико-линеарна функция връх е кулминацията – момент на най-високо напрежение в една мелодия. Кулминацията е смислов център на мелодията, към който е устремено цялото ѝ развитие. Тя създава единство и организираност на мелодичната линия и представлява цел, която трябва да бъде логично подготвена, достигната и напусната.“ [Стоянов, П. 1969: стр. 27]. Това показва придържането на автора към класическия стереотип за изграждане на кулминационна зона. Друго, което може да допринесе за кулминационния момент е хармонията. В този дял тя е най-разнообразна. Например още в първия такт, композиторът използва доминантова функция върху неустойчивата VII ст. („D_{VII}“), последвана от тризвучието на III ст. (горна медианта), внасяйки напрежение. Дялтът е съставен от две изложения от по дванадесет такта или три фрази по четири такта, които се повтарят буквално, със знак за повторение.

Нотен пример № 3:

Музикална партитура за женски народен хор (три гласа: S1, S2, A). Текстът е на български език.

Систем 1:

- S1: че каи - ли - са, та му - ре - че: Ста - ни, ста - ни, че - ло -
- S2: че каи - ли - са, та му - ре - че: Ста - ни, ста - ни, че - ло -
- A: че каи - ли - са, та му - ре - че: Ста - ни, ста - ни, че - ло -

Систем 2:

- S1: бив - че, зо - ра св - е за - зо - рн - я, пет - лиц - не - Бог.
- S2: бив - че, зо - ра св - е за - зо - рн - я, пет - лиц - не - Бог.
- A: бив - че, зо - ра св - е за - зо - рн - я, пет - лиц - не - Бог.

Общото ми впечатление от анализиране на настоящата партитура е, че Христо Тодоров значително обогатява своите обработки. На първо място, както и по-горе споменах, чрез разширяване на формата и то (в случая) по изкуствен начин – имам предвид, добавяне на авторски дял. Хармонията, която използва, стриктно се придържа към характера на съответния лад, в който протича интонационната структура на мелодията. Композиторият използва пълния капацитет на женския народен хор и гъвкаво вплита тембровите качества на всяка гласова партия в мелодията и текста с цел, да постигне висока художествена стойност. Полифонизацията, която е неизменен спътник в композиционния печат на Тодоров, в тази песен създава впечатление за жизненост, енергия, изобилие. Според мен, точно служейки си с полифонични похвати – образувания изведени от интонационната същност на първообраза, композиторият успява да се себеизрази в най-висока степен.

Христо Тодоров е хармонизирал и обработил над 2000 народни песни. Освен песни за народен хор и солови народни песни, той е написал и множество хора и сюити за народен оркестър. „...*Обработките на Тодоров изпреварват времето, в което твори...*“ [Делирадев, И. 2000: 15] В България е трудно, а и почти невъзможно да се намери вокален или инструментален състав, който да не е изпълнявал негови произведения. Този анализ е още едно доказателство за индивидуалния почерк на композиторията, в обработва-

нето на музикалния фолклор. Умел познавач на възможностите на народния оркестър и народния хор. В ювелирното симфонично мислене на композитора се *„отразяват различни принципи на фолклорното музициране и импровизация. Принципът на обновеното, на „неповтореното“ повторение, изобретателно прилаган от народните инструменталисти, е предпочитан в творчеството му.“* [Делирадев, И. 2000: 15]

Избрах да разгледам тази песен, защото я изучавам по специален предмет – „Дирижиране на народни състави“ и ми направи силно впечатление. Колкото повече се потапах в творчеството на Христо Тодоров, толкова повече ми се изясняваше защо точно тя се отличава в съзнанието ми. Красотата, лекотата, с която той кара да звучи песента е прекрасна. Тя е поредното доказателство за начина, по който Христо Тодоров пречупва мелодическата линия и ритмика през собствените си призма и усещане. Той не може да се побере само в рамките, които една музикална мисъл му предлага – той иска повече. Затова предава музикалната форма по-разгърната, като въпреки това умело успява да запази настроението на песента, идеята на текста, спецификите и характера на нейната фолклорна област.

Ползвана литература:

1. **Бураджиев, Костадин.** Пловдивските композитори и българският музикален фолклор. АМТИИ – Пловдив, 2011.
2. **Гурбанов, Николай.** Въпроси на терминологията при изследването на музика за оркестър от български народни инструменти. // Българско музикознание, София: Институт за изследване на изкуствата при БАН, кн. 3/2021.
3. **Гурбанов, Николай.** Сюитите на Коста Колев за оркестъра от български народни инструменти. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив, 2022.
4. **Делирадев, Иван.** Проблеми на репертоара на народните хорове, реабилитационен труд. АМТИ-Пловдив, 2000.
5. **Пейчева, Лозанка.** Между селото и Вселената. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2008.
6. **Славинска, Рада.** Монография. Хронология и характеристика на жанра „песен за народен хор“. Пловдив: Изд. „Акт Мюзик“, 2009.
7. **Стоянов, Пенчо.** Музикален анализ. София: Изд. „Наука и изкуство“. 1969.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОЛЬКЛОРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ РОССИЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА

Доц. Евдокия Афанасиевна Михайлова
Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова,
Кафедра «Народное пение», г. Москва, Россия,
e-mail: megadonna@rambler.ru

Аннотация: Статья посвящена российскому композитору Владимиру Беляеву и его интерпретации музыкального фольклора в вокальных сочинениях для исполнителей с народным голосом. Композитор в своих сочинениях применил тексты народных песен, преимущественно частушек и страданий. Обработал тексты и выстроил музыкальную драматургию по сюжетной линии и создал вокальный цикл „Девичьи страдания“ в народном стиле. Желание написать вокальный цикл „По заречной стороне“ для народного голоса было обусловлено несколькими факторами. Композитору хотелось создать правдивый музыкальный образ простой русской девушки. Вокальный цикл „Девичьи страдания“ был отмечен в Большой музыкальной энциклопедии, как „образец претворения народных страданий в творчестве советских композиторов“. В произведениях этого русского современного композитора по-новому зазвучали фольклорные мотивы и поэтические тексты в русле современного фольклоризма XXI века с опорой на жанровую стилизацию народных частушек и страданий. Композитором создано более ста музыкальных произведений различных форм.

Ключевые слова: Российский композитор Владимир Беляев, сочинение, вокальные циклы, народные тексты, единая композиция, моно-опера для народного голоса.

INTERPRETATION OF FOLKLORE IN THE MUSICAL CREATIVITY OF THE RUSSIAN COMPOSER VLADIMIR BELIAEV

*Assoc. Prof. Evdokiya Afanasievna Mikhaylova State Music and
Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov,
Department of Folk Singing, Moscow, Russia*

Summary: The article is devoted to the Russian composer Vladimir Belyaev and his interpretation of musical folklore in vocal works for performers with a folk voice. The composer in his works used the texts of folk songs, mainly ditties and sufferings. He processed the lyrics and built musical dramaturgy according to the storyline and created

the vocal cycle „Maiden Suffering“ in the folk style. The desire to write a vocal cycle „On the Riverside“ for the folk voice was due to several factors. The composer wanted to create a true musical image of a simple Russian girl. The vocal cycle „Maiden Sufferings“ was noted in the Great Musical Encyclopedia as „an example of the embodiment of folk suffering in the work of Soviet composers.“ In the works of this Russian modern composer, folklore motifs and poetic texts sounded in a new way in line with modern folklorism of the XXI century, based on the genre stylization of folk ditties and sufferings. The composer created more than a hundred musical works of various forms.

Keywords: Russian composer, Vladimir Belyaev, composition, vocal cycles, folk texts, single composition, mono-opera for folk voice.

Владимир Владимирович Беляев (р. 1948) – советский и российский композитор, внес значительный вклад в русскую музыкальную культуру второй половины XX – начала XXI столетия. Его сочинения имеют широкий жанровый спектр и большое разнообразие музыкальных форм. Композитор развивает опыт русских классиков: Н.А. Римского-Корсакова со стороны своего учителя Михаила Ивановича Чулаки и Петербургской композиторской школы, а со стороны Николая Петровича Ракова и Юрия Александровича Фортунатова является представителем Московской школы.

Среди сочинений композитора две симфонии, балет „Изгой“, опера „Штосс“ по рассказу М. Ю. Лермонтова, кантаты („Песни любви“, „Воронежские песни“, „Гимны Деве Марии“, „Российские канты“, „И пробудимся“, Святочная кантата „Матушка Мария“, Пасхальная кантата „Се ныне радость“), народно-инструментальная музыка, инструментальные концерты, вокальные циклы, хоровые сочинения. Симфоническая композиция „Живая музыка Победы“, посвященная 60-летию Парада Победы, была исполнена на Красной площади Москвы оркестром „Новая Россия“ и сводными хорами под управлением народного артиста СССР Юрия Башмета. Она получила большой резонанс в средствах массовой информации, транслировалась ведущими телеканалами России [7]. В этой композиции участвовали ведущие артисты страны: Иосиф Кобзон, Денис Мацуев, Фридрих Липс, Игорь Бутман. У В. В. Беляева издано свыше ста сочинений, в том числе авторские сборники хоровой, инструментальной музыки и песен для детей.

В годы учебы в московской консерватории В. В. Беляев проявлял интерес к народным жанрам, так как студенты композиторского отделения проходили ознакомления с народным творчеством. В этот период у В. В. Беляева появилась счастливая возможность общаться с ведущим педагогом-фольклористом Анной Васильевной Рудневой и её последователями. Знакомство с музыкальным фольклором в одной из экспедиций в Брянскую область произвело на композитора огромное впечатление. Красота русских

народных песен повлияла на творчество композитора, и в начале 1970-х годов появился первый вокальный цикл Беляева „Девичьи страдания“ на народные тексты с драматургическим развитием и высоким накалом чувств. На основе интонаций частушек и страданий композитор раскрыл текстовую драматургию и показал историю девичьей любви: от ожидания дружка-гармониста, страданий об измене милого к драматической кульминации цикла с нарастанием плача-причета „Черный ворон“.

Сюжетная линия вокального цикла „Девичьи страдания“ начинается с оркестровой имитации игры гармониста, его частушечных вариаций и предполагаемой пляски исполнительницы. Эта композиция дает четкую развернутую инструментальную конструкцию с эффектной подачей вокального голоса большого диапазона меццо-сопрано с кульминационной точкой на „ля бемоль“ второй октавы. Создаётся театрально-идеализированный образ героини из простого народа, предназначенный для академического сольного исполнения. Такой идеализированный подход к образам советских героинь 60-70-х годов XX века сложился в искусстве социалистического реализма – в театре, кино, живописи, музыке, литературе и других видах искусств [1].

Вокальный цикл „Девичьи страдания“ наряду с „Русской тетрадью“ Валерия Гаврилина был отмечен в Большой музыкальной энциклопедии [2, с.314], как „образец претворения народных страданий в творчестве советских композиторов“. Но, в отличие от „Русской тетради“ Валерия Гаврилина, где ощущалась постоянная опора на сложившиеся народные песенные интонации, в вокальном цикле Владимира Беляева, как и в опере „Не только любовь“ Родиона Щедрина, превалировала жанровая стилизация частушек и страданий. Цикл был опубликован в издательстве „Советский композитор“ в 1981 году, широко исполнялся на профессиональной сцене. Его премьера с симфоническим оркестром состоялась в Воронежской филармонии с участием солистки Большого театра Нины Глазыриной, дирижировал оркестром Владимир Вербицкий. Беляев вспоминает: *„Для меня это было очень значимым событием, но для искушенной публики Воронежа оказалось рядовым явлением. На обсуждении концерта один из коллег заметил, что академическая манера исполнения не даёт правдивого раскрытия народного характера героини цикла. После долгих размышлений над этим замечанием, я пришел к выводу, что все сочинения „новой фольклорной волны“ отличаются условным отображением народных сцен и обрядов в академической манере исполнения. В опере такая стилизация подчиняется законам жанра. В камерной музыке, следуя позиции жизненной правды, сформированной ещё Мусоргским, допустимы другие решения и подходы“*.¹

1 Здесь и далее приводятся цитаты из беседы автора статьи с композитором В. Беляевым в декабре 2021 года.

Эти размышления привели Владимира Беляева к созданию нового вокального цикла, но уже для народного голоса на стихи Александра Прокофьева „По Заречной стороне“ [6]. Композитору хотелось создать правдивый музыкальный образ простой русской девушки, представительницы народного быта из сельской жизни. За текстовую основу была взята поэзия Александра Прокофьева, тонко отобразившего стилистику и дух народной поэтики. На основе стихов А. Прокофьева была выстроена драматургия, как своеобразное „либретто“ для небольшой народной моно-оперы. В первом номере аккомпанемент оркестра русских народных инструментов, раскрывает характер героини там, где заканчиваются слова и остаются недосказанные чувства и эмоции, создаёт зрительно ощутимую картину среднерусской равнины, красочный фон, на котором происходит развитие событий. На фоне пейзажа раскрывается внешний облик героини, которая „в зеркальную воду глядится, и девичью тайну сказать не боится...“. В сольном номере „Дай пожить мне, дай покрасоваться“ раскрывается внутренний мир героини. В вокальной партии без аккомпанемента раскрываются все грани народного голоса, в среднем разделе происходит красочное соотношение диапазонов, дающее фантазию и для исполнителя, и для слушателя, воспринимающего привлекательный образ русской девушки.

Композитор Дмитрий Б. Кабалевский, который постоянно интересовался творческим развитием Владимира Беляева, с интересом воспринял сочинение первого цикла, и заметил, что настойчивое и утвердительное повторение в „Девичьих страданиях“ слова „дайте не просто“, „дайте холостого“, с требованием „дайте!“ не свойственно природе характера Русской женщины. Это замечание было Беляевым учтено, и во втором номере нового цикла „Дай пожить мне, дай покрасоваться, на свою красу мне дай полюбоваться“ (№ 2) это уже не просьба, не требование, а лиричное самолюбование девушки.

В третьем номере „Вот какую я была...“ раскрывается новая грань героини: ее трудолюбие, дельность, умелость и расторопность – „в хороводе песни пели – я вела“. И вместе с тем, композитор проявляет ее хрупкость и душевные переживания. А тем самым для исполнителя ставит задачу мгновенной перемены характера и связанного с этим вокальным решением.

В четвёртом номере „Куковали кукушки“ с помощью оркестровых красок и глиссандирующих окончаний фраз голоса рисуется удивительная картина утреннего туманного леса. Этот музыкально-эмоциональный сюжет органично вводит нас в необыкновенное состояние вибрирующего пространства, отдалённых звуков кукушек, шорохов, и лесных звуков эха. В мелодии применён приём раздвоенного терцового звука, что усиливает неопределенность и эмоциональную напряженность. *„Интересно, что эффект эха задается в самом начале оркестровой ткани – кукушечьим интонациям*

гобая отвечает в нижнем регистре флейта, подчеркивая раздвоенность терции“ – характеризует этот музыкальный образ В. Беляев.

В пятом номере „Жалеечка“ образ героини сохраняет тревожность ожидания, но в среднем разделе она надеется, что возлюбленный сдержит слово и исполнит свое обещание. Музыкальный ход дан в нисходящем, жалостливом виде. В партии голоса происходит переключка со вторым сольным номером, своего рода игра диапазонов, и снова оркестровая партия возвращает слушателя к пространственной картине бескрайних русских далей и к теме возлюбленного в финальном номере.

В шестом номере идет вокализ, в котором голос становится оркестровым инструментом, принцип алеаторики создаёт в оркестре состояние неопределенности, возможности любого развития событий.

В седьмом номере „По Заречной стороне“ звучит финал вокального цикла. Оркестр задаёт исполнительнице мощную энергетику. Оркестровый приём, изображающий зимнюю скачку тройки, преобразуется в динамичное и многослойное построение. В мелодике вокальной партии звучит восходящий ход – акцент к тритону. Постепенно динамика затихает, растворяется. В номере финала „едет милый мой ко мне!“ героиня обретает свое счастье, которое композитор решает интонационным разнообразием и динамической выразительностью.

По сравнению с вокальным циклом „Девичьи страдания“, номера которого более походили на условные оперные сцены, в новом цикле „По Заречной стороне“ раскрывается внутренний мир простой русской девушки, доброй, эмоциональной, красивой в своих помыслах и надеждах.

Известность циклу „По заречной стороне“ принесла в 1980-е годы юная выпускница музыкального училища имени М. М. Ипполитова-Иванова Анна Литвиненко. Так судьба вокального цикла „По Заречной стороне“ в исполнении Анны Литвиненко, в которой она выразительно раскрыла эмоционально-психологический образ героини, заложенный в многомерной интонационной структуре оркестровой партитуры Владимира Беляева в сопровождении Академического оркестра русских народных инструментов Гостелерадио СССР под управлением Николая Некрасова, сложилась весьма успешно. Цикл был записан в прямой трансляции живого эфира Всесоюзного радио в редакции музыки народов СССР и вошел в золотой фонд советской вокальной музыки. Впоследствии режиссер Геннадий Бичурин снял фильм-концерт на Всесоюзном телевидении СССР. Вокальный цикл для голоса и оркестра народных инструментов, состоящий из семи фрагментов, наряду с кантатой „Воронежские песни“, вышел в свет на грамзаписи Всесоюзной фирмы „Мелодия“ в 1989 году.

Высокохудожественные вокальные сочинения Владимира Беляева представляют несомненный интерес для педагогического репертуара и поэ-

тому побудили меня, автора статьи, издать репертуарный сборник „Вокальные сочинения Владимира Беляева для народного голоса в сопровождении фортепиано“. В него вошли три вокальных цикла, и в том числе „Девичьи страдания“, но они даны в новой редакции композитора, осуществленной в 2021 году. Этот цикл для народного голоса вышел в свет впервые.

В произведениях этого русского современного композитора по-новому зазвучали фольклорные мотивы и поэтические тексты в русле современного фольклоризма XXI века с опорой на жанровую стилизацию народных частушек и страданий.

Литература:

1. **Брюсова Н.** Путь к народности музыкального языка/Музыкальная академия. – Выпуск №2/1951 (147). – стр. 34-36
2. **Келдыш Ю. В.** Музыкальная энциклопедия Том 5 (Симон-Хейлер). – М., „Советская энциклопедия“; „Советский композитор“, 1981. – 528 с.
3. **Михайлова Е. А.** Педагогический репертуар /Вокальные сочинения Владимира Беляева для народного голоса в сопровождении фортепиано. – М.: Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2022. – 60 с.

Источники:

4. **Беляев В. В.** – личный архив композитора Владимира Беляева
5. **Михайлова Е. А.** – воспоминания композитора. Личный архив доц. Михайловой Е. А.

Электронный ресурс:

6. **Дворецкий С.** „По заречной стороне“ – Вокальный цикл для голоса и оркестра народных инструментов. – <https://youtu.be/1-N9JJu6Bvg> //Дата обращения: 25.11.2022 г.
7. **Мелешко Е.** – https://www.youtube.com/watch?v=c9_2RCf8K4Q //Дата обращения: 25.11.2022 г.

НЯКОИ СПЕЦИФИКИ В ДЕЙНОСТТА НА ДИРИГЕНТА НА ФОЛКЛОРЕН ХОР

д-р Ваня Монева

Резюме: *Фолклорният (народен, битов) хор е специфична вокална формация, характерна за българската музикална култура вече повече от 70 години. Чисто диригентската работа на ръководителя на народен хор е универсална и същевременно има своите специфики, между които претворяване основно на обработени народни песни, открито звукоизвличане на певиците, съобразяване с регионална специфика на първообраза и ред други, присъщи основно на автентичния песенен фолклор. Същевременно се забелязва тенденция към изключително композиционно усложняване на партитуриите в жанра, което променя и ролята на съвременния диригент на фолклорен хор.*

Ключови думи: фолклорен хор, песен за народен хор, обработка, диригент

SOME SPECIFICS IN THE ACTIVITIES OF A FOLKLORE CHOIR'S CONDUCTOR

Vanya Moneva, PhD

Summary: *The folklore choir (folk, folk-style) is a specific vocal formation that has been representative of the Bulgarian music culture for more than 70 years. The choir conductor's task is both universal and highly particular. Some of its specifics include the interpretation of (mostly) arranged folklore songs, the sound processing of the singers' voices, and compliance with the regional fundamentals of the prototype, along with other factors mainly associated with the authentic song folklore. At the same time there is a tendency towards intense compositional complication of the scores in the genre, which also transforms the functions of the contemporary conductor of a folk choir.*

Key words: folk choir, song for folk choir, arrangement, conductor

Фолклорният (народен, битов) хор е специфична вокална формация, характерна за българската музикална култура вече повече от 70 години. Определението „народен хор“ не е прерогатив единствено на фолклорните състави. Движението на „народните хорове“ от началото на ХХ век носи различна идейна натовареност. „Народният хор от първата половина на ХХ-ти век е формация народностна (непрофесионална) в същността си, с школувано, закрито звукоизвличане и широка репертоарна палитра... От позицията на ХХI-ви век ние възприемаме онова название „народен“ хор по-скоро като синоним на достъпен, демократичен, музикално-образова-

телен... Народният хор от втората половина на ХХ-ти век е формация с открито звукоизвличане, с репертоар изключително върху основата на българския фолклор и предимно женски състав на изпълнителите... Той (...) цели да съхрани автентичните параметри на народната песен – звукоизвличане, орнаментика, диалектен стил, мелодика, текст – но в „съвременен“, многогласен, обработен вариант.“ [Славинска, Р., 2019: стр. 14-15] Каквито и да са характеристиките на тази вокална формация, обаче, диригентската проблематика е много сходна с тази на „класическите“ състави и все пак – със своите много конкретни специфики.

В процеса на израстване на съставите през десетилетията се променя и ролята на диригента. На диригентите все по-често се налага да проявяват своята компетентност дори в първоначалната работа с индивидуалния женския народен глас, както и да бъдат вокални педагози в прекия смисъл на думата, по отношение стереотипни интонационни представи, дикционни и артикулационни проблеми, гласова хигиена, култура на вокализацията, стиллова ориентация, методическа помощ в изпълнението на сложни орнаменти и т.н. Тук в подкрепа на ръководителите идват както емпирическите наслагвания, певците, играещи ролята на „демонстрационни еталони“, така и създадената вече литература по проблемите, засягащи вокално-педагогическата работа, като „Народно-песенният изпълнителски стил и неговите вокално-педагогически проблеми“ на Анастас Дафов, „Звукоизвличане и орнаментика при народното пеене. Методи за тяхното овладяване“ на Анка Кушлева, „Методика на обучението по народно пеене“ на Светла Калудова-Станилова.

Практиката и времето показват, че най-успешните изпълнителско-творчески колаборации са на композитори-диригенти. „Неслучайно най-добре изработени и с дозирано хорово звучене са песните на Ф. Кутев, Кр. Кюркчийски, К. Стефанов, Ив. Вълев, Ст. Мутафчиев и др., когато са изработени от тях с хорове, които ръководят“ [Кауфман, Д., 1998: стр. 194].

Чисто диригентската работа на ръководителя на народен хор е универсална спрямо дефиницията на един от най-големите световни хорови диригенти Павел Чесноков: „...да се ръководи хор – това значи: 1) да умеем преди изпълнението да привлечем вниманието на хора, да го настроим, да установим с него връзка, която обезпечавя задълбочено взаимно разбиране; 2) да умеем правилно да подадем встъпването; 3) да умеем да създаваме, поддържаме и усъвършенствуваме хоровата звучност; 4) да умеем правилно да тълкуваме и осветляваме изпълняваната творба; 5) да умеем да дирижираме така, че всички движения, жестове и мимика да изразяват ясно вътрешните преживявания на диригента; 6) да предизвикваме в себе си необходимия подъем, регулиран от чувството за художествена мярка.“ [Чесноков, П., 1958: стр. 112].

Диригентът на народен хор остава някак встрани от изследователския

интерес. Може би това е провокирано от дългогодишната практика народните хорове да музицират на сцена без своя ръководител. В множество статии в списания, вестници, в специализирани издания наблюдаваме коментари (и музиковедски, и журналистически) относно изпълненията на съставите, аудиторния отклик, дори чисто визуални емоционални проекции на пишещите, но това в повечето случаи допринася по-скоро за ориентир в аудиторната рефлексия.

В ракурса на чисто професионални разработки в хабилитационните трудове на Василка Спасова и Иван Делирадев, монографията на Дора Христова, трудът на Иван Вълев, автобиографичната книга на Кирил Стефанов, в някои статии относно ансамбловост, опазване на регионалната специфика при хоровото изпълнение, безмензурната проблематика¹ – голяма част от въпросите са „осветлени“, но въпреки това систематизирана научна заявка относно интерпретациите при изпълнение от народен хор няма.

Както диригентите на всички разновидности на хорови колективи, и диригентите на народен хор спазват утвърдената практика да работят върху елементите на хоровата звучност – интонация, ансамбъл, метроритмична пулсация. И тяхната работа е обусловена от познаването на физиологията на човешкия глас, от умението да бъдат селектирани и комплектувани певците, да бъде намерено най-доброто от акустична гледна точка подреждане на състава, да бъде подбран удачен репертоар за гласовите, ансамблови и технически възможности на колектива. *„Човешкият глас е най-съвършеният музикален инструмент. На опитните диригенти са много добре известни неговите почти неизчерпаеми темброви богатства... Изучаването на човешкия гласов материал и извличането от него на най-голямото количество багри-тембри е именно първата задача на сложната форма на вокалната организация на хора...“* [Чесноков, П., 1958: 94]

И при диригентите на народен хор предварителната работа над партитурата е задължително условие, както и избистрянето на краткосрочна (конкретно репетиционна или концертна) и дългосрочна (планувана) репертоарна стратегия и тактика. И при тях проблемите на интерпретацията са съсредоточени в уточняване на темпо, щрихи, нюанси, фразиране, преодоляване на дикционни и артикулационни проблеми, изчистване на прозодийни и агогически тънкости, общо драматургическо изграждане и т.н. И на диригента на народен хор се налага да бъде комплексна фигура, съчетаваща

¹ Цялостните трудове „Теоретични и художествено-аналитични проблеми при работа с народен хор“ на Василка Спасова, „Проблеми на репертоара на народните хорове“ на Иван Делирадев, „Изкуството, което ме създаде. Моя път с „Пириин“ на Кирил Стефанов, „Народните хорове и някои проблеми, свързани с тях“ на Иван Вълев, „Мистерията на българските гласове“ на Дора Христова и др.; статиите „Проблеми на народния ансамбъл“ и „Едно мнение по работата ни с народната песен“ на Кирил Стефанов, „Разпяване на народен хор“ на Иван Вълев, „Безмензурната проблематика на мануалното претворяване“ на Рада Славинска и др. (бел. авт.)

освен мануални и интерпретационни умения, така също и познанията на вокален педагог, хормайстор, психолог, педагог в широкия смисъл на думата, медиатор, организатор...

„Вокалната работа в народния хор има своята специфика. Намирането на единна темброва характеристика в частичния и общ ансамбъл, възпитаване на усета за многогласие е трудна и деликатна работа за всеки хормайстор. Грижата за хоровия звук е от съществено значение при интерпретация на народната песен. Тук диригентът е и вокален педагог. Неговата осведоменост в постановъчния процес относно: изисквания за директно експониран звук, степен на натоварване гласа на народния певец и неговите изпълнителски възможности, вокализацията като основа за темброва обогатеност, орнаментика и др. ще води хоровия колектив към развитие. Усложнената хорова фактура, творческите експерименти и употребата на алеаторна и сонорна техника подлагат на изпитание вокалните умения на народните певци.“ [Калудова-Станилова, Св., 2011: стр. 29]

Специфичността при работата на диригента на народен хор произтича от редица фактори:

- ✓ той работи с певци, звукопроизвеждащи чрез открито звукоизвличане и трябва да се съобразява с по-бързо настъпващата умора при пеенето;
- ✓ диапазонът на гласовете е ограничен до около октава, ако трябва да се запази механизмът на звукоизвличане (еднорегистров строеж на диапазона) и усещането за пълноценен фолклорен глас;
- ✓ художествените интерпретации на творбите разширяват традиционния обхват от щрихи (най-вече легато и нон-легато), заложен в първоизточниците;
- ✓ работата върху динамическите нюанси е много по-трудна, тъй като автентичното пеене предполага от средносилна до силна динамика;
- ✓ изключителното изобилие от различни метруми, метрични редици и ритмични конфигурации изисква изключителен метро-ритмичен усет;
- ✓ тълкуването на безмензурността в мелодийния пласт обичайно е на базата на директен показ;
- ✓ мелизматичната наситеност идва директно от автентичната солова освободеност и създава изключителни затруднения при уеднаквяване;
- ✓ почти целият репертоар за народен хор е базиран върху пълна или частична цитатност, било то по отношение мелодия, фраза, мотив, интонационен и/или метро-ритмически паралел, което изисква дъл-

боко познание върху регионалната специфика на първоизточника, а понякога дори на маниера на респондента на песента и т.н.

Същевременно има някои „предпоставки, които обуславят лекотата във вокалния процес (като – бел. авт.) близостта между говорна и певческа позиция и интонация“ [Калудова-Станилова, Св., 2011: стр. 90], интонационна близост на репертоара до традиционните за българина фолклорни звукови представи, цялостна фонация върху български текстове и др.

И докато в първите десетилетия от възникването на фолклорното хорово пеене, репертоарът за народни хорове и идейната платформа на тези колективи към максимално запазване на автентичния фолклор в многогласен вариант, то утвърждаването на народния хор като концертна формация, промяната в битийността на българина, свободата на тълкуване и изпълнение на песните за народен хор довеждат до някои промени в интерпретацията, като:

- стиловата уравниловка от последните десетилетия, възникнала от унифицираното обучение и изравняването на гласовете в партиите, от все по-честото смесване на певици от различни региони в един колектив;
- все повече стиловата чистота се запазва основно в специфични регионални похвати като каскади, видове тресене, характерно изпълнение на форшлази (антиципирани или не) – а не в стилното звучене с характерно звукоизвличане от различните региони;
- все по-индивидуалистично тълкуване на динамическите нюанси, темпата и темповите отклонения;
- индивидуалност и творческа свобода в тълкуването на вертикала („едновременност-последователност“ и получаващите се неколнократни хармонически промени при последователното представяне на един акорд) в безмензурните песни;
- посягане към нефолклорен репертоар, към чужди композитори, чужди езици, нехарактерни стилови направления – класика, поп, джаз...

Репертоарно самодейните хорови колективи все повече се отдалечават от (полу)професионалните. Докато в зората на жанра паралелът „самодейност-професионализъм“ разграничава съставите основно в сферата за ежедневната регулярност и задължителност, и професионалните хорове с техните интерпретации служат за еталон и ориентир на самодейните, то в днешно време голяма част от самодейните се превръщат в съхранители на „класическите“ традиции и на репертоар, създаван в първите няколко десетилетия. Изключителното професионализиране на елитните народни хорове, както и актуалността, мобилитетът и големите технически възможности на камерните фолклорни формации, провокират композиторите към максимална свобода в избора на средства при създаването на нови произведения. Идейната платформа на жанра „обработка“ малко по малко загубва своята значимост,

а жанровата палитра в репертоара на народните хорове се обогатява. Паралелно с професионалното израстване на съставите се усложнява и репертоарът им. „*Хармоничният език се обогатява посредством полифонични прийоми, излизане от тясната тонико-доминантово-субдоминантова сфера и въвеждане на повече хармонични отклонения, чрез увеличаване броя на гласовете в многогласието – от двуглас-триглас до шестглас. В музикалния език се въвеждат звукоподражателни и алеаторни-сонорни елементи.*“ [Славинска, Р., 2009: стр. 19]

Сложността на една хорова партитура не е привилегия само на новата музика. За да се постигне овладяване на сложните партитури е необходимо осъзнаване и вникване в тяхната образност по пътя на натрупания опит, получен от други, по-достъпни по фактура произведения. Например освен динамически, агогически, смислови и други художествени разлики, при безмензурните песни „*интерпретациите се отличават или по обща продължителност на изпълнението (скорост, темпо) или по различна съотносимост между моментите на застой (опорните тонове, ферматите) и движение (украшения)*“ [Славинска, Р., 2013: стр. 166], което изисква дълбоко и убедено познание върху автентичния стил, а често и върху конкретния маниер на първоносителя на песента.

Изброените специфики при работа с фолклорен хор представляват само малка част от цялостната проблематика. Десетилетният ми опит и наблюдения върху различните фолклорни колективи показва една основна линия в еволюцията на процесите, а именно – повишаване ролята на интерпретацията при концертното представяне на репертоара на фолклорните вокални състави, а оттам и все по-нарастващата роля на техните диригенти.

Ползвана литература:

1. **Кауфман, Димитрина.** Мистерията на българското многогласие, изд. „Act Music“, Пловдив, 1998
2. **Калудова-Станилова, Светла.** Методика на обучението по народно пеене, АМТИИ, Пловдив, 2011
3. **Славинска, Рада.** Хронология и характеристика на жанра „песен за народен хор“, издателство „Act music“, Пловдив, 2009
4. **Славинска, Рада.** Безмензурната проблематика на мануалното претворяване, В: Пролетни научни четения – 2013, АМТИИ, Пловдив, 2013
5. **Славинска, Рада.** Предпоставки за възникване на жанра „песен за народен хор“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2019
6. **Чесноков, Павел.** Хорът и неговото ръководене, изд. „Наука и изкуство“, София, 1958

„НАСТРЪХВАЩО Е ДА СЛУШАМ“: СТУДЕНТИ ЗА ФОЛКЛОРНАТА МУЗИКА

Проф. д. и. Лозанка Пейчева
Институт за етнология и фолклористика
с Етнографски музей – БАН;
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Настоящото проучване е основано на използване на специфичен педагогически подход – „учене чрез преживяване“. Емпиричното изследване е проведено в рамките на лекционен курс „Музикален фолклор“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ през учебната 2020-2021 г. по време на онлайн обучението заради пандемията от Covid 19. Основната задача е, чрез музикално-словесно-асоциативни тестове, да се открива какви са вътрешните реакции на студентите когато слушат различни образци от българска народна музика. Споделените от студентите асоциации дават основание за извода, че фолклорната музика и днес може да създава резонанс и да докосва съвременните хора, а асоциативният процес има скрит механизъм за моментно и частично свързване на съвременния човек с чудото на сакралното.

Ключови думи: българска народна музика, педагогически подход „учене чрез преживяване“, онлайн обучение в условията на Covid 19, музикално-словесно-асоциативни тестове

„IT’S EXCITING TO LISTEN“: STUDENTS ON FOLK MUSIC

Prof. Dr. Lozanka Peycheva
Institute of Ethnology and Folklore with the Ethnographic
Museum – Bulgarian Academy of Sciences;
AM DFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: The present study is based on the use of a specific pedagogical approach – „learning by experience“. The empirical research was conducted within the framework of a lecture course „Musical Folklore“ at AMTII „Prof. Assen Diamandiev“ during the 2020-2021 academic year during online learning due to the Covid 19 pandemic.

The main task is, through music-verbal-association tests, to find out what the internal reactions of the students are when they listen to different samples of Bulgarian folk music. The associations shared by the students gives grounds for the conclusion that folk music can still create resonance and touch modern people, and the associative process has a hidden mechanism for momentarily and partially connecting modern people with the miracle of the sacred.

Keywords: Bulgarian folk music, pedagogical approach „learning through experience“, online learning in the conditions of Covid 19, musical-verbal-associative tests

ВЪВЕДЕНИЕ

Стартовата точка от която тръгнах, за да организирам настоящото проучване, може да бъде представена от няколко изследователски въпроси. Как студентите се отнасят към българската фолклорна музика? Какво мислят за тази музика? Дали нейните интонации, които с течение на времето са станали „архаични“, са загубили своето значение за съвременните поколения? Дали българската народна музика може да докосва душите на днешните студенти и (ако да) по какъв начин това се случва? За да потърся отговори на тези въпроси, използвах един специфичен педагогически подход – „учене чрез преживяване“, който осигурява възможности за обучение чрез приключения.

Прилагането на такъв подход се обуславя от моето разбиране, че чрез преживяване на фолклорна музика студентите биха могли да се докоснат до сакралното ядро, което е нейна духовна съставка. Без усещане за това ядро фолклорната музика се възприема повърхностно, предимно като средство за празно развлечение.

Как се организира изследователската работа?

Емпиричното изследване е проведено в рамките на лекционен курс „Музикален фолклор“ в АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ през учебната 2020-2021 г. по време на онлайн обучението заради пандемията от Covid 19.

В края на всяка лекция, свързана с особеностите на музикалнофолклорните области в България [Стоин, 1981: 7-16], студентите прослушваха подбрани музикални примери (народни песни и/или народни инструментални хорá) в рамките на около 10 минути. Селекцията на тези музикални образци беше обвързана с няколко обективни условия – всяка музикална творба да носи ярки характеристики на съответната етнографска област; да има и вокална, и инструментална музика; примерите да бъдат достъпни в интернет.

Преди да бъде пуснат конкретният звуков пример, студентите получаваха следната инструкция: да споделят толкова бързо, колкото е възможно, дума (набор от думи/словосъчетания), които първо идват в мислите (ума) им като отговор на звучаща народна песен (или инструментална музика) и да ги записват в Google Forms. В конкретния случай тези формуляри могат да се интерпретират като форма на специфични музикално-словесно-асоциативни тестове. Другата част от инструкцията беше студентите да се фокусират върху своето преживяване на музиката в момента на слушането, да се потопят без никакви задръжки в него и да записват своите свободни асоциации. Смущение в реакциите имаше само в началото, когато се пускаха първите примери. След това в повечето случаи студентите отзивчиво реагираха и споделяха хрумналите им асоциации с една дума, с поредица от думи или със словосъчетания – в случаите когато някои участници в обучителната

ситуация имаха нужда да добавят нещо обяснително или допълващо. Те описваха всички появяващи се образи или метафори, символи или интуиции, фантазии или асоциации така, както идваха при тях – спонтанно, по време на слушането на звучащия музикален пример. Участниците в тези ситуации предлагат различни гледни точки към всеки прозвучал пример.

Основната задача на тази практическа работа беше чрез музикално-словесно-асоциативните тестове да се открива какви са вътрешните реакции на студентите когато слушат различни звукови примери по време на лекциите – предимно подбрани с учебна цел образци българска народна музика.

Речниковото значение на понятието „асоциация“ е връзка между представи, при която появата на една от тях извиква друга налична в съзнанието. В своята интерпретация на Юнг съставителите на критически речник на аналитичната психология разширяват значението на понятието. Те поясняват, че Юнг използва термина „асоциация“ когато става дума за „спонтанното свързване на идеи, възприятия, представи, фантазии съобразно определени лични и психологически теми, мотиви, подобия, противоречия или причинни зависимости. Думата може да означава процеса на създаването на подобни връзки (т.е. чрез асоцииране) или да определя един от елементите в подобна верига (т.е. една асоциация“ [Самюелз и др., 1995: 40]. В Юнгианското разбиране асоциативен експеримент означава аналитичен метод [Юнг, 2013: 80], чрез който може да се опознаят изтласкани съдържания, свързани с преживявания от индивидуалния живот.

В педагогическата практика свободните асоциации са метод, който може да се прилага, за да развива способността за слушане на музика, вживяването в нея и творческото изразяване. Асоциативният метод е нетипичен в обучението по музикален фолклор и може да създаде впечатление за странен метод. В моя педагогически опит прилагането на този метод е продуктивно и дава полезни резултати, особено когато се търсят начини за въвлечане на студентите в осмислянето и преживяването на фолклорна музика. Следствие от прилагането на асоциативния метод е улесненото възприемане на фолклорна музика от днешните студенти. В отделни случаи някои свободни асоциации могат да се интерпретират като внезапно прозрение за същността на фолклорната музика.

Борис Асафиев пише, че „Много хора слушат музика, но малцина я чуват, особено инструменталната. (...) Да чуваме така, че да оценим изкуството, означава да напругнем вниманието си, а следователно, да положим умствен труд, да „съзрем с ума си“ [Асафиев, 1984: 224], Следвайки неговото разбиране, може да се предположи, че прилагането на свободните асоциации в образователната практика е лесен метод за обучаване на студентите в слушане на музика с „напругнатото внимание“ и съзиране на музиката както с ума, така и със сърцето. В случая приемам, че свободните асоциации са

релевантен метод за: 1) концентрирано слушане и възприемане на музика; 2) вгълбено вслушване във и чуване на вътрешния глас; 3) изграждане на умения за изразяване на въздействието на прослушаната музика и 4) превръщане в съзнавани на някои несъзнавани съдържания, които се активират при слушане на българска фолклорна музика.

Мрежата от асоциации на обучаваните студенти може да се разглежда като психологически контекст на слушането и възприемането на музика в лекционния курс „Музикален фолклор“. Асоциациите на студентите, като „иррационални“ когнитивни форми, извеждат на повърхността спонтанни изрази на разнообразни импулсивни психични съдържания – образи, емоции, спомени, размисли. От гледна точка на индивидуалното тези съдържания имат висока стойност, защото са естествени, непосредствени отражения на действителни психични събития, понякога водят до силни осъзнавания, в отделни случаи имат характер на откровение.

Извлечените чрез асоциативния метод съдържания разкриват какво въздействие оказва върху студентите конкретният музикален пример, който прослушват. Макар че са фрагментарни и страдат от липса на трайна смислова взаимовръзка, извадените на светло асоциативни съдържания показват жива връзка на фолклорна музика от миналото с настоящето. Тези асоциации насочват към въпроси и размисли за днешното въздействие и значение на фолклорната музика.

ПРЕДСТАВЯНЕ НА АСОЦИАЦИИТЕ

Тук ще покажа част от получените чрез асоциативния метод материали. Споделените от студентите асоциации изразяват преживян опит и добавят нова стойност към всяка прослушана песен, без да засягат имплицитната, особена и характерна стойност на конкретната песен. Подбрани примери, които оказват силни въздействия върху студентите.

Свободните асоциации на студентите са построени като отделни думи, съчетания, които красноречиво изразяват образно-емоционална връзка между въздействието от слушането и красотата на прозвучалата народна песен. В зависимост от индивидуалната гледна точка на всеки студент, се натъкваме на твърде различни представи, въздействия и реакции, свързани с възприемането и изживяването на отделните музикални примери. Всяка асоциация може да се разглежда като послание, код към различни емоции, представи или екзистенциални ситуации. Тук не е възможно, а и едва ли е необходимо, да разгледаме всяка и всички асоциации.

Представеното в настоящия текст асоциативно съдържание е организирано в няколко фокусни точки: звукови асоциации, образни асоциации, емоционални асоциации, споменни асоциации, оценъчни асоциации, други асоциации. Това условно групиране дава възможност да се очертаят смисло-

вите, емоционалните и естетическите внушения на споделените асоциации и позволява да бъде видяно тяхното значение, което се проявява в контекста на конкретната образователна ситуация.

Поради ограниченията за обем на публикацията, тук ще бъдат изложени материали, записани при прослушването на три музикални примера, които илюстрират, че образно-емоционалните реакции по време на асоциативния експеримент са свързани със силни преживявания на отделни студенти, изразени чрез еднословни или многословни изрази: „настръхвам“; „звучи толкова космическо“; „съвършено несъвършенство“; „извънземно нападение на земята“ и т.н.

Асоциации към песента „Роса роси, трева никне“

Песента се изпълнява от Женска певческа група, представляваща многогласното високо пеене от селата Долен и Сатовча, Гоцделчевско. Какво разкрива направеният преглед на преживяното при слушане на песента „Роса роси, трева никне“? Асоциираният материал показва, че изведените асоциации имат образно и емоционално съдържание. Някои студенти (трима) асоциират звучащата песен само със звука и неговите структурни особености в конкретния случай – многоглас, провиквания, октавови скокове, хълцания, необичайна мелодия. Следващите асоциации са свързани с образи – на планината; на фолклорни събори, надпявания, фестивали; на традиционни контексти от предмодерното минало (полска работа, ритуали за измолване на дъжд, седянка). Реактивните емоционални реакции на студентите показват преживяване на „разнообразни чувства“ и спонтанни импулси, един от които е „настръхването“.

Звукови асоциации: 1) Провиквания, многоглас; 2) Тези песни се наричат „на ачане“ или „на високо“. Има октавови скокове. Много хълцания; 3) Тук отново думата, която идва първа в главата ми, е автентичност. Съвършено несъвършенство. Необичайната мелодия и красотата в нея.

Образни асоциации: 1) Изпълнението на тази песен е от група жени, пеещи двугласно. Тяхното изпълнение мога да асоциирам с красотите на Пирин и нейните богатства; 2) Представих си огромните планински поляни високо от забързания живот, свободата, красотата на природата; 3) Асоциирам чувството с излет високо в планината, където въздухът е разреден и се получава частична хипоксия; 4) Надпяване на ансамбли на народен фестивал; 5) Много интересно звучене, непознато за днешните българи. Асоциирам тази песен с фолклорните събори; 6) Асоциирам тази песен с фолклорен фестивал; 7) Полска работа, сеитба, жътва; 8) Напомня ми на ритуалите за измолване на дъжд; 9) Напомня ми надпяване, седянка, празник, изобилие от звуци.

Емоционални асоциации: 1) Разнообразни чувства; 2) Пробужда в мен чувство на раздвоеност и шизофрения. Представям си една бяла козичка на

планина как си дъвче тревичка в устата и крещи, докато бабите на поляната опяват болната си съселянка; 3) Не ми е особено приятно да слушам тази песен. Малко е стряскаща и дисонантна; 4) **Настръхващо е да слушам песните на високо!** Това уникално явление е неповторимо днес в този автентичен вид, в който е създадено и е било изпълнявано! Аз самата съм била част от пресъздаването на многогласно пеене от неделинския и пиринския край, като изпълнявахме точно тази песен. Усещането в такъв момент е истинско чудо, пренасящо те в друго измерение – там, в създаването! Кара те да се вълуващ, да спиращ да слушаш своя собствен глас и да се слеш в звука, който се носи и ти разказва за нечувани и невиджани времена!

Други асоциации: 1) Жалба в комбинация с капацитет на характера; 2) Не асоциирам примера с нищо.

Асоциации към песента „Огреяла месечинка“

Песента се изпълнява от Руска Божилова и Анка Балабанова, представящи репертоар и стил, характерни за многогласното пеене на с. Дяково, Дупнишко. Какви асоциации предизвиква песента „Огреяла месечинка“? При интерпретацията на асоциативния матриал около тази песен може да се отбележи, че и тук асоциациите са групирани като поредици от звукови (многогласно пеене, орнаментика, тресене), образни (жътва, седянка, събор, извънземно нашествие на земята), емоционални и други. Асоциацията, свързана с настръхването, се оказва действена и при изживяването на песента „Огреяла месечинка“.

Звукови асоциации: 1) При този пример чуваме характерното за шопския край двугласно пеене. Като единия глас пее „нависоко“ с проникване; 2) Многогласна песен с красиво звучене, украшения, тресне на тона за разкрасяване на мелодията; 3) Двугласна песен с високи провиквания и тресене; 4) Записът е с техника подобна на ацането, но по-скоро е тресенето, без подкрепа от ритъм, всяка певица пее с еднакъв ритъм, но без опора от друг вид; 5) Първи пример: силно впечатление ми правят ефектите на пеене, наподобяващи звуците, които издават някои птици, като вид свързване с природата.

Образни асоциации: 1) Пеене в гората; 2) Жътва; 3) Провикване на нива, седенки; 4) Асоциирам тази песен със седянка; 5) Ceremonia, celo; 6) Асоциирам това изпълнение с конкурсите за фолклорни песни, където се събират българи от различни краища на родината ни; 7) 1 – Напомня надпяване, седянка, събор. 2 – напомня за игра, танц, различност, особеност; 8) Надпяване; 9) Извънземно нападение на земята; 10) Млад магьосник броди през пустинята и стига до висока планина, която смалява чрез мислите си и успява да я премине.

Емоционални асоциации: 1) Вдига много настроението; 2) Звучи толкова магично, все едно те води в друг свят. **Кара ме да настръхвам.** Докато я

слушам, си представям Космоса, защото звучи толкова космическо; 3) Много популярна песен, при слушането на песента **настръхвам от орнаментиката** и техническите възможности, приложени в песента.

Други асоциации: 1) Красота, волност, острота; 2) Сетих се за групата „Оратница“, които правят кавъри на български народни песни, но следващата песен ми напомни, че всъщност съм слушала тази група; 3) Асоциирам въпросните видеозаписи с една легендарната перуанска певица Има Сумак, която е притежавала глас в рамките на 5 октави; 4) Изключителна автентичност изпълнена с въздействащи и необичайни мелодии, единствени по рода си. Изразяват красотата на всяка индивидуалност.

Асоциации към песента „Калиманку денку мърн“

Песента се изпълнява от Янка Рупкина и е представителна за странджанските едногласни безмензурни песни, за които е характерна специфична мелодика и оригинален орнаментален стил. Какво изживяват студентите при досега със странджанската песен „Калиманку Денку“? Споделените емоционални асоциации формулират определено емоционално разделение на техните гледни точки. Прави впечатление, че независимо от това разделение, има сходство в повтарящо се изживяване на напрегнатото състояние „настръхване“ – в три от общо шест изведени емоционални асоциации са употребени различни форми на глагола „настръхва“.

По-нататък в образните асоциации двукратно се набляга върху самотния образ на певица – в планината или на полето; Извежда се акцент върху комуникационната връзка мъж-жена като например предполагаемо сближаване между влюбени или раздяла между мъж и жена; явяват се знаково наточварени вещи – цветя, орхидеи, хвърчило.

В оценъчните асоциации пеенето на Янка Рупкина се съчетава с определения като: „неземен глас“; „волно, чисто и изпълнено със сила гласище“; „вълшебно и уникално специално звучене“; „изключително въздействащо изпълнение, което винаги ме оставя без думи“; „зашеметяващо изпълнение“; „прекрасно изпълнение“.

Звукови асоциации: 1) Красива песен с продължително задържани тонове и богата орнаментика.

Емоционални асоциации: 1) Свързвам с тъга, с тържественост, с величественост; 2) „Калиманку Денко“ е една от най-известните народни, странджански песни. Винаги когато я слушам, **настръхвам**. Изпълва ме с толкова добри и позитивни емоции. Това е една от най-красивите странджански песни, които съм чувала. Винаги я слушам с желание; 3) Емблематична странджанска песен, много популярна. **Песен, от която настръхваш**, тя поднася неопишуемо чувство. Въздействащо влияе гласът на популярната Янка Рупкина. Красота, която човек може само да почувства и да ѝ се насла-

ди; 4) Тази песен я асоциирам с текста. Мелодиката и прекрасното изпълнение на Янка Рупкина придава една силна чувственост, която **кара човек да настръхне**; 5) Докато слушам зашеметяващото изпълнение на прекрасната Янка Рупкина, си представям красивата Странджа планина обсипана с прекрасната си зеленина и чистия въздух, който я обгражда; 6) Примерът докосва и успокоява душата.

Образни асоциации: 1) Представих си певица в планината, сама, която излива душата си на природата; 2) Представям си сама жена на полето, която пее и жъне. Слънцето не пече твърде силно този ден и на нея не ѝ е горещо, но се чувства сама и неразбрана; 3) serenonia planina; 4) Представям си, че двама влюбени се разхождат в Странджа планина; 5) Асоциирам тази песен с раздяла между мъж и жена; 6) Селска къща, цветя; 7) Безкрайността на морето; 8) Асоциацията ми е с хвърчило реещи се в облаците; 9) Претърпяване на тежък инцидент; 10) Асоциира конкретният пример с растението орхидея.

Оценъчни асоциации: 1) Намирам този глас за неземен!; 2) Трябва да имаш глас като нейния, за да го покажеш това волно, чисто и изпълнено със сила гласище!; 3) Една от най-известните странджански безмензурни песни. Изключително въздействащо изпълнение, което винаги ме оставя без думи – пред красотата, съвършенството и уникалността на станджанския фолклор...; 4) Има вълшебно и уникално специално звучене. Любима песен ми е.

Други асоциации: 1) Усещане за вечност.

ОПИТ ЗА РАЗБИРАНЕ

Показаните асоциативни съдържания и песните като техни контексти са нещо, което едва ли можем да „преведем“ и разберем напълно. За всеки отделен пример асоциативният материал е доста разнообразен и хетерогенен, в него се кръстосват различни гледни точки, с различна специфична стойност.

Въпреки че са кратки и фрагментарни, споделените асоциации имат своя специфичен (психологически) смисъл и имплицират (подказват) различни значения. В едни случаи те са изразители на усещане за красота, автентичност: „многогласна песен с красиво звучене“; „красива песен с продължително задържани тонове и богата орнаментика“; „думата, която идва първа в главата ми, е автентичност“. В други случаи споделените асоциации могат да се интерпретират като емоционално обогатено преживяване на катарзис, за което говорят някои необичайни констатации на студенти: „звучи толкова магично, все едно те води в друг свят“; „примерът докосва и успокоява душата“; „песен, от която настръхваш, тя поднася неопишуемо чувство“. Конструкции от рода на: „безкрайността на морето“; „има вълшебно и уникално специално звучене“; „усещане за вечност“ са организирани около интуиции и образи за вселенски мащаби.

Асоциациите около коментираните три песни изобилстват със смисловоднозначни съчетания от рода на „настръхващо е да слушам“; „песен, от която настръхваш“; „кара ме да настръхвам“; „настръхвам от орнаментиката“, т.е. една и съща реакция се появява при различни песни-стимули. Тези често употребявани изрази очевидно носят следите на напрегнати психични възприятия, породени от въздействието на прослушаната песен. Такива реакции показват, че песните-стимули действат с особена сила на определени студенти.

Любопитно е да се търсят отговори на различни въпроси, свързани със силното въздействие на коментираните песни. Защо при прослушването и преживяването на три толкова различни музикални примера се осъществява асоциацията с настръхването, каква тайна има в тях? Защо част от студентите настръхват при слушането на тези музикални примери? Какво означава да „настръхваш“, вмъкнато в словесния поток от асоциации?

Може да се допусне, че трите различни песни имат корени в аграрната магическа обредна традиция на патриархалните българи – „Роса роси“ и „Огреяла месечинка“ вероятно са ритуални песни от пролетно-летния календарен цикъл, а за „Калиманку денку, мъри“ може да се предположи, че е песен от сватбения обреден комплекс. В традицията от миналото тези песни са били неотделими части от съответния обред. Въпреки загубата на тяхната мито-магическа обредна функция в хода на времето, въпреки доминиращата естетическа функция, която трите песни изпълняват в посттрадиционни времена, в тях се е съхранила по някакъв необясним начин енергията на сакралното, проявена във връзката вяра – ритуал, мит – обред, която поддържа архаичността. Тази енергия, съхранена в музикалните текстове от миналото, се връща към живото настояще в учебната ситуация чрез звучаща песен-дразнител и свободни асоциации в отговор.

Настръхването е породено от въздействието на прозвучалата музика нерационална реакция, която надскача ограничените предели на познанието за музиката и натрупания музикален опит. Настръхването може да се осмисля като естественост и непринуденост, което показва онова, което е неподвластно на думите. Едновременно с това може да се интерпретира и като израз на докосване до архаичността и святостта. В конкретния случай настръхването означава, че тези песни не се възприемат като музика със смекчаващо и различаващо действие – те вълнуват по един труден за вербално обяснение начин.

Могат ли чрез настръхването хората да се пренасят в по-висок модус на съществуването? В приведените примери пеенето подготвя за съприкосновение с нещо магнетично. Пеенето сякаш възплъщава и изразява нахлувания на сакралното в света, а настръхването при някои студенти е породено от свръхчувствително настройване на конкретния слушател към музиката и

от въздействието на звучащия пример върху всички нерви. Настръхването може да се осмисли като излизащо извън границите на индивидуалния опит, като код за вътрешния живот на конкретния слушател. В един от случаите настръхването е израз на временно скъсване с окръжаващия свят и установяване на контакт със свещеното, то отваря душата и сърцето на слушателя към друго измерение – пренася го в друг свят, във Вселената на създаването, на една извънвремева плоскост. За това красноречиво говорят споделените асоциации: „Усещането в такъв момент е истинско чудо, пренасящо те в друго измерение – там, в създаването! Кара те да се вълнуваш, да спиращ да слушаш своя собствен глас и да се слееш в звука, който се носи и ти разказва за нечувани и невиджани времена!“

Тук е уместно да припомним писаното от Мирча Елиаде, че съвременният човек е откъсван непрекъснато от „свещеното“, и това откъсване „промени коренно съдържанието на духовния му живот, но не счупи матрицата на неговото въображение: цяло митологическо сметище продължава да съществува в зле контролирани зони на духовността му“ [Елиаде, 1980: 15]). Дали е вярно допускането, че и в съвременни условия „цяло митологическо сметище“ захранва матрицата на човешкото въображение? Цитираният пример със споделени асоциации на един от студентите подсказва, че разединяването между съвременния човек и сакралното може би не е толкова силно и непреодолимо, и че в десакрализираното днешно общество все още е запазена една жива връзка между човека и бликванията на сакралното. Очевидно е, че фолклорната музика и днес може да създава резонанс и да докосва съвременните хора, а асоциативният процес има скрит механизъм за моментно и частично свързване на съвременния човек с чудото на сакралното.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Асафиев, Борис.** 1984. Музикалната форма като процес. София: Издателство „Музика“.
2. **Елиаде, Мирча.** 1980. Образи и символи. София: Прозорец.
3. **Самюелз, Андрю, Бани Шортър, Фред Плаут.** 1995. Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг. Плевен: Издателство ЕА.
4. **Стоин, Елена.** 1981. Музикалнофолклорни диалекти в България. София: Издателство „Музика“.
5. **Юнг, Карл Густав.** 2013. За основите на аналитичната психология. Тавистокски лекции. Плевен: Лега Артист.

Афилиация на автора:

Лозанка Пейчева – доктор на изкуствознанието, професор в Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – Българска академия на науките; Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН С КЛАВИРЕН СЪПРОВОД В ТВОРЧЕСТВОТО НА ПЕТЪР КОНЬОВИЧ

д-р Надежда Петрова
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив
e-mail: nadezhda.petrova@artacademyplovdiv.com

Резюме: Настоящият доклад разглежда непознати страници от творчеството на сръбския композитор Петър Коньович свързани с жанра „българска народна песен с клавирен съпровод“. Цикълът „Моя земя“ съдържа 100 обработки на народни песни от всички региони на бивша Югославия, оформени в 5 тома. Макар и малко, в сбирката присъстват и мелодии, битоващи извън тези граници. Това са няколко песни, представени като югославски, но по своята същност са български с македонски първообраз. Разгледани са някои параметри на автентичните образци, както и характерни особености на клавирната партия.

Ключови думи: Петър Коньович, македонска народна песен, обработки на народни песни

THE MACEDONIAN FOLK SONG WITH PIANO ACCOMPANIMENT IN THE WORK OF PETER KONJOVICH

Nadezhda Petrova, PhD
AM DFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: This report examines unknown pages from the work of the Serbian composer Petar Konjović related to the genre „Bulgarian folk song with piano accompaniment“. The series „My Land“ contains 100 arrangements of folk songs from all regions of former Yugoslavia, arranged in 5 volumes. The collection also includes melodies that go beyond these boundaries although there are few of them. These several songs have been presented as Yugoslav, but in their essence they are Bulgarian and of Macedonian prototype. This report examines some of the characteristics of these authentic samples as well as the features of the piano part.

Keywords: Petar Konjović, Macedonian folk song, arrangements of folk songs

Петър Коньович е сръбски композитор, педагог и автор на музикални публикации. Той е основна фигура в сръбската музика на ХХ-ти век и неговият начин на мислене принадлежи именно към музиката на този век. Творчеството му включва оркестрови, камерни, клавирни и вокални про-

изведения. Автор е на разработки в областта на музиката, театъра, както и такива на политически теми. В своя доклад „Стилова ориентация на Петър Коньович“ Надежда Мосусова отбелязва, че стилът му трудно може да бъде определен. В младите си години самият той се счита за модернист, а по-късно казва, че съвременните течения не успяват да повлияят върху композиторската му концепция. По време на своето следване в Прага (1904-1906) Коньович се запознава детайлно с актуалната за времето европейска музика от края на XIX-ти и началото на XX-ти в. Според изследователите на неговото творчество в основата на стила и начина му на мислене лежи фолклорът, което го доближава до идеите на Леош Яначек.

Цикълът „Моя земя“¹ съдържа 100 обработки на народни песни от териториите на бивша Югославия, оформени в 5 тома. Композиторът работи върху цикъла цели две десетилетия – в периода 1905-1925 г. В дисертационния си труд „Създаване на художествена песен в южнославянските територии (1900-1930-те): Женственост, Нация и Изпълнение“ Верица Грмуша изяснява важни факти за жанра „художествена песен“, за създаването на цикъла „Моя земя“ и творческите взаимоотношения на Коньович с хърватското сопрано Мая Строци-Печич. Запознанството между Коньович и Строци-Печич датира от 1914 г., а от 1916 г. започва и тяхното сътрудничество в Загреб. Верица Грмуша отбелязва, че оперната певица оказва влияние върху работата над колекцията. Като редовна изпълнителка на песни от цикъла „Моя земя“, тя насочва сръбския композитор при избора на фолклорни мелодии. Самият Коньович ѝ изпраща свои музикални идеи, като скицира част от цитираните мелодии. Композиторът иска нейното мнение и относно подредбата в цикъла. Голяма част от песните са подредени докато Коньович живее в Загреб.

В цикъла „Моя земя“ са включени народни песни от всички региони на Югославия. Макар и малко, в сбирката присъстват и мелодии, битувачи извън тези граници. Под заглавието на всяка песен Коньович дава информация за мястото, където е записана песента – посочва конкретен град, област или територия. Колекцията съдържа няколко песни, представени като югославски, под чиито имена е изписано „Охрид“, „Македония“ или „България“ и по тази причина те попадат във фокуса на настоящия доклад. Макар и необстоятелствено, Верица Грмуша споменава за македонския въпрос и как македонският език се причислява към „южносръбските“ диалекти. По смисъла на тези разсъждения македонските песни са възприети като южносръбски.

В уводните бележки към „66 народни песни на македонските българи“ Добри Христов коментира песента „Билиана платно белеше“ и нейните два варианта, като споменава как сърбите я считат за своя и дори променят част

1 Moja zemlja: 100 jugoslovenskih narodnih pesama za jedan glas i klavir

от текста. Той изяснява и факта, че „...в по-старите (преди европ. война) сръбски сборници и китки (руковѐти) македонските песни са предавани, като не сръбски (македонски или български), в последно време, с явни цели, те се записват като „южносръбски“ (!) или като „югославянски“... Със същите цели по радиото от Белград всеки ден се разнасят български песни като сръбски или по-хитро „югославянски“ [Христов, Добри, 1931: 31]. В цикъла на Коньович песните „До три ми пушки“ (Охрид), „Пушчи ме...“ (Охрид) и „Биляна платно белеше“ (Охрид) съвпадат с песните на Мокранияц от X Rukovet „Pesme sa Ohrida“, но опирайки се на думите на Добри Христов тези песни ще бъдат разглеждани като български.

В първи том под №17 е песента „**До три ми пушки...**“. Тази песен е обработена както от Стеван Мокранияц в неговата хорова китка „Песни от Охрид“ (X Rukovet: Pesme sa Ohrida, 1901 г.), така и от Лудвик Куба в неговите „Македонски песни“. Автентичният първообраз в двете обработки е един и същ (виж Прим. 1), с еднакъв размер, но с различни темпови означения – 4/4 *ala breve* и темпо *Adagio* при Куба; 4/4 и темпо *Adagio con espressione* ♩ = 69–72 при Мокранияц. Формата на автентичната мелодия е период от две полуизречения.

Пример 1. Лудвик Куба – „До три ми пушки пукнале“ – солова партия / из „Македонски песни“

Adagio. Охридъ - Ochrid.

До три ми пушчи пукнале, до три юнаци, до ле ле ле, мадиче.

p *rit.* *f a tempo* *p* *D.S. al fine*

Коньович запазва бавното темпо на мелодията, записвайки я в *Rubato piu grave*, но не поставя тактов показател. От нотния запис е видно, че местата на тактовите черти са свързани с фразировката на мелодия и текст. В този вариант на песента формата на напева е от три полуизречения. Липсващото при Мокранияц и Куба трето полуизречение навежда на мисълта, че е възможно това да е авторско разширение. То се развива върху част от текста на втори куплет, т.е. има подбор на строфи, които не следват фолклорния оригинал (виж Прим. 2, т.13-17).

Пример 2. Петър Коньович – „До три ми пушки...“, т.13-17

do tri mi naj - - - ne
до три ми нај - - - не

le - le tu - go, pla - ka - - - lei
ле - ле ту - го, пла - ка - - - ле!

В своята статия „Стеван Стоянович Мокранияц и сформирането на традицията: казус на песента „Цвеке цъфнало“ Катарина Томашевич¹ говори за влиянието, което оказва Мокранияц върху поколението сръбски композитори, творили през 20-те години на ХХ-ти век. Важен акцент в статията на Томашевич представляват хоровите китки (rukoveti) на Мокранияц, които активно се използват в творчеството на сръбските композитори, сред които е и Петър Коньович. Томашевич обръща внимание и на факта, че хоровите китки служат за изходен модел на Коньович в неговите произведения, но този модел се доразвива от него.

В песента „До три ми пушки...“ се използва подбор на определени стихове, промяна в част от текста (при Куба и Мокранияц има вметнат израз „ле ле боже“, който при Коньович е „lele tugo“), както и характерното за Мокранияц съчиняване на допълнителна част, което в песента на Коньович се изразява в добавяне на трето полуизречение към автентичния напев. Чрез намесата на Коньович във фолклорния първоизточник се увеличава и амбитусът на напева – от м. 6 на м. 9 (g¹-as²). Имайки предвид непрекъснатата творческа колаборация с хърватското сопрано Мая Строци-Печич, разширяването на тоновия обем вероятно е продиктувано от концертната насоченост на позицията към изява на гласовите възможности. Структурата на песента при

¹ Катарина Томашевич е сръбски музиколог, един от основателите на сп. „Музикология“, а от 2006 г. и главен редактор на списанието (бел. авт.)

Коньович включва клавирно въведение от 5 такта и еднотактово заключение. Соловата партия е в еолийски лад с променлива трета степен. Финалисът е третиран като тоника на избраната тоналност. Арматурните знаци отговарят на фригийски лад от „сол“. Фактурата е смесена – от октавов унисон във въведението и хомофонно-акордови отрязъци, до ярко полифонични моменти.

Клавирната партия е силно хроматизирана. Ритмичната организация на съпровода изобилства от групи с особено деление на нотните стойности, предимно в триоли, а в различни пластове на фактурата са използвани тенути и акценти, чрез които се подчертават контрамелодия и определени хармонически връзки. Употребата на крайни регистри създава усещане за звук обем и пространство. Използван е клавирен похват, при който няколко регистъра да звучат едновременно (виж Прим. 2, т.14), което се постига посредством задържане на основната хармония чрез педализация и преместване на ръцете в друг регистър.

Коньович детайлно е отбелязал динамическите степени и нюанси. В тази кратка форма сръбският композитор успява да използва максимално инструменталните възможности на пианото и да пресъздаде оркестрова звучност. Заради умелото авторско разширяване на напева песента може да бъде причислена към категорията „същинска обработка“ по класификацията на Абрашев, а акомпаниментът да бъде определен като равноправен на соловата партия.

В трети том на „Моя земя“ Коньович е включил песента **„Билияна платно белеше“**, която е записана в 3/4. Както вече беше споменато, същата песен е публикувана от Добри Христов в сборника „66 народни песни на македонските българи“ в размер 7/16⁶, като в уводните бележки самият Д. Христов говори за неправилното нотирание на песента от Мокраяц и Куба в нетипичния за македонските мелодии размер 3/8. В същия том е включена и песента **„Три години“**, обработена преди това от Франьо Кухач в сборника „Южно-славянски народни песни“¹ и от Хайнрих Райман и Гранвил Банток в „Международна книга за народни песни: Сборник от чуждестранни народни песни обработени и издадени от Хайнрих Райман“². Сравнявайки я с техните варианти, при Коньович се наблюдават известни разлики в напева – както мелодически, така и ритмически. Формата на първообраза е проста двуделна, съставена от два периода с повторен строеж.

За разлика от хармонизациите на Кухач, Райман и Банток, където всеки дял на напева се повтаря върху един и същ клавирен съпровод, Коньович предлага различен клавирен съпровод за мелодическите повторения, като по този начин разгръща авторската концепция за обработване на автентич-

1 „Južno-slovsjenske narodne popievke“, II knjiga, 1879

2 „Internationales Volksliedebuch“ – Eine sammlung ausländischer Volkslieder bearbeitet und herausgegeben von Heinrich Reimman, 1893

ния материал. Структурата на песента включва инструментално въведение, еднотактово клавирно построение между полуизреченията в първи дял и заключение, в което се използва част от автентичната мелодия. Клавирната партия дублира солвата само на отделни места. Фактурата непрекъснато променя своя тип – от едногласна, през акордова до полифонична. Арматурните знаци определят тоналност до-минор. И ако споменатите вече композитори използват предимно главните тризвучия в хармонизирането на тази песен, то тук се откриват тризвучия на шеста степен, неаполитански и редица други алтеровани акорди, постигнати по пътя на полифонично наслагване на хроматизираната линейарност на гласовете (виж Прим. 3).

Пример 3. Петър Коньович – „Три години“, т. 15-24

1. ri v go - rak, do - de - je mi mi - vo -
 2. ni se - stra, do - de - je mi mi - vo -

1. va. че - ти - ри в го - рак, do - de - je mi
 2. va. ни брат ни се - стра, do - de - je mi

Песента „Цар Мурад Мари...“ е обработвана и от Кухач. При Коньович се наблюдават частични изменения в мелодията и ритъма на автентичния напев. Песента на Кухач е нотирана чрез смяна на различни размери и е представена в два варианта на хармонизация – минорен и мажорен, а Коньович записва песента без тактов показател и в темпо *Rubato* (подобно на „До три ми пушки...“).

Структурата на песента включва инструментално въведение, интермедия между куплетите и заключение. Клавирният съпровод във въведението е представен по-нестандартно – едногласно в октавови унисони, без хармонизация (виж Прим. 4).

Пример 4. Петър Коньович – „Цар Мурад Мари...“, т.1-2

Глас

Клавир

Песента е без арматурни знаци. Самостоятелната мелодическа линия на клавирния съпровод и начинът на нейното изложение се запазва частично не само във въведението, но и в първото полуизречение на напева, и в заключителния такт. Финалният тон на словата партия в това първо полуизречение се осмисля като тонически, претворен в пианото във вид на квинтоктавен звуков комплекс с липсващ терцов тон, който да подскаже мисленото ладово наклонение (виж Прим. 5).

Пример 5. Петър Коньович – „Цар Мурад Мари...“, т.3-4

Цар Му-рад Ма-ри, ду ма-ше
 1. Цар Му-рат Ма-ри, ду ма-ше
 2. На ви-сок чер-дан да се-диш
 Na vi-sok čer-dak da se-diš

Във второто полуизречение финалисът на напева се осмисля като терцов тон във фа-мажорен акорд, което не определя общия тонален план. Песента завършва инструментално в унисонно „ми“ – тон, който на същата мелодична фраза във встъплението играе ролята на преходен. Постигането на съзвучия по пътя на линейното напластяване, несъобразяването с традиционни ладотонални връзки в хармонизацията, изборът на едноглас в началния и заключителния моменти определят друг, различен етап в осмислянето на народните песни – не като основа, а като импулс за създаване на вокално-инструментални композиции.

В разработването на песента Коньович използва модална хармония.

Между разгледаните в настоящия доклад негови песни, „Цар Мурад Мари...“ е пример за липса на алтерации в хармонизацията. В клавирния съпровод се наблюдава преминаване от едногласно, двугласно и тригласно изложение до пълнозвучни акорди, обхващащи различни регистри в пианото.

От анализираниите творби за глас и пиано върху македонски песни на Коњович може да се направи кратко обобщение, че по отношение на структурата песните са с въведение, интермедия и заключение. Използвана е предимно полифонична и акордов тип фактура. Клавирните съпроводи обхващат различни регистри на инструмента, което придава мащабност и обемност на звученето. Партията на пианото не е елементарна хармонизация, а равнопавна на соловата партия. Отношението на композитора към интерпретационната проблематика е заявено чрез детайлното изписване на различни артикулационни знаци, динамика и динамически нюанси.

Библиография:

1. **Абрашев, Божидар.** Обработка и оркестрация на българската народна музика. I част – Обработка на българската народна песен и инструментална мелодия. София: Държавно издателство „Музика“, 1990
2. **Камбуров, Иван.** Югославска музика: Скици и профили на именити югославски композитори. София: Т.Ф. Чипев, 1940
3. **Мосусова, Надежда.** Стилска оријентација Петра Коњовића. – В научни скупове „Живот и дело Петра Коњовића“, Књ. XLIII, Одељење ликовне и музичке уметности Књ. 2. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1989, с. 39-44
4. **Христов, Добри.** Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Том први. София: БАН, 1967
5. **Христов, Добри.** Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Том втори. София: БАН, 1970
6. **Христов, Добри.** 66 народни песни на македонските българи. София: Печатница П.Глушков, 1931 (предговор)
7. **Grmuša, Verica.** Creating Art Song in the South Slav Territories (1900-1930s): Femininity, Nation and Performance – PhD Thesis, Department of Music Goldsmiths, University of London, 2018
8. **Tomašević, Katarina.** Stevan Stojanović Mokranjac and the inventing of tradition: a case study of the Song ‘Cvekje Cafnalo’// Muzikološki zbornik, zv.46/1. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofski fakultet, 2010, 37-56

ФУНКЦИОНАЛНА ХАРАКТЕРИСТИКА НА КОТЛЕНСКИТЕ ХУМОРИСТИЧНИ НАРОДНИ ПЕСНИ

Гл. ас. д-р София Р. Русева
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
sofiya.ruseva@artacademyplovdiv.com

Резюме: Настоящият доклад е фокусиран върху функционалната специфика на котленските хумористични народни песни. В текста е направен опит да се разкрие жанровата типология на напевите, дали и как тя се е трансформирала от миналото до наши дни. Представените наблюденията са подкрепени с вокални примери, които са част от лични теренни записи на автора.

Ключови думи: функция, жанр, тематика, Котел, хумористични народни песни.

FUNCTIONAL CHARACTERISTIC OF HUMOROUS FOLK SONGS FROM KOTEL

Asst. prof. Sofiya Ruseva, PhD
Academy of Music, Dance and Fine Arts
„Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: The article is focused on the functional specificity of humorous folk songs from Kotel. In the text, an attempt is made to reveal the genre typology of the songs, whether and how it has transformed from the past to the present day. The presented observations are supported by vocal examples part of the author's personal field recordings.

Key words: functional feature, genre, theme, Kotel, humorous folk songs.

Навлизането на съвременния човек, носител от една страна на новата модерна култура, а от друга – на органичната принадлежност към етноса и рода, в дебрите на фолклорното минало е сложен процес. Предизвикателството е още по-голямо, когато целта е не само описателна, но и търсеща смисловите параметри на дадена историческа и фолклорна същност. В настоящия доклад е направен опит да се проследят функционалните характеристики на хумористичните народни песни от Котленско, тяхната трансформация и изменяща се принадлежност във времето. Песенният материал, върху който се разсъждава възлиза общо на 47 песни и е плод на различни източници – теренни материали, записани от автора в периода 2001-2010 г., както и сборниците „От извора песен струи /автентични котленски народни

песни“ (1993) и „Народни песни от Тракия“ (2013), включващи образци от Котел и околните селища.

В средата на миналия век Петър Динеков разработва пълна класификация на фолклорното словесно творчество по тематика, според която хумористичните песни се явяват подкатегория на битово-социалните народни песни. Опирайки се на неговата система, водещ критерий за определянето на хумористичната песен като такава е нейното словесно съдържание, „...в неговата връзка с произхода и старинността на песните, в неговото проявление във формата и стила.“ [Динеков, 1972, с. 278] Това е и концепцията, от която се изхожда в този частен случай при определянето на хумористичния характер на песните – от една страна с оглед на техния словесен текст, а от друга, въз основа на редица сведения от писмени източници и информатори, които разказват за конкретни случки, станали повод да се „извади“¹ песен.

Наред с песните с историческа тематика, хумористичните народни песни са едни от най-изпълняваните и до ден днешен в Котел. Всяка интересна случка в миналото на града е представлявала катализатор за съчиняването на песен. Хуморът в напевите понякога е деликатен, завоалирано и индиректно поднесен, така че единствено котленци разбират истинския смисъл на текста. В други случаи той е пряк, подигравателен, дори назидателен. Песните са се съчинявали от котленци за котленци, а героите са били възпявани с истинските им имена, колкото и словесният текст да е осмиващ и осъдителен. За автори на напевите предимно се считат котленските килимарки, които вайки фигурите на прочутите котленски килими, са съчинявали текст след текст, мелодия след мелодия. Хумористичната песен е била едновременно шеговит разказ за интересна случка и своеобразно морално осъждане на несправедливости, отрицателни качества или криване от правия път. За отражението на бита в пъстротата на котленския фолклор говори и Николай Гурбанов: „Това обяснява колко колоритен чрез трансформацията на отразилите се в бита, културата и нравите на етнографските групи влияния е възможно да бъде и музикалният фолклор на котленци.“ [Гурбанов, 2022, с. 138]

Издирването на информация по отношение на произхода на хумористичните напеви е сложна задача. Големият пожар в града през 1894 г. е причина много от писмените източници за миналото на селището и неговата фолклорна култура да бъдат безвъзвратно изгубени. Един от ориентирите, служещ за определяне на датирането на песните са самите герои в тях, които са реални личности, родени и живели в Котел. За тях и техните истории

¹ Изразът „извади песен“ се използва от котленци както в миналото, така и до наши дни като дефиниция за съчиняването на песен. Напр.: „Извадили му песен“, тоест „Съчинили са песен за него“.

дават сведения както краеведските изследвания на града, така и разговорите с информатори.

Началото на XX-ти век е белязано от интензивното и безвъзвратно западане и трансформация на функционалната система в българския фолклор. Голяма част от песенните образци постепенно изгубват сакрално-смысловото си ядро на съществуване, което съвсем естествено води до отдалечени от същността ситуации на изпълнение и нов фолклорен контекст. Подобна промяна се наблюдава и в инструменталната музика. Николай Кауфман посочва, че организираната колянна структура е новаторско поле, но в известна степен противоречи на традиционния импровизаторски стил и води до шаблонност. Според Георги Шамлиев в обсега на обработките за народен оркестър това би могло да се преодолее чрез определени полифонични техники: „благодарение на приложените техники (полифонични – б.а.), ще се намали ефектът от шаблонност.“ [Шамлиев, под печат]

Процес на трансформация се наблюдава и във функционалната характеристика на котленските хумористични песни, голяма част от които с течение на времето са преминали от един жанр в друг. Функционалният анализ на песенния материал показва, че основната част от котленските хумористичните напеви принадлежат към хороводния и седенкарския репертоар. Сред образците, публикувани в сборниците за народни песни преобладават хороводните напеви и по-точно тези на „мъдрѝ“ хоро или „мъдра“ ръченица. В унисон с това наблюдение Николай Кауфман споменава за взаимовръзка между танца и хумористичния характер на песните: „А особено е допадала за подигравателната песен мелодията в ритъма на „мъдрата ръченица.“ [Гайтанджиева, Кауфман, 1993, с. 9] „Мъдрѝто“ е най-разпространеният танц в Котел, който е в метрум 7/8 (7/16) и се изпълнява в умерено към бавно темпо. За важната обществена роля на хорото в миналото на котленци сведения се откриват в книгата „Чуто, видяно и преживяно в Котел“ на котленския учител Тодор Рандев¹: „В Котел имаше обичай всякой празник, след разходката на Извора, момите и ергените да сторят хоро на площадите при Конака, Селището, на Крайселото и др. места. Най-първо ще се хванат 5-10 момичета и след това ще се заловят и момчета. Подир 10-15 минути хорото нараства, площада се напълня.“ [Рандев, 2002, с. 76] Авторът разказва още, че преди Освобождението на хората в Котел е присъствал местният турски управител и съдия, а веднъж самият Г. С. Раковски е играл на такова хоро, преоблечен като жена, за да не го разпознаят. Според данни от информатори традицията да се пее и играе хоро на площада в града се е практикувала до 40-те години на миналия век. Отпадането на тази практика е една основните причини функционалната принадлежност на хороводните песни да се видоизмени.

¹ Авторът започва да води своите бележки през 1944 г., а през 1955 г. ги преписва и допълва. Книгата е издадена през 2002 г.

Постепенно много от образците, които са се пеели на хоро започват да се изпълняват на седянка. От друга страна такава жанрово смесване не е необичайно явление, а се среща и в други региони на България. В „Народната музика в Средна Западна България“ Елена Стоин отбелязва, че „Седянката е място, моми и невести могат да покажат не само сръчността си в ръчната работа, но и певческата си дарба,... И хоро може да се потропне, най-често хоро на песен, откъдето в седенкарския репертоар са навлезли доста хороходни песни.“ [Стоин, 1970, с. 114] Това показва и анализът на хумористичните напеви от теренните записи, а именно, че голяма част от класифицираните като хороходни песни в сборниците, постепенно са преминали в седенкарския репертоар. Следващите два примера имат за цел да онагледят тази тенденция. Първият от тях е песента „Изтъкала ‘й Кировица“ (Пример № 1). Историята ѝ е свързана с един от първите актьори в театър „Сълза и смях“ Гено Киров, който е родом от Котел. Завръщайки се за кратко в родния си град през 1903 г., той е носел бял панталон и така провокира навлизането на новата западноевропейска мода в Котел, която там са наричали „Ала франга“:

Пример № 1

♩ = 100

Из - тъ - ка - ла'й Ки ро - ви - ца бя - ла а - ба за - къл - цу - ни.

Пък на Ген - ку съ пу - рев - ни, та си у - ши пан - та - ло - ни.

Изтъкала ‘й Кировица бяла аба за кълцуни.

Пък на Генку съ пуревни, та си уши панталони.

Уши ги Гену, убу ги, чи на изуръ утиди,

чи на Изура утиди, на изура при мумити.

Генувъ мамъ думъши: – Ъ бре, Гено, ти луд ли си,

нува модъ дъ дукарвъши, нувъ модъ, ълъфрангъ! / 2

Варианти на песента се откриват в сборника „Народни песни от Тракия“ (пр. 868), където тя е посочена като хороходна песен на Мъдрò хоро, и в сборника „От извора песен струи /автентични котленски народни песни“, ч. I (пр. 69-1), в който същата попада в раздел „Мъдра ръченица“. Записът на напева в НПТ е от 1967 г., докато в ОИПС присъства само името на записалия и изпял песента известен народен певец от Котел – Гуди Гудев. Съдейки по творческата биография на певеца, според която той започва да прави за-

писи в Радио София през 1934 г. и концертира активно до 1955 г., може да се предположи, че записът публикуван в сборника датира между 30-те и 50-те години на XX-ти век. През 2009 г. информаторът Иванка Георгиева, тогава на 74 г., изпявайки песента я определя като седенкарска, тоест в нейното съзнание тя вече е седенкарска.

Подобно преминаване от хороводния към седенкарския жанр се наблюдава и при песента „Гена аби тъче“ (Пример № 2), чийто текст засяга някои недостатъци на главната героиня:

Пример № 2

♩ = 120

Ге - на а - би тъ - че. Ге - на а - би тъ - че.
а - би я - мур - лу - ци и тън - ки ша -
- я - ци и тън - ки ша - я ци.

Гена аби тъче, /2
Аби, ямурлуци
И тънки шааци. /2
Веднъж Гена тунне, /2
три смокини лапне,
две ракийки цукне. /2
Генините братя, /2
те на Гена думат:
– Гено остави са
от туй пусту пшти.

Вариант на напева е публикуван в сборника НПТ (пр. 615) и датира отново от 1967 г. Вероятно по данни на информатора, песента е поместена от съставителите в раздел 1.3.1.2. „Песни на семейни обредни хора“ [Джиджев, 2013, с. 341]. В сборника ОИПС вариант на същата песен (пр. 137-1) е определен от съставителите като хороводен напев. Отново изпята от информатора Иванка Георгиева, тя бе определена от нея като седенкарска песен.

Такъв тип жанрови трансформации на старинните фолклорни архетипи е съвсем естествен процес, имайки предвид разпадането на функционалната система, такава каквато е била до началото на XX-ти век. За такава тенденция споменава Райна Кацарова, която отбелязва в увода на сборника

на Васил Стоин „Народни песни от Западните покрайнини“: „Така напр. традицията да се играе хоро на песен замира и много от хороводните песни са се настанили в репертоара на седенкарските песни или живеят още като припеви към трапезните песни.“ [Стоин, 1959, с. 8]

Личните ми наблюдения сочат, че към днешна дата котленската хумористична песен продължава да се изпълнява, макар и само на трапеза. Събирайки се около масата котленци си припомнят случилото се минало и му дават нов живот чрез разказите и песните. Не е ли по-важно, че макар и с видоизменена функционална определеност фолклорната песен продължава да съществува? А не е ли тази отдалеченост от първообраза крайно недостатъчна, за да бъде дефиниран концептуалният смисъл на една или друга фолклорна практика? Отговорите на тези въпроси не са еднозначни, а по-скоро водят след себе си други въпроси, нови изследователски подходи, а може би и изначално различна точка.

Използвана литература

1. **Гурбанов, Н.**, Сюитите на Коста Колев за оркестъра от български народни инструменти. Пловдив, 2022. с. 138.
2. **Джиджев, Т.**, Народни песни от Тракия. София, 2013. с. 341.
3. **Диневков, П.**, Български фолклор, част I. София, 1972. с. 278.
4. **Кауфман, Н., Гайтанджиева, Т.**, От извора песен струи /автентични котленски народни песни/, част I. София, 1993. с. 9.
5. **Рандев, Т.**, Чуто, видяно и преживяно в Котел. Котел, 2002. с. 76.
6. **Стоин, В.**, Народни песни от Западните покрайнини. София, 1959. с. 8.
7. **Стоин, Е.**, Народната музика в Средна Западна България.// ИИМ. София, т. XV, 1970, с. 114.
8. **Шамлиев, Г.**, Приложение на октавовия контрапункт при обработката за оркестъра от български народни инструменти.// *Сборник Конференция „50 години традиция и развитие на българския фолклор“*. Пловдив. Под печат

СПЕЦИФИЧНИ ЧЕРТИ НА УЧЕБНИТЕ НАРОДНИ ХОРОВЕ В АМТИИ

доц. д-р Рада Славинска
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Учебните народни хорове са особен вид вокални състави. Комплектуването на подобни певчески ансамбли е резултат от изучаването на дисциплината „Пеене в народен хор“ и в тази си разновидност съществува единствено в Академията за музикално-танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ в Пловдив. Вследствие съпоставка с различни дефинитивни определения и критерии за тази формация, разгледани в настоящия доклад, може да се прецизира следното определение: Учебният народен хор е смесена, младежка, камерна, три-четиригласна, акапелна, непостоянно действаща учебно-възпитателна хорова формация с открито звукоизвличане и с фолклорен репертоар.

Ключови думи: учебен хор, народен хор, народно песне, АМТИИ

SPECIFIC TRAITS OF THE ACADEMIC FOLKLORE CHOIRS IN AMDFA

Assistant Prof. Rada Slavinska, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The academic folklore choirs are a particular kind of vocal formations. The assembly of similar singing ensembles is a result of instruction on the subject of „Performing in folklore choir“ that in its present kind exists only in the Academy for musical, dance and visual arts „Prof. Assen Diamandiev“ in Plovdiv. As a result of comparisons with various definitions and criteria about this formation, discussed in the present paper, the following precise definition can be formulated: „The academic folklore choir is a coeducational, youth, chamber, three-four vocal, acapella, intermittently active instruction-educational choir formation with open sound-extraction and with a folklore repertoire“.

Keywords: academic choir, folklore choir, folklore singing, AMDFA

Учебните народни хорове са особен вид вокални състави. Комплектуването на подобни певчески ансамбли е резултат от изучаването на дисциплината „Пеене в народен хор“ и в тази си разновидност съществува единствено в Академията за музикално-танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ в Пловдив. Уникалността на формациите идва от осъзнатата необходимост за максималната демократичност на груповото (хоровото) пе-

ене в усвояването на обработения музикален фолклор, какъвто се очертава пътят на неговото съхранение.

Още при възникването на фолклорните специалности към тогавашния Висш музикално-педагогически институт (днес АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“) преди пет десетилетия, тази традиционно естествена автентична естетическа потребност е заложена в обучителните програми. Във фолклорно изпълнителското изкуство учебният хор става учебна дисциплина когато развитието на академичното обучение достига етап на необходимост от идейно-информационен, естетически и музикантски обмен в многогласното вокално претворяване с автентичен маниер на произведения на фолклорна основа, който изисква универсалност в изисквания и постановки.

Какво всъщност представлява учебният народен хор? Това е вокален колектив с открито звукоизвличане, чийто репертоар е пряко свързан с фолклорната музика, а задачата на неговото съществуване е да бъдат усвоени определени музикални, методически и учебни единици. Участието в учебните народни хорове е по желание, което го доближава до заниманията по интереси в системата на средното образование. Обучението в избираемата дисциплина „Пеене в народен хор“ е разпределено в четири години (нива), като всяка година е разделена в два семестъра. Седмичният хорариум е два учебни часа, сляти в едно (астрономически час и половина). В първия семестър от обучението тези два часа представляват комбинация между един час лекция по „Хорознание“ и един час практически занимания по „Пеене в народен хор“. Диригентският аспект в учебните часове е възложен на студенти от специалността „Дирижиране на народни състави“, като своеобразна реалистична хорова практика. Всеки семестър завършва с публично представяне на усвоения материал (хорова продукция), постигнат в рамките на максимално 12-13 занимания или представено по друг начин – няколко реализирани многогласни обработки за около двадесетина астрономически часа репетиционно (учебно) време.

Ако трябва да се даде по-пълна характеристика на учебния народен хор, то трябва да бъде разгледан неговият профил спрямо различни определящи критерии:

- ✓ **пол** – в учебния народен хор участват студенти и от двата пола, така че обичайно той е смесен, като не бива да се омаловажава фактът, че в практиката *„тригласният смесен народен хор е по-рядко срещано явление.“* [Вълев, Ив., 1972: с. 10]. Наименованията на партиите се запазват според тълкуванието на Анастас Дафов: *„Традиционната практика е наложила пред всички художествени ръководители на народни хорове... най-основното разпределение на гласовете по партии – първи, втори и трети глас, съответстващи на висок, сре-*

ден и нисък, Докато в разпределението на женските гласове често пъти се използва класическата терминология – първи сопран, втори сопран, и алт, то за мъжките гласове с класическите понятия – тенор, баритон и бас, не си служим. Може би защото все още народните хорове, комплектувани от мъже, са рядкост, а смесените са предимно комплектувани от една мъжка партия и не се е налагала някаква теоретична обосновка и приемане на съответен регламент.“ [Дафов, Ан., 1978: с. 86];

- ✓ **възраст** – стандартната възраст на участниците във формацията е между 19 и 24-5 години и по този признак формацията може да бъде определена като младежка;
- ✓ **големина на състава** – в недалечното минало учебните народни хорове бяха с по-голяма численост (24-30 човека), което ги приобщаваше към средните по големина състави. С оглед новите изисквания за прием в изпълнителските специалности и ограничената от МОН бройка, в последните няколко години броят на участниците рядко надхвърля 15-16, което определя съставите като камерни;
- ✓ **репертоар** – конкретната учебно-идейна поставеност на дисциплината изисква строга репертоарна политика. Той е основно на фолклорна основа (с малки изключения, каквито са химните или други творби с различни педагогически цели) и това определя хоровете като народни, а основният репертоар е без съпровод, което допълва определението с акапелен;
- ✓ **многоглас на репертоара** – един от критериите, определящи специфичната разновидност на съставите е предимственото изпълнение на репертоар с определен брой на партиите. Тъй като всяка година половото и гласово съотношение на хористите в учебните народни хорове е различно, то многогласът е вариращ между три и четириглас;
- ✓ **цел на съществуване** – формацията е създадена с единствената цел – обучение в хорово пеене. Тя няма представителни функции, както някои хорови колективи, нито е постоянна, нито е обслужваща определени мисии (роли) към някаква организация като хоровете към фолклорните ансамбли, фестивалните, читалищните, училищните, църковните, общинските, оперни и други хорове, свързващи своето съществуване с определени художествено-творчески и административни задължения. По този признак може да се приеме, че учебният народен хор е учебно-възпитателна вокална формация;
- ✓ **регулярност на съществуването** – за разлика от постоянно същест-

вуващите състави, продължителността на съществуване на обсъжданите колективи е една учебна година (в следващата година част от състава може да не избере дисциплината и балансът в състава да се промени коренно, което изисква съвсем друг репертоар) или реално – около 7 месеца, което го определя като непостоянно действащ и др.

При обединение на различните насочващи определения, отговарящи на изброените критерии, то тогава би се получила следната дефиниция: **Учебният народен хор е смесена, младежка, камерна, три-четиригласна, акапелна, непостоянно действаща учебно-възпитателна хорово формация с открито звукоизвличане и с фолклорен репертоар.**

За да бъдат осъзнати специфичните черти на учебните народни хорове, техните характеристики трябва да бъдат сравнени с общоприетите формулировки за това какво е хор, какво е народен хор и какво е учебен хор.

Според терминологичния речник хорът е: „ансамбъл от певци, разделени на няколко групи, всяка от която изпълнява в унисон определена партия.“ [Четриков, Св., 1979: с. 371], а според тълковния речник е: „колектив, група певци, които съвместно изпълняват вокална музика.“ [Андрейчин, Л. и колегия, 2012: с. 1044]. Спрямо тези изключително обобщени определения учебният народен хор покрива изцяло характеристиките.

При опора, обаче, върху формулировката на един от световните доайни в хорознанието – известният руски композитор и диригент Павел Чесноков, – че „хор – това е такъв сбор от певци, в звучността на които има напълно уравновесени ансамбъл, точно сверен строй и художествени, отчетливо изработени нюанси.“ [Чесноков, П., 1958: с.11], ще забележим първите специфични черти на учебните народни хорове. Вкарването на учебни програми и конкретни педагогически задачи относно усвояване знания по хорознание и фолклорна вокална образованост, изключително малкото репетиционно време, с което разполагат съставите, случайността в комплектуване на певческия състав, кратките срокове за регулярна подмяна на репертоара, идейността на колектива – всички изброени фактори влияят в известен смисъл негативно върху трите основни компонента на хоровото пеене – ансамбъл, строй и нюанси.

В учебния народен хор гласовата (звукова) равностойност или неравностойност – количествена, качествена, естетическа, темброва – на отделните партии е въпрос на случаен подбор и е следствие на конкурсните приемни изпити в специалностите „Изпълнителско изкуство – фолклор“ и „Дирижиране на народни състави“, а не от диригентски избор. Затова и работата върху ансамбловостта на колектива се фокусира основно върху спяването на гласовете, вертикалната едновременност в изпълняваната музика и култивиране на динамическо съобразяване с другите партии, за да се получи истинска равностойност по изкуствен път. Това са само няколко компоненти от

принципната хорова работа изобщо, но ограниченото репетиционно време изисква от участниците в учебните народни хорове много по-активно интелектуално и самостоятелно, а не само ръководено от диригента и/или ръководещия педагог, участие в учебните часове за постигане на тази така определяща хоровото изпълнение черта. В този смисъл изискването на Чесноков за „напълно уравновесен ансамбъл“ е трудно осъществима задача. Немалко педагогическо предизвикателство е всеизвестната истина, че *„при народния хор осъществяването му (на ансамбъла в хора – бел. авт.) се затруднява от склонността на народните певци да се чувствуват като солистки, при което всяка по своето чувства мелодия, украшения, орнаменти и др.“* [Вълев, Ив., 1972: с. 14]

Ако в разбирането си за хоров строй се опрем на дефиницията на Игор Пономарков, че *„строят на хора се състои в правилното и осъзнато интониране на лада и неговите степени“* [Пономарков, И., с. 76], то в претворяването на хорови обработки от учебен народен хор разполагаме с инстинктивното усещане за лада, заложено в народните музиканти, каквито са всъщност студентите в катедра „Музикален фолклор“. В този смисъл усещането за „точно сверения строй“ в известен смисъл е улеснено от пряката репертоарна обвързаност на тези състави с автентичния песенен фолклор.

По отношение на „художествените, отчетливо изработени нюанси“, особено в концертните реализации на съставите, има огромна разлика между учебните и останалите хорове. Тези характеристики на художественото хорово пеене обичайно се изработват от действащи диригенти, които налагат своя естетически почерк и интеретационна нагласа във всички свои проявления. В учебните народни хорове със съставите работят обучаващи се диригенти, които наред с неумението и притеснението си, търсят практически своите концепции, тъй като липсата на опит често не им позволява да си създадат реалистична въображаема концепция на собствените си интерпретации. Разбира се, тази дейност е наставявана от педагог, но на сцената „диригентът“ остава сам със собственото си умение да ръководи показа на художествените нюанси, повлияно обикновено и от сценичната треска.

„Когато днес употребяваме понятието „хор“, ние си представяме състав от певци, подредени по определен начин и най-често ръководени от диригент. (...) В днешно време с това понятие се обозначават едновременно музициращите певчески колективи, които търсят художествено претворяване на хоровата музика.“ [Славинска, Р., 2019: с. 4-7] По отношение първата половина на тази дефиниция – да, и учебните народни хорове се подреждат по световно стандартизиран начин – високи гласове вляво, ниски вдясно, жени отпред – мъже отзад. Камерността на съставите, обаче, често провокира педагога в търсене на по-нестандартни начини на подредба, с цел максимален акустичен „комфорт“ на участниците (например: малко мъже,

позиционирани по средата на една редица или вдясно – като своеобразен трети глас; малко жени, позиционирани отпред като солисти или гълкувани като „тенори“ в мъжки хор и т.н.). Каквато и да е подредбата, тя е по определен начин и отговаря на дефиницията. Съставът е ръководен от диригент, а дали той е постоянният ръководител, дали е сигурен в себе си, дали умее да ръководи добре, това за дефинирането няма значение. И последната част от това определение отговаря в голяма степен на характеристиката на учебните състави, защото художественото претворяване на музиката е в основата на поставянето на всяка партитура.

Базирайки нашите разсъждения върху определението за хор на доайените на академичното хорознание в България – професорите Лилия Гюлева и Емил Янев, обаче, ще забележим, че учебният народен хор не отговаря на техните „маркери“: *„Хорът е исторически създадена се устойчива форма на колективно музикално-вокално изпълнение. (...) В съвременния смисъл на думата понятието „хор“ означава организиран постоянно действащ вокално-изпълнителски колектив.“* [Янев, Е., Гюлева, Л., 1980: с. 72]. Спрямо тази дефиниция учебният народен хор нито е устойчива форма, нито е постоянно-действащ колектив.

От сравненията с различните определения за понятието „хор“ се очертават голяма част от специфичните черти на учебният народен хор и разликите с битувашите постоянни разновидности на вокалните колективи. Но дали този състав отговаря на определението „народен“?

Както е известно, в продължение на десетилетия след възникване на народните хорове, определението за тези формации се „люшка“ между няколко прилагателни – народен, фолклорен, битов. Отдавна вече в научната литература се използва „народен“, като признак, обединяващ начина на звукоизвличане и репертоара. *„Народният хор от втората половина на ХХ-ти век е формация с открито звукоизвличане, с репертоар изключително върху основата на българския фолклор и предимно женски състав на изпълнителите... Той(...) цели да съхрани автентичните параметри на народната песен – звукоизвличане, орнаментика, диалектен стил, мелодика, текст – но в „съвременен“, многогласен, обработен вариант.“* [Славинска, Р., 2019: с. 14-15] По смисъла на това определение учебният народен хор действително е народен, в рядко срещаната разновидност „смесен народен хор“.

А какво представлява изобщо учебният хор¹? Това е хорова формация, натоварена с определени дидактически задачи. Такива състави съществуват

1 В някои формулировки в българската и руска литература по проблемите на дирижирането, често под понятието „учебен хор“ се разбира щатен вокален състав, върху който се обучават бъдещите диригенти. По същество това са професионални състави, обезпечаващи диригентското практикуване по време на обучението и по-коректното им наименование е „щатен (обучителен) хор“. Тези формации се различават от разглежданите учебни състави по почти всички определящи признаци (бел. авт.).

в музикалните училища и някои университети, но обхващат основно вокалните класове, като целта е бъдещите солисти-певци да бъдат обучени в многогласно музициране. Учебният народен хор в АМТИИ обхваща и инструменталисти, и певци. Най-общо може да се каже, че съставът на хорвете е разделен на три нива, които трябва да формират ансамблова амалгама в максимално кратки срокове – инструменталисти без хоров и вокален опит, певци (певици) без хоров опит и певици с хоров опит. Това поставя редица предизвикателства пред ръководителя на състава (преподавателя), тъй като учебният процес не предполага индивидуални занимания и процесите на уеднаквяване вървят едновременно. Налага се вокално-педагогическата работа да върви едновременно с изграждането на усета за многоглас и мястото на всеки участник в него, със спяването във всяка партия и с целия колектив, с поддържането на емоционалния тонус за всички, с правилно насочване на спонтанното желание за пеене до конкретно осъществена хорово-вокална цел. Съчетаването на „репетиционната“ работа с усложненото от неумелите действия на обучаващите се диригенти ръководене на процеса и липсата на инструментална „опора“ в някакъв съпровод (изключително облекчаващ хоровото музициране фактор) изискват от педагога изключителна гъвкавост, поддържане на творческата атмосфера, сугестия и доверие на студентите в неговите действия.

Между най-характерните особености на учебния народен хор се очертава еднократното концертно представяне на усвоения репертоар. Като хоров диригент с няколко десетилетен опит, с убеденост мога да потвърдя, че дори професионалните хорови колективи подготвят творби за еднократно изпълнение изключително рядко (конкретни фестивални песни, авторски концерти, творби за даден юбилей или събитие, представяне на конкурсни творби за композиция и др.). Премиерното за даден състав изпълнение на конкретно вокално произведение обичайно е стресово за колектива събитие. То се подготвя дълго и изисква висока степен на усвояване и улегналост, за да се постигне максималната художествена стойност. Освен това много диригенти предпочитат да представят новото произведение „заобиколено“ от вече представяни на сцена творби – за осигуряване на относителен сценичен комфорт на изпълнителите. В продукциите на учебните народни хорове този емоционален „комфорт“ е невъзможен. Целият представян репертоар е нов за състава и всяка отделна песен е заобиколена от също толкова нови за хористите произведения. Това изисква от всеки участник в съставите максимална концентрация и запазване на емоционалната приповдигнатост при хоровите продукции в края на всеки семестър. Освен тези „натоварващи“ ситуационни моменти, на сцената учебните народни хорове са ръководени от все още обучаващите се диригенти, които трябва да преодоляват не само собствената си сценична треска, но и тази на своите колеги.

Учебните народни хорове съществуват в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ вече пет десетилетия. Още с основаването на катедра „Музикален фолклор“ и първите академични фолклорни специалности в България тази любима на студентите дисциплина става неотменима част от учебния процес – дисциплина, в която се преплитат традиция, автентизъм, композиционни почерци, народопсихология, демократичност, хорово изкуство... и онова изконно българско удоволствие от пеенето.

Ползвана литература:

1. **Андрейчин, Любомир и колегия** – Български тълковен речник. Наука и изкуство. София. 2012
2. **Вълев, Иван** – Народните хорове и някои проблеми свързани с тях. Наука и изкуство. 1972
3. **Дафов, Анастас** – Народнопесенният изпълнителски стил и неговите вокално-педагогически проблеми. Музика. София. 1978
4. **Пономарков, Игор** – Строй и ансамбъл на хора. В: Жабленски, Асен – Изкуството на хоровия диригент. Наука и изкуство. София. 1968
5. **Славинска, Рада** – Кратък курс по хорознание. АМТИИ. Пловдив. 2018
6. **Славинска, Рада** – Предпоставки за възникване на жанра „песен за народен хор“. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“. Пловдив. 2019
7. **Чесноков, Павел** – Хорът и неговото ръководство. Наука и изкуство. София. 1958
8. **Четриков, Светослав** – Музикален терминологичен речник. Музика. София. 1979
9. **Янев, Емил. Гюлева, Лилия** – Хорознание. Музика. София. 1980

МЯСТОТО НА ФОЛКЛОРА В ТВОРЧЕСТВОТО НА КОМПОЗИТОРА ИВАН СПАСОВ

гл. ас. д-р Алия Хансе
АМТНН „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
e-mail: aliya.hanse@artacademyplovdiv.com

Резюме: Иван Спасов е всепризнат новатор в развитието на българската музика както във вокалните, така и в инструменталните жанрове. Отношението и подхода на композитора към фолклора, от който черпи вдъхновение в немалко свои творби, допринасят за определяне на творчеството му като нов етап в развитието на българската музика. Произведенията, в които композиторът Иван Спасов използва елементи от българския фолклор неминуемо се превръщат в обект на научни изследвания и получават признателност в световен мащаб.

Ключови думи: Иван Спасов, българска музика, вокални и инструментални жанрове, български фолклора

THE PLACE OF FOLKLORE IN THE WORK OF THE COMPOSER IVAN SPASSOV

Ass. Aliya Hanse, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: Ivan Spassov is an acclaimed innovator in the development of Bulgarian music in both vocal and instrumental genres. The composer's attitude and approach to folklore, from which he draws inspiration in many of his works, contribute to defining his work as a new stage in the development of Bulgarian music. The works in which the composer Ivan Spassov uses elements of Bulgarian folklore inevitably become the object of scientific research and receive recognition worldwide.

Keywords: Ivan Spassov, Bulgarian music, vocal and instrumental genres, Bulgarian folklore

Изборът на темата за настоящия доклад се основава на убеждението, че творчеството на композитора Иван Спасов има ярко присъствие в развитието на българската музикална култура от ХХ век и разглеждането на негови творби с елементи от българския фолклор заслужават своето място в настоящата конференция, свързана с опазване и разпространение на музикално-фолклорните традиции. Текстът притежава характеристика на обзор по отношение на творчеството на Иван Спасов на фолклорна основа и неговите познавачи, и има за цел да продължи съществуващия до момента изследова-

телски и изпълнителски интерес към този дял от творчеството му.

Като един от най-ярките имена сред композиторите на XX век, Иван Спасов е първият композитор, който съчетава авангардни композиционни техники с фолклорни интонации и ритми. „*За първи път български фолклорни елементи съжителстват, органически претопени в една модерна форма, проведени с една абсолютно съвременна композиционна техника.*“, отбелязва проф. Бураджиев в своето изследване [Бураджиев: 110]. Счита се, че самият композитор утвърждава своя стил благодарение основно на хоровите си песни на фолклорна основа. Известно е още, че Иван Спасов „*от малък се е учил да хармонизира народните песни на дядо си*“ и е завладян „*от красотата на народното творчество*“ [Ботушаров: 10]. Произведенията, в които се съдържат елементи от българския фолклор, са плод на осъзнато съчетание на съвременни композиционни техники на композитора–класик и автентичните модели на народа–творец. Проекцията на съвременни композиционни методи към архаични модели нареждат Иван Спасов сред композиторите, допринесли за развитието и обновлението на жанра на хоровата народна песен. Това обновление е в резултат от достиженията на композитора при претворяването на фолклорни елементи в част от творчеството си като средство за изразяване на определени художествени търсения.

Фактът, че Спасов не е фолклорист и самият той споделя, че е подхождал много внимателно към фолклора¹, разкрива, българският фолклор има силата да въздейства върху човешките сетива и съзнание, и да предаде определено състояние, без да се налага да бъде изучаван. За твореца въздействието и непреднамереното възприемане на художествените внушения в музикалните творби е по-важно от разбирането и тълкуването им от слушателите. С други думи, съпреживяването на емоциите, предизвикани от произведение на изкуството, е по-ценно от рационалния аналитичен подход към него. „*В музиката няма какво да се „разбира“.* *Слушателят не се интересува нито от формата на произведението, нито от оркестрацията – той просто интуитивно я възприема.*“ [Палиева: 66-67]. В духа на тази позиция като творец Спасов съумява да претвори художествени образци, в които може да се проникне единствено чрез възприятията и трудно може да се тълкува чрез анализи. Неслучайно изпълнители и изследователи на творчеството му споделят мнението, че творчеството на Иван Спасов трудно подлежи на теоретизиране. То се характеризира с многообразие и многозначност, и притежава силата да бъде пречупена през личното светоусещане на отделния човек. Друга отправна точка за предпочитанията на Спасов към фолклора, както самият композитор определя, представляват „*общите черти между безмензурната песен у нас и съвременната музика...*“ [Палиева: 62]. Липса-

1 Вж Палиева: 62. (бел. авт.)

та на метрум, тактови черти, свободното разполагане на ритмически организирани мелодични линии във времето и др. прийоми са често използвани от композитора не само при работата с фолклорен материал, а и в други жанрове в творчеството му. В своята статия от 1984 г. Ценка Йорданова красноречиво изтъква следното: „*Виждаме превод от външното, историческото време (с асоциациите за старинност на фолклора) към вътрешното време на композицията; едно истинско обогатяване на творбата в плана на връзките между култура и пр., в плана на голямото Време*“ [Йорданова: 50].

Интерес за настоящия доклад представляват инструменталните творби на композитора, в които са използвани елементи и мотиви от българския фолклор. Те са създадени в период, в който се утвърждава индивидуалният стил на композитора: „*Смятам, че стилът ми се оформи окончателно някъде около 1965 г.*“ [Спасов: 141]. В произведението „Движения за 12 струнни“ (1967 г.) за пръв път се съчетават съвременни авангардни композиционни техники и фолклорни интонации и ритми. През 1967 г.¹ композиторът написва „Български напеви“ №1 за кавал, три гайди и струнен оркестър, с което пресъздава характерната атмосфера на съжителството между съвременното „с някои неизменни, прастари форми на музикалната етнография и фолклор.“ [Спасов: 52]. Година по-късно Иван Спасов създава едно от най-изпълняваните си инструментални творби. Идеята за написването ѝ идва от преплитането и наслагването на звуци в пространството по време на характерните за народните изпълнители надпявания и надсвирвания, каквото е и самото заглавие на творбата – „Събор-надсвирване“². С това произведение композиторът допринася значително за развитието на съвременната българска музика като в нея интегрира елементи от българския фолклор. В духа на фолклора Спасов създава още „Селска кантата“ за женски хор, два обоя и две валдхорни през 1972 г., „Сюита от народни песни на Иван Кюлев“ за оркестър (1974) и др. Чрез избора на подходящи тембри, регистри и техники на изпълнение се постига особен вид звучене. Превръщането на тембъра в едно от основните изразни средства повишава значението му при изграждането на музикалната форма в произведенията. Именно тембърът е носител на характерната за композициите на Спасов сонорна техника.

Звукът като субстанция в използваните алеаторно-сонорни похвати притежава водещо значение в изграждането на драматургията в инструменталните произведения на Спасов. В този контекст е добре да се отбележи, че ако при претворяването на фолклора за носители на народностното звучене се приемат неравноделността и характерните интонационни модели, трябва

1 Вж Спасов, Иван. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 51. (бел. авт.)

2 „Събор-надсвирване“ за 22 духови инструмента (после стана най-популярното ми произведение, в България е свирено най-малко 15-20 пъти от всички оркестри, изпълнявано е многократно и в чужбина – в Америка, Куба, Полша, Гърция, Франция и т.н.)“ [Палиева: 60]

да се има предвид, че при наличието на алеаторния принцип възприемането им в общата звучност става по-трудно. Самостоятелната независима линия на всяка отделна инструментална партия в единство образува особена звукова среда. Формата на произведенията се развива чрез свободното преплитане на собствения темпоритъм и темброви качества на всяка инструментална партия, структурирани чрез първични форми на многогласие. Широко приложение намира диафоничната структура (мелодия в горния глас и бурдон – в долния глас), която може да се посочи като елемент, който Спасов използва в голяма част от песните си на фолклорна основа. Самият композитор е от Неврокоп¹ и благодарение на своя дядо – фолкористът Иван Кюлев, е закърмен с характерния за Пиринската област автентичен двуглас.

Музикалната драматургия на инструменталните творби акцентира върху качествата на тембрите като носители на множество перспективи за асоциативна образност в пресъздаването на автентично народно звучене и съответната атмосфера за внушение на характера на творбите. За изграждане на музикалния образ с диафонична структура, композиторият избира тембри, близки до човешкия глас (духови инструменти – валдхорна, тромпет). Асоциацията за „селски събор“ в „Събор-надсвирване“ разкрива забележителните драматургични качества на чисто инструменталната музика, лишена от словесен първообраз, който да подсили драматургията. На много места в произведението прозвучават безмензурни народни мелодии. С разнообразни изразни средства и индивидуален подход при тяхното третиране композиторият постига внушителна художествена образност в инструменталните си творби. Самият Спасов определя произведението си „Движения за 12 струни“ като първи опит за „инструментален театър“ у нас“ [Ангелов: 25].

Композиционните подходи в инструменталното творчество на композиторията оказват своето влияние върху вокалното му творчество с елементи от българския фолклор. Широко приложение в изграждането на музикалната тъкан в хоровите му „народни“ песни намира контролираната алеаторика. Случайното преплитане на линиите по вертикал и използването на сонорните качества на звука заемат водеща роля във формообразуването и създаването на художествените образи в немалко образци от жанра. Интересно е да се отбележи, че творческият замисъл в някои от песните на фолклорна основа се открива сходство с този на инструменталните концерти на композиторията по отношение на линейното мислене и метроритмична организация или статичност. Например бавните епизоди от „Концерт за цигулка и оркестър“ (1980 г.) наподобяват безмензурната основа на алеаторно-експонираните фолклорни мелодии в песни като „Жена-разделница“, „Мори, запей ми слуго“ и др.; ритмическите „игри“ на композиторията в „Концерт за виолончело

1 Град в Югозападна България. Днес – Гоце Делчев. (бел. авт.)

и оркестър“ (1974 г.) напомнят за неравноделността, присъща на българския фолклор.

Композиторът създава хорова музика непрекъснато особено в годините след 1970 г. „Иван Спасов за първи път в българската музика на фолклорна основа (1972 г.) прилага съвременни композиционни похвати при работа с фолклорния песнен материал в песента „Мехметьо, севда голема“. “ [Бурджиев: 108] Изследователят Е. Дочева определя песните „Айшинко, пиля шерано“ и „Мехметьо, севда голема“ като „двата най-големи „хита“, родени от интимните взаимоотношения между Иван Спасов и народната ни песен.“ [Дочева: 6].

Особеният афинитет на композитора към словесните първоизточници за художествено пресъздаване на множество емоционални състояния във вокалните творби неминуемо има своята роля в изборите, които Иван Спасов прави за хоровите си песни на фолклорна основа. Съвсем естествено те се превръщат в опорно начало на творбите в разглеждания жанр: „...първо търся подходящ текст, когато искам да напиша „народна“ песен“ [Палиева: 64]. Композиторът показва различен подход към първоизточниците за своите вокални и вокално-инструментални произведения. По един начин подхожда към текстовете в своите лирични песни, по друг начин – в ораториите, по трети – в „народните“ песни.

В хоровите си песни на фолклорна основа композиторът не променя текстовете, а ги използва в оригинал. Това отличава подхода му към текстовете, които използва в други свои солови и хорови вокални творби по авторска поезия. Към тях Спасов подхожда селективно. Търсенията на композитора за смислово-съдържателни „силни“ думи и изрази в поезията за своите вокални лирики, и преднамереното елиминиране на сюжетни текстове, не е характеристика за народните словесни инспиратори. Подходът на Иван Спасов към народните текстове се отличава по наличието на сюжетна линия. Но и в двата случая търсенията на композитора са насочени към дълбочината на посланието и смисловата стойност. Композиторът прави прецизен подбор и към текстовете за своите „народни“ песни, чрез които претворява личните си творчески търсения. При изграждането на синтеза между слово-музика композиторът извежда на преден план въздействието от смисъла на изразеното, в резултат на което формата и съдържанието в творбите му са неотделими – съдържанието е оформено, а формата е съдържателна. Текстовете на голяма част от хоровите „народни“ песни са наситени с драматизъм и пресъздават състоянията на отделния човек, така както и в другите вокални жанрове от творчеството на композитора. Човешката драма, несбъднатата любов и болката са претворени в песни като: „Жена-разделница“, „Мори, прочула се'й Бейгиету“, „Да ти са падни, майчу“, „Бално ли ти е, сино льо“, „Мехметьо, севда голема“ и др. В песните по народни текстове е закодирана

съдбата на човека с неговите емоционални състояния и душевност, които могат да бъдат възприети и пречупени през личното светоусещане на всеки. Спонтанната проява и искреността в народните текстове ги прави достъпни, а в същото време толкова лични и проникновени.

Докато текстовете на песните са народни творения, много рядко мелодиите, използвани като тематичен материал в тях, са цитати от народни песни. Самият композитор посочва, че почти никога не използва готови народни теми – „*Във всичките ми песни е така, а в много от тях изобищо няма цитирани мелодии.*“ [Палиева: 63]

Формата в произведенията на Иван Спасов е винаги стабилна и много често произтича от словесния първоизточник във вокалното творчество. Мобилността във фактурата се изразява чрез структурата на музикалната тъкан. Основна роля в конструирането на музикалната тъкан има алеаторно-сонорната структура. Сонорните похвати се проявяват чрез използването на клъстери (наslagвания на малки и големи секунди по вертикал) като темброво-колористичен ефект¹. Пример, в който сонорните качества на гласовете имат важна роля в изграждането на музикалния образ, е песента „Бегала Рада, Радо ле“, в която се съчетават школувано с народно пеене – солото се поверява на народна певица, чийто тембър да се открие на фона на общия хоров звук. Фактурата на голяма част от творбите² се характеризира с наслагване на линейни конструкции в отделните групи изпълнители (сопрани, алти/тенори, басы) с постепенно натрупване на тембрите в алеаторни условия. Ярък пример в творчеството на композитора представлява последната му хорова песен на фолклорна основа – „Хубава Мавруда“, за която с право се твърди, че „*би слисала всяко международно жури*“ [Бураджиев: 110]. Неедновременните встъпления и многократни повторения на моделите в отделните гласове окрупняват времевите и пространствени измерения в музикалната тъкан³. Характерни за композитора са подходите с драматургично значение в общата структура на творбите⁴ – задържани тонове с неопределена продължителност, музикални структури и паузи, измерени в секунди и т.н. Тези прийоми кореспондират напълно естествено с особеностите на безмензурната народна песен, а същевременно намират място в множество произведения от други жанрове в творчеството на Спасов, както бе споменато по-горе.

Музикалната форма на песните с фолклорни елементи най-често се характеризира с триделност. Тематичният материал е взаимодействан от фолклорни

1 Напр.: „Мехметьо, севда голема“, „Два тъпана бият“, „Хубава Мавруда“ и др. (бел. авт.)

2 Напр.: „Мори, запей ми, слуго“, „Ангелину, малка моме“, „Зажнай, Ружо“ и др. (бел. авт.)

3 Напр.: „Два тъпана бият“, „Жена-разделница“, „Хубава Мавруда“ и др. (бел. авт.)

4 Примери: „Жена-разделница“, „Да ти са падни майчу“, „Защо ма, майчу, не даде“ и др. (бел. авт.)

образци, които композиторият третира полифонично като използва принципите на имитацията, канона, контрастите по отношение на темпо, динамика, регистри и т.н. В някои от хоровите песни¹ народните текстове предразполагат използването на куплетна форма – отличителен белег в сравнение с музикалните форми на други вокални творби на композитора. В тях вече изградената музикална конструкция се повтаря в полза на текста. Песните „Ангелину, малка моме“ и „Зажнай, Ружо“ са изградени на принципа на безкрайния канон. Отделните напеви по вертикал в песните съдържат форми на архаично многогласие – в основата на двугласния модел лежи бурдонът с характерните особености на автентичния първообраз – пиринският двуглас.

Произведенията с фолклорни елементи и по-специално хоровите песни от творчеството на Спасов получават голям изследователски интерес. Темата за фолклора и композитора присъства в изследванията на Л. Ботушаров, Е. Павлов, А. Петрова, А. Ангелов, К. Бураджиев и др., в интервюта с композитора, проведени от Е. Дочева, А. Палиева и др. Ирена Данкова проследява архаичните форми на многогласие, имитационните форми, контрастната полифония и алеаториката в песните на фолклорна основа от Иван Спасов. В своята статия „Алхимия на песента“ Ценка Йорданова отбелязва, че „дори изкушените в науката“ са изправени „*пред един мощен инструмент за въздействие и в това нашата музикална възприемчивост не се съмнява.*“ [Йорданова: 49]. Прави впечатление, че и самият композитор в своите книги и интервюта отделя специално внимание на творбите си на фолклорна основа. Когато говори за своето лично творчество², Спасов се спира именно върху произведенията „Събор-надсвирване“, хоровите си песни по народни текстове, от които специално внимание отделя на хоровия си шедьовър „Мехметъ, севда голема“. Това е показателно, че произведенията, вдъхновени от фолклора, заемат ключово място в творчеството на композитора.

Сред интерпретаторите на хоровите песни на фолклорна основа в творчеството на Иван Спасов се нареждат НФА „Филип Кутев“; ФА „Тракия“; „Мистерия на българските гласове“; „Космически гласове“; Женски камерен хор – Пловдив; Академичен народен хор на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“; Хор „Детска китка“ при ОДК – Пловдив и мн. др. Още от създаването си и първите си изпълнения, хоровите му творби на фолклорна основа предизвикват висока оценка от критици и музиколози: „*Двете песни по народен текст Мехметъ (1973) и Два тъпана бият (1975) са голямо творческо завоевание за композитора. Те носят белезите на обаятелно съвременен изкуство, на съвършено и неподражаемо музикално произведение, затова бяха приети възторжено от слушателите.*“ пише Георги Табаков

1 Например: „Ангелину, малка моме“, „Какво е чудо, Фатме, станало“, „Зажнай, Ружо“, „Мър Продано, гиздава дйевоуку“ (от „Хорца и припевки от Пирина“) (бел. авт.)

2 Вж Спасов: 140. (бел. авт.)

през 1976 г. [Ангелов: 67]. Със своята уникалност и завладяващо звучене, хоровите „народни“ песни на композитора получават признателност в световен мащаб: „Хор Маяковски, под ръководството на Христо Арищиров, е спечелил първа награда в състезанието за смесени хорове в Ланголен, Англия, като е изпълнил песни от Александър Танев и Иван Спасов. Йозеф Вебер, диригент от Аржентина, споделя: „Песента Радо, бяла Радо от Иван Спасов е за мен симфония“. [Ангелов: 68]; Песента „Мехметьо, сева голема“ „повече от 30 години не е слизала от сцената, изпълнявана е у нас и в чужбина от школувани и народни хорове, в това число и от чуждестранни състави.“ [Спасов: 150-151].

Безспорен е приносът на композитора Иван Спасов в обогатяването на художествените възможности на народното творчество. „Във фолклора той вижда пример за значителност на творческия замисъл.“ [Ангелов: 67]. Чрез него композиторът пресъздава красотата на традициите в българския бит и култура, формирани и съхранени в продължение на хилядолетия като ги свързва със съвременността и с достиженията на световната музикална култура. Използваните от композитора алеаторни похвати и свободата, с която разполагат интерпретаторите, извеждат на преден план уникалността на произведенията, но „не характерът на използваните средства определя в крайна сметка ценността на дадено произведение, а дълбочината, актуалността на изразените чрез тези средства мисли“ [Ангелов: 69]. Благодарение на средствата всяко отделно изпълнение се превръща в неповторимо само по себе си и по това може да се каже, че олицетворява самия живот. Фолклорните творения се раждат от живота като го пресъздават в най-искрения и неподправен вид. Претворяването на истината е идеалът за пренасяне на личните възгледи на твореца Иван Спасов за реалността в света на изкуството и сливането на изкуството със самия живот. Художествените достижения на композитора се обуславят от дълбочината на творческите идеи, търсенията за съвършенство в изкуството и оставят ценно наследство в българската музикална съкровищница.

Използвана литература

1. **Ангелов, Ангел.** 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994.
2. **Ботушаров, Любен. Васил Казанджиев,** Иван Спасов и фолклорът.//Българска музика, 1980, №9, с. 9–17.
3. **Ботушаров, Любен. Васил Казанджиев,** Иван Спасов и фолклорът.//Българска музика, 1980, №10, с. 14–22.
4. **Бураджиев, Костадин.** Пловдивските композитори и българският музикален фолклор. Пловдив: 2011.

5. **Данкова, Ирена.** Алеаторика и полифония в песните на Иван Спасов.//Музикални хоризонти, 1993, №3, с. 53–61.
6. **Дочева, Екатерина.** Айшинко+Мехметъо=Иван Спасов.//Култура, 1996, №51, с. 6.
7. **Йорданова, Ценка.** Алхимията на песента.//Българска музика, 1984, №1, с. 48-53.
8. **Палиева, Анда.** Анкета.//Българска музика, 1984, №1, с. 53–69.
9. **Спасова, Василка, Емилия Николова, Мария Бояджиева-Луизова.** Иван Спасов. Творчески хронограф. Пловдив: Фондация Проф. Иван Спасов, 1999.
10. **Спасов, Иван.** Изповед на един композитор. Пловдив: 2004.

НЯКОИ МЕТОДИЧЕСКИ АСПЕКТИ ПРИ ВОКАЛНАТА РАБОТА В ЖЕНСКИЯ НАРОДЕН ХОР

Доц. д-р Данка Цветкова
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: В настоящия текст се представя начина, по който се реализира разпевния процес в Академичния народен хор при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив. Авторът, от позицията близо двадесет годишен опит като вокален педагог на състава, акцентира върху разпяването. То се определя като база за задължителната качествена вокална работа с хористите, която да ги приучи да се отнасят с нужната сериозност и отговорност към репетиционния процес и подготовката за него, както и основа за творческото претворяване на всяка партитура.

Ключови думи: методика на народното песне, народен хор, репетиционен процес.

SOME METHODOLOGICAL ASPECTS OF VOCAL WORK IN THE WOMEN'S FOLK CHOIR

Assoc. Prof. Danka Tsvetkova, PhD
AMDFА „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: This text presents the way in which the singing process is realized in the Academic People's Choir at AMTH „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv. The author, from the position of nearly twenty years of experience as a vocal pedagogue of the ensemble, emphasizes singing. It is defined as a base, on which the obligatory high-quality vocal work with the choristers is based, to teach them to treat the rehearsal process and preparation for it with the necessary seriousness and responsibility, as well as a basis for the creative transformation of each score.

Keywords: methodology of folk singing, folk choir, rehearsal process.

Човешкият глас е сложна система, както като физиология, така и в психологическо отношение. Самото пеене пък е „продукт на сложни психо-физиологически процеси и се осъществява по рефлексен път (...) Психическите процеси се реализират чрез физиологическите функции на гласовите органи по строго координирана система от психо-физиологични закономерности“ [Дафов, Ан., 1978: 214]. По тази причина работата с човешкия глас изисква познания и практически умения, които да допринесат за достигане на звукова хомогенност, носеща наслада за сетивата. За красотата на българ-

ските фолклорни гласове, за магическото звучене на българските фолклорни хорове и тяхното въздействие са изписани много страници. Но за да се постигне тази красота се изминава дълъг и труден път, по който се преодоляват множество проблеми. „Народното хорово изкуство има свои особености, характерни само за него. На първо място – начинът на пеене“ [Вълев, И. 1972: 3]. Естественото, открито гръдно звучене и неговата богата обертонова наситеност благоприятстват за създаването на шедеври в акапелното фолклорно многогласно музициране. Всеки отделен член на състава е важен за общия му звук. Не случайно маестро Иван Вълев казва: „... Народният хор е твърде богат творчески апарат. Със своя разнообразен по звучене и натюрел гласов материал той дава на диригента широки възможности за постигане на музикална изразност, свързани със значителни хорови проблеми. Това дава основание да смятаме акапелната работа за основна и решаваща. При нея хоровата звучност получава избистреност, релефност, става пластична, позволяваща при добро ръководство пълноценно музициране“. [Вълев, Ив., 1972: 32]

За да се осъществи всичко това е задължителна качествена вокална работа с хористите, която да ги приучи да се отнасят с нужната сериозност и отговорност към репетиционния процес и подготовката за него. А в основата си тя се опира на качественото разпяване. То (разпяването) е основния базис, върху който здраво да стъпи и да се разгърне творческото претворяване на всяка партитура.

В настоящия текст представям начина, по който самата аз реализирам разпевния процес в Академичния народен хор при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив. Според мен той е удачен, защото е продиктуван от близо двадесет годишния ми опит, като вокален педагог на състава, а преди това и като диригент на хора при АНПТ „Сливен“.

Да се пише за Академичния народен хор при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ е не само предизвикателство, но и отговорност. Като дългогодишен негов солист, хорист и в следствие негов вокален педагог, бях изправена пред много предизвикателства и трудности в процеса на вокалното и интерпретационното претворяване на многогласните фолклорни песни. Тази е и причината да се опитам да споделя натрупания през годините опит. Поради естеството на моята работа, все повече се засилва потребността ми към по-задълбочено анализиране на обучителния процес, възпитанието на студентите в придобиване на правилна хорова култура на пеене, както и да споделя личните ми констатации в цялостната вокална работа.

Когато един певец е само участник, било като солист или хорист по време на работа над фолклорната партитура, не се замисля над проблематиката, възникваща по време на цялостното изграждане на песента. Той е инструментът, с който диригентът работи и изпълнява безпрекословно него-

вите изисквания. Погледът на дългогодишен преподавател по народно пеене и позицията на вокален педагог в Академичния хор, ме задължават да участвам активно в детайлното изработване на песента и да съблюдавам целия процес да протича според правилата за работа с фолклорния глас. Базирайки се на опита и традициите, оставени от доайените в хоровото изкуство, работили с този хор – Асен Диамандиев, Стефан Мутафчиев, Василка Спасова – отправната точка за работа на настоящия диригент Костадин Бураджиев е да се продължи развитието и да се поддържа завещаното високо ниво.

Като единствен по рода си в България, Академичният хор има свои специфики, неприсъстващи в останалите български хорови формации. Те се изразяват в по-различното звучене и свежестта на младите гласове, съставляващи колектива. Общия хоров звук впечатлява с умелата компилация между наситеното открито звукоизвличане и мекотата на звуковата атака от класическото пеене. Постигането на тази хомогенност води до избягване на прекалено отвореното, почти силово пеене, което създава известно напрежение у слушателя и отнема част от удоволствието да се наслади на красотата на многогласието. Отличаващото го от останалите фолклорни хорове е и постоянното текучество на хористи, тъй като е съставен изцяло от студенти, от различните специалности: „изпълнителско изкуство“, „дирижиране на народни състави“ и „педагогика на обучението по музика“. Съществени при подбора на певците са техните гласови качества и гласовата им характеристика. Наред с това от важно значение са върнатата интонация и хармоничния слух. Поради различното ниво на хорова култура у студентите, от огромно значение е правилната вокална работа при подготовка на репертоара. Затова, моя отговорност е внимателното окомплектоване на отделните партии и помощ при преодоляване на различните трудности по време на изработване на песенния репертоар.

Едно от най-важните изисквания за добър хоров звук е **върнатата интонация**. Както казва Василка Спасова: „...Не бива да считаме обаче, че съществуват някакви съвсем нови методи при вокалната работа... ще градим хоризонталния строй върху точното изпяване на интерваликата, а при вертикалната постройка – на съзвучията, с които е изградено многогласието“ [Спасова. В., 1994: 46].

Привилегия е фактът, че самата аз съм все още действащ изпълнител и това ми позволява да прилагам различни техники, модели и последования в процеса на разпяване. Базирайки се на различните методики, създадени от доказани вокални педагози, съм изработила свой стереотип на подготовка на гласовете, изпитан през годините и даващ резултат при изготвяне на сложните хорови партитури. Възможността да работя със сопрани, мецосопрани и алти в същностната им теситура много улеснява работата ми, защото по този начин усещам чувствителността на гласовия апарат и как той реагира

на методиката, която прилагам в разпяването.

В методическите указания на много учени-медици, както и на вокални педагози като проф. Анка Кушлева и проф. Светла Станилова, се посочва най-важният фактор в разпяването и това е загряването (затопянето) на гласовия апарат.

В Академичния народния хор процесът на разпяване стартира със загряване на гласните връзки, чрез затворена уста, подготвяйки изговарянето на съгласната „н“. Осъществява се по следния начин:

- Върхът на езика е опрян зад горните резци и така се създава възможност топлия въздух, който се акумулира в гърлото, до голяма степен да се запази в устната кухина, затопляйки и гласните струни. Някой ще каже, защо не „м“? Отговорът е прост, а именно - в този случай много голям запас от топлия въздух ще излезе през носа, а и не се образува това рекушетно поле, което да завръща топлата звуко-въздушна струя обратно в гърлото. Същевременно от „н“ е много по-удобно и без акцент да се осъществи вокализацията на първата гласна. Това упражнение се реализира на звуковисочинно равнище „ла“ на малка октава. Опитът ми показва, че тази тонова височина съвсем спокойно, без напрежение се достига при неразпяти гласове, от сопрани до контраалти. Обикновено стартовата гласна е „а“, тъй като „тя се формира леко с минимални усилия на гласовия апарат и максимален акустичен ефект, спомага за директното експониране на звука, осигурява свобода на ларинкса и редуцира напрежението, което я прави незаменимо средство за преодоляване стягането в ларинкса...“ [Станилова, Св. 2011: 117]. Следва редуване на гласни върху дълги нотни трайности в различни конфигурации „а-о-а“, „а-е-а“, „а-е-и-е-а“ и т. н. Редуването на високи (е, и), средни (а) и ниски (о, у) гласни спомага за изработването на единна темброва окраска, както в съответната партия (алти, мецосопрани, сопрани), така и в цялостния хоров звук.

При дългогодишната ми работа в Академичния народен хор (АНХ) констатирах, че резултатността в достигането на търсения звук най-добре се постига чрез личния пример на вокалния педагог. Демонстрацията от моя страна е най-точния коректив на търсения звук, шрих или динамически нюанс.

Както и при индивидуалната вокална работа, така и в хоровото пеене, основното правило е да се следва постепенното натоварване на гласовете. По тази причина подготовката се извършва в средата (центъра) на гласовия диапазон на хористките. Имайки предвид, че всяка от певиците в хора (АНХ) е с различно ниво на вокална подготовка и носи своите регионални белези, основната задача е постигането на добър унисон и изравнени вока-

ли. За целта се акцентира върху изработване на мека певческа атака, едновременно встъпление и уеднаквяване на тембровия „цвят“. Използването на фрагменти от различни народни песни способстват за решаването различни проблеми от интонационно естество, както и на прилагането на различните певчески щрихи. За целта се прилагат песенни модели от различни фолклорни области.

Най-често проблемите са следните :

1. Нископозиционно интонироване при изпяване на по-широк интервал във възходяща посока (например кварта или квинта – „Посадила баба“, „Заро моме“). Проблемът идва от липсата на добра дихателна опора в момента на атаката на тона и неволното напрежение, което се създава в глътката и ларинкса. За премахването на този проблем се прилага дихателна опора със стягане на мускулната стена на диафрагмата, при възходящия скок ларинкса се повдига и с включването на бърз форшлаг към крайния тон с лека придихателна атака. Така без напрежение се постига точното изпяване на възходящите скокове в мелодията. Прилагам предимно песенни откъси от Шоплука и Пирин като най-резултатни, както за тембовото изравняване в партията, така и за постигане на пъргавина в артикулацията. (Пример: „Сидяла Дона“, „Яна иде от меана“, „Ела моме, ела душо“, „Дойди либе ле“). Песенните модели в бързо темпо, както и нонлегатният щрих способстват за бързото учленяване на съгласните в текста, благоприятстват достигането на лекота в пеенето и ярка темброва окраска.
2. При работата с **високите гласове** е изключително важно да се постигне мекота на звуковата емисия и центриране на звуковата вълна, за което важно условие е качествената звукова опора в твърдото небце. Важна е статичността на мекото небце и регулираното изразходване на въздушния запас. През дългите години вокална работа в този хор констатирах един проблем – страх от изпяване на по-високи тонове. За да прескоча тази „страхова“ бариера аз почти не използвам клавиатурата на пианото. Аз изпълнявам тази функция, изпявайки моделите. Като използвам пълния капацитет на личния си диапазон (до на малка – фа диес на втора октава), по метода на подражанието постигам набелязаната цел. Демонстрацията на правилния и съответно неправилния начин на вокализация посочва нагледно как трябва да звучи, и ако има проблем – къде е той.
3. Вокалната работа с **ниските гласове** изисква друга методика. Много често при алтите се наблюдава грубо, силово пеене или пък глухо и безцветно. При грубата вокализация се набляга върху меката певческа атака и добре окръглената форма на устата. При глухото

- и безцветно пеене в нисък регистър прилагам демонстрация как се „отпуска“ корена на езика в максимално ниска позиция, при което се разширява звуковата „гръба“ и се използва пълната гръдна резонанция. Така звука добива плътност и необходимата темброва окраска. Задължително условие и при тях е добрата дихателна опора. За целта прилагам фрагменти от родопски песни от една страна за прилагане на мека певческа атака, а от друга за изравняване на тембровите различия и постигане на качествена звукова емисия в ниския регистър. („Мелай Рада Дворове“, „Радице моя дощеро“). Резултатни са и моделите, чиято мелодия започва от квинтов тон и се движи в низходяща посока („Мъри Бою ле“, „Драгано, Драганчица“).
4. Трудности се срещат при уеднаквяването на орнаменталните пасажи поради различията във вокално-техническите умения на хористките и недостатъчните им познания за спецификите на орнаментиране в отделните фолклорни региони. В разпевните упражнения са заложени и различни типове орнаменти, изобилстващи в народната ни песен. Тъй като репертоара на АНХ е разнообразен по отношение на регионална принадлежност, прилагам модели от различни фолклорни области. Опитът ми до тук доказва, че за да бъдат хористките концентрирани и да не губят интерес, ефикасен е методът на по-често сменяне на моделите. Така се избягва пеене „по инерция“, а активността не отслабва.
 5. От изключителна важност е ясната дикция като за целта се прилага принципа на ортоепията-певческото сричкване (въ-рни, мо-мне). Важно е гласните да са изравнени, а съгласните да се изговарят кратко и ясно, особено в края на думата.
 6. Цялостния процес на разпяване и вокална работа в АНХ е подчинена на шрих легато. Изключения са моментите, когато целенасочено се изработва някой от останалите шрихи. За целта се прилагат модели, изискващи мека речева характеристика, мека атака на тона и спокойно темпо (песни от Родопския регион).

От казното до тук изводите са ,че „упоритото провеждане на целенасочени упражнения е гаранция за овладяване на гласа и творческото усъвършенстване на ума, фантазията, волята и целия организъм като единно цяло.“
[Дафов, Ан. 1978: 213]

В заключение искам да подчертая, че не претендирам прилаганата методика в АНХ за абсолютна или важаща за всички хорове. Неоспорим факт е, че приложението ѝ не изморява гласовете, поддържа певиците в добра кондиция, поддържа вярна интонация и е благодатна към изпълнението на тежък репертоар, както в репетиционен процес, така и на сцена.

Ползвана литература:

1. **Дафов, Анастас** – „Народнопесенният изпълнителски стил и неговите вокално-педагогически проблеми“, 1978, Издателство „Музика“, София.
2. **Спасова, Василка** – „Теоретични и художествено-аналитични проблеми при работа с женски народен хор“, 1994, Пловдив.
3. **Калудова-Станилова, Светла** – „Методика на обучението по народно пеене“, 2011, АМТИИ, Пловдив.
4. **Вълев, Иван** – „Народните хорове и някои проблеми свързани с тях“, 1972, Издателство „Наука и изкуство“, София.

ПРИЛОЖЕНИЕ НА ОКТАВОВИЯ КОНТРАПУНКТ ПРИ ОБРАБОТКАТА ЗА ОРКЕСТЪРА ОТ БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ

гл. ас. д-р Георги Д. Шамлиев
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: В предложения доклад предмет на изследването се явява реализирането на сложния контрапункт в октава при обработката за оркестъра от български народни инструменти. Въвежда се класификация, по която се прилагат различни полифонични техники. Актуалността на темата се изразява в педагогическия потенциал за осъществяване на интердисциплинарни връзки между полифонията и оркестрацията в контекста на българския фолклор.

Ключови думи: оркестрация, обработка, сложен контрапункт в октава.

APPLICATION OF THE EIGHTH COUNTERPOINT IN THE PROCESSING FOR THE ORCHESTRA OF BULGARIAN FOLK INSTRUMENTS

Chief Ass. Georgi D. Shamliiev, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Resume: In the proposed report, the subject of the research is the realization of the complex counterpoint in the eighth in the processing for the orchestra of Bulgarian folk instruments. A classification is introduced, according to which different polyphonic techniques are applied. The topicality of the topic is expressed in the pedagogical potential for realizing interdisciplinary connections between polyphony and orchestration in the context of Bulgarian folklore.

Key words: orchestration, processing, complex counterpoint in eighth.

Настоящата разработка е своеобразно продължение на темата за *проекции на огледалния контрапункт при обработката за оркестъра от български народни инструменти*, публикувана в сборник доклади „Пролетни научни четения“ 2022 г., АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Основната констатация, до която се достигна е, че в по-голямата си част, техниката се прилага от композитори. Те съчиняват инструментална мелодия и акомпанимент, които се обръщат огледално по определени закономерности. Басът се добавя последен, след реализирането на начална и производна структура.

Важно е да се отбележи, че във фолклорната инструментална музика се крият възможности за употреба на огледален канон, известен още като *насрещен*. Такава каноническа имитация се получава, когато мелодията и огледалният ѝ образ се провеждат едновременно по вертикал. Благоприятни обстоятелства за реализиране на коментираната техника са наличието на мелодически фигурации върху тоновете на тризвучие (не само тоническо), при комбинацията на четиризвучия върху втора (S) и седма (D) степен, както и присъствието на проходящи, възвратни, силни чужди тонове и т.н. От установяването на този факт изкрystalизира и друг значим извод: с огледалния контрапункт успешно боравят и оркестраторите.

Осъществяването на полифонични техники в специфични формообразуващи условия, налага преди всичко да се отдели внимание върху някои важни особености на *инструменталното коляно*. Това ще позволи да се изведат взаимозависими принципи, чрез които да се осъществи интердисциплинарна корелация между „Полифония“ и „Обработка и оркестрация за народни състави“.

Общоизвестен факт е, че с развитието на инструменталната музика и със създаването на първите оркестрови творби се налага „*колянната форма*“, която в известен смисъл противоречи на автентичните фолклорни практики. По този въпрос Николай Кауфман (1925-2018) коментира: „(...) *организираното свирене влиза в противоречие с традиционния импровизаторски стил, за който колянното членение не е типично. Така се отваря врата за едно ново явление, което дава своите чудесни плодове, но и известен шаблон*“ [Кауфман, 1988, № 9].

По същата тема Николай Гурбанов отбелязва: „*Постепенно колянната (или „коленна“, както се среща в редица публикации) форма се утвърждава като най-популярен структурен еталон за групово музициране. Колената, които организират груповото свирене, имат квадратна структура, а принципът за изграждане на цялото е стремежът към „многоколенност“*“ [Гурбанов, 2020, с.3-4].

Към посочените цитати бих добавил, че колената често са съпроводени със знак за повторение, което дава огромни преимущества за реализиране на една или друга разновидност от сложния контрапункт. С други думи, от полифонична гледна точка, първоначалното прозвучаване на колянното се третира като начална структура, а повторението – производна. По мое мнение считам, че благодарение на приложените техники ще се намали ефекта от шаблонност, за която коментира Кауфман.

За целите на научната разработка въвеждам класификация, по която ще се прилагат полифонични техники в обработката за оркестъра от български народни инструменти:

1. *Ниска степен на полифонизация* – мелодия и акомпанимент;

2. Висока степен на полифонизация – мелодия, акомпанимент, контрапунктичен глас.

Необходимо е да се уточни, че понятията „ниска“ и „висока“ степен на полифонизация са условни, тъй като най-общо те зависят от броя на фактурните елементи, които ще се включат в полифоничния процес. Условността се засилва и от обстоятелството, че теоретически и практически е възможно чрез суксесивния метод, последователно да се добавят два и повече контрапунктични гласа, с което ще се придаде допълнително комплициране в оркестровата творба. В други случаи педалният тон (или друг фактурен елемент) може да иземе функциите на контрапунктичния глас или заедно с него да претърпят полифонично третиране.

Условността засяга и ниската степен на полифонизация. Достатъчен е само *един фактурен елемент*, например мелодия, която да се удвои в паралелни терци, сексти, децими. Похватът е популярен като *лентов паралелизъм* и ще бъде предмет на друго изследване.

Последно ще се добави, че обратно на логиката, употребата на един фактурен елемент не превръща полифоничната техника в по-лесна за реализиране. Всичко се свежда до индивидуалните възможности и компетенции на композитора, аранжора, оркестратора.

Представените коментари и уговорки до този момент показват, че целта на въведената класификация е да се даде отправна посока. Само от творческата инвенция зависи до каква степен ще се прибегва до полифонични похвати и доколко ще се варира с броя на фактурните елементи.

С методическа насоченост, особено за начинаещите оркестратори, въвеждам употребата на т.нар. *работна скица*. В нея се планират, осмислят, залагат, подреждат всички музикални елементи с или без удвояване на гласовете, възлагат се функциите на инструментите (*солираца, смесена, акомпанираца*, по класификацията на Милчо Василев) по всички закони на класическата оркестрация. Следователно може да се обобщи, че работната скица в учебния процес е свързващо звено между етапите на планиране и финализиране на идеите върху оркестровата партитура. С *работна скица* ще си служим и при октавовия контрапункт, който е основен предмет на текущото изследване.

Преди да се пристъпи към приложението на октавовия контрапункт в обработката за оркестър от български народни инструменти е необходимо да се разгледат някои негови особености:

1. Октавовият контрапункт е такава разновидност на сложния контрапункт, при който след вертикално преместване на гласовете се осъществява превратност, т.е. мелодиите променят първоначалното си теситурно положение – ниската мелодия става висока и обратно. В художествената практика общият сбор от преместване се равнява на една (много рядко), две, три или

повече октави, от където идва и наименованието на сложния контрапункт;

2. Като отличителен момент се посочва, че октавният контрапункт, в сравнение с огледалния, много по-ефективно се използва при оркестрирането от клавири. В хода на изложението ще се убедим, че в контекста на фолклорната оркестрация, приложението му ще е може би най-леката и приятна задача;

3. Основното правило при октавния контрапункт е, че квинтата се превръща в дисонанс кварта. Подобно на огледалния контрапункт в обработката за народния оркестър, и тук се действа в условията на многогласна конструкция – бас и над него в различен порядък се нареждат: три-четиригласен акомпанимент, мелодия, педални гласове и т.н. Когато двата свършени консонанса (кварта и квинта) се разположени в средните гласове, те се преобразуват един-друг. При тези условия квартата винаги придобива качеството на консонантен интервал, и в този смисъл, процесът по съчиняването на октавов контрапункт е значително облекчен, за разлика от двугласа. Важно остава съображението основният тон на свършения консонанс да не се разполага в най-ниския глас, в противен случай трябва да се употреби като дисонанс. Басът няма отношение към вертикалното преместване на мелодиите и се възприема като *присдружаващ глас*.

Предстои да се изработи *работна скица*, в която минималното изискване е два фактурни елемента да разменят местата си. Препоръчва се при повторното прозвучаване на коляното (производна структура), мелодията да прозвучи октава по-високо. Обратният процес ще доведе до деградация и нелогичност в музикалното развитие на микроравнище.

За илюстрация на октавния контрапункт ще се използва „Хоро“ на Любен Досев – виж „Писес за кавал и съпровод на пиано“, в съавторство с Милчо Василев, София, 1986 г., с.16-18.

Пример 1. Начална структура

Пример 2. Производна структура

Сравнението на двете структури показва, че е осъществен *троен октавов контрапункт* – *мелодията, аккомпаниментът и педалният тон* са претърпели вертикално преместване с превратност. В началната структура са планирани *мелодията* да е в първи и втори гъдулки, дублирана от първата тамбура, *тригласен аккомпанимент* в кавали и *педален тон* във виола гъдулка. В производната структура вертикалните премествания са както следва: *мелодия* октава по-високо в два кавала (предвид високата теситура), *аккомпаниментът* октава по-ниско в струнно-лъковата група и *педалният тон* – октава по-високо в гайда от „Ла“.

Обръща се внимание, че в сложния контрапункт, спрямо броя на преместванията на гласовете се срещат двоен, троен и четворен контрапункт: „Понятията (...) не трябва да се смесват с двугласен, тригласен, четиригласен. Първите показват колко от гласовете на дадена полифонична част могат да се превръщат, а вторите – на колко гласа е написана известна композиция“ [Карастоянов, 1952, с. 167]. В нашия случай, в условието на многоглас (6-7 гласна), три от мелодиите (фактурни елементи) са в отношение на октавов контрапункт, от където идва и наименованието троен контрапункт. Днес някои от теоретиците ревизират терминологията на Асен Карастоянов (1893-1976), като се препоръчва тя да се запази за други характерни полифонични практики, като: двоен, троен канон, двойна, тройна fuga и т.н. В контекста на сложния контрапункт Ангел Ангелов (1947-2018) предлага да се използват понятията *цялостен* и *частичен превратен контрапункт*:

„(...) *преместване на двете мелодии на двугласа* със срещуположно движение. Това наричаме *пълен* или *цялостен сложен превратен контрапункт*“ [Ангелов, 2016, с. 113].

„(...) *непълен (частичен)превратен контрапункт*, когато само

едната от двете мелодии на двугласа се премества вертикално, а другата запазва своето височинно положение, но все пак се премества в другия глас“ [Ангелов, 2016, с. 113].

Поясненията за използвания терминологичен апарат в научната полифонична литература показва важното значение едно понятие да не се прилага за различни теоретични положения. С тези съображения считам, че акуратни за сложния контрапункт са наименованията цялостен и частичен превратен контрапункт.

Тематичният материал от цитираното коляно на Любен Досев позволява да се проведат едновременно две техники: октавов контрапункт и канон. С оглед контраста е желателно имитацията да се проведе в различни инструменти и при възможност такива, които са разположени в лявата и дясната страна на сценичния подиум, например кавали и втори гъдулки. Това ще подсили максимално ефекта от приложения похват както по отношение на тембъра, така и по отношение на слуховото възприятие.

Пример. 3 Начална структура канон

За да класифицираме имитационния процес като канонически, т.е. канон, е необходимо провеждането на минимум две пропости и две риспости, отбелязани в примера с буквените обозначения А, В, С и съответно А1, В1, С1. Имитацията по вертикален показател е в унисон, което при реализиране на сложен контрапункт, т.е. повторение на коляното и размяна на мелодиите, ще е налице *нулев сложен контрапункт*. На практика обмен е осъществен, макар мелодиите да запазват височинното си разположение. Възможен и също естествен подход е имитацията да е октавова, което не променя същността на приложената комбинация между канон и октавов контрапункт.

Демонстрираните техники в настоящото изследване имат значим принос за запазване на традициите и развитието на българския фолклор. Разгледаната тематика е в ракурса на потенциални педагогически практики, в които се обвързват стандартни прийоми за оркестриране и обогатяването им с огромните потенцици за полифонично вариране на сложния контрапункт. Подобен подход би бил немислим без осъществяването на интердисциплинарни връзки между двете теоретични направления – полифония и оркестрация. И най-важното е, че обучаващият се в съчиняването на имитации, канони, разновидности на сложния контрапункт и пр., намира тяхното практическо

приложение в оркестрацията и в частност в обработката за оркестъра от български народни инструменти.

Ползвана литература

1. **Ангелов, Ангел** „Прост и сложен контрапункт. Учебник по полифония“, FastPrintBook: Пловдив, 2016, ISBN 978-619-7312-01-0, с. 113
2. **Василев, Милчо** „Ръководство по обработка и оркестрация за оркестър от български народни инструменти (ОБНИ)“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“: Пловдив, 2021, ISBN 978-954-2963-97-4, с. 5
3. **Гурбанов, Николай** „Сюитите за оркестър от български народни инструменти в творчеството на Коста Колев (с примери от „Плевенска сюита“ и „Пазарджишка сюита“)“. Музикален логос, ISSN 2534-8973 <http://galerianadumite.bg/wp-content/uploads/2020/05/STUDIYA-MUZ.LOGOS.pdf> (10.05. 2022)
4. **Досев, Любен; Василев, Милчо** „Пиеси за кавал със съпровод на пиано“, София, 1986, с. 16-18
5. **Карастоянов, Асен** „Контрапункт“, Наука и изкуство: София, 1952, с.167
6. **Кауфман, Николай** „За българския народен оркестър“, Българска музика, № 9

ANOTHER REFLECTION ON LITERARY HERITAGE IN MODERN CULTURAL PRACTICES

Assist. Prof. Hrvoje Mesić, PhD

The University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek

Kralja Petra Svačića 1/f

31000 Osijek

hrvoje.mesic35@gmail.com

Abstract: *This article focuses on literary heritage in a regionally defined space, representing an invaluable potential for unique development and for efforts to make an area more attractive with respect to tourist movements and to management in literary tourism in general. The author will attempt to outline the scope of the concept of Slavonicity (the quality of being of Slavonija, or belonging to it) as an attribute underlining the specificities of literary heritage of the Slavonian plains and as the legacy of a selection of regional authors whose creative output provides the foundation to build and maintain regional and national cultural identity on.*

Keywords: literary heritage, the literature of Slavonija and Šokci, rural heritage, cultural geography, literary tourism

I.

Literary heritage is an integral part of cultural heritage, and its sustainable valorisation is classified under special forms of tourism in the field of cultural or heritage tourism. Just like cultural heritage, literary heritage includes both tangible and intangible aspects. In Strepetova's view, the greatest value of literary heritage lies in the ability of works of literature to arouse emotions, ideas and sentiments. The most important segment of literary heritage is embodied in its immaterial, intangible aspect, contained in words, ideas, knowledge, traditions, and other concepts that make us think, and teach us about past times and other people and communities. The tangible aspects of literary heritage are inseparable from the intangible ones, and paper provides the link between the two. Tangible items like the pen, paper, desk and the author's environment, and intangible concepts like ideas, emotions, values, opinions and worldviews expressed, have a reciprocal influence in the writing process. There is a strong bond between literary heritage and local heritage, given that descriptions of landscapes are common in works of literature, and landscapes have served as a source of inspiration for so many authors. Literary heritage, however, extends beyond these considerations, encompassing the cultural landscape of a territory as well. This is because literary

heritage is a vehicle for local heritage: folk costumes, traditions, holidays, mentalities, religions [Strepetova, 2020]. The cultural heritage of rural areas offers an invaluable potential for unique development and efforts to make an area more attractive. Their revitalisation, based on a model that includes the local population and the local rural community, can help create attractive features, resting on the principle of sustainable and responsible management and commercialization. Many historical assets face degradation and disappearance, including farm buildings that are no longer used for farming, small workshops that are no longer used for making things, or intangible cultural heritage that is no longer handed down to the new generations [Demonja; Baćac, 2012]. For this reason, cultural heritage, which plays a very important role in sustainable development of rural areas, needs to be imbued with new value. Rural tourism is particularly important in Croatia because one of its key roles is to keep traditions alive, but in a way that finds creative uses for tradition instead of contributing to poverty [Ružić, 2009]. The concept of cultural tourism combines two industries that are very closely interlinked in social terms, and complement each other perfectly: culture and tourism. Culture and cultural (literary) heritage clearly help make a tourist destination more attractive, and are often instrumental in tourists' choices.

The identity of a living area is shaped by its tangible heritage (architecture, landscaping, roads, bridges, pathways etc) and intangible heritage (legends, history, art, beliefs and customs, dances, songs, and all other activities derived from the rural way of life), as well as by a variety of public events whose tradition might not go so far back in history [Mesić, 2019], but they still foster and maintain a part of the tradition (food fairs, exhibitions of autochthonous dishes and food products, old village craft fairs, and so on). The tourism of Croatia's rural areas has launched attractions to the dynamic tourism market that were designed in rural households which, among other things, function as keepers and managers of the rural heritage [Geić, 2011]. Rural heritage was only recently recognised as a leading idea in the development of tourism in Croatia, even though Croatia is positioned in an environment in which the fact of rural wealth and heritage guides the development of the tourism industry, and gives visibility to the local community as a valuable tourist destination [Tubić, 2019]. Rural areas are home to traditional cultures dating back to the distant or more recent past. Definite authenticity and particularity of the rural culture is a result of traditions and methods used to protect a number of features of different cultural influences, stemming from different stylistic and historical periods, and specialists read them as cultural and historical layers that they are able to track, for example, through folk costume

styles, cultural influences in traditional architecture, manners of communication, forms of dances, distinctiveness of folk songs and scales, forms of decorations, and all other elements of culture that comprise the material, spiritual and social component of general culture. In these layers, we see the spirit of our ancestors in the new image of time, thus confirming the continuity of local culture in a certain area. In other words, culture is „explained as a part of our identity“ [Marković, 2012:139].

II.

Cultural development is a social value and a driver of economic and social development. European and Croatian specialists, culture workers, museum workers, protectors, culture aficionados and connoisseurs of the impact of cultural assets on the community are all in agreement on this. This thesis places traditional culture, along with local and regional development, into the focus of interest for ethnologists, sociologists, art historians, philologists, conservators, restorers, and a number of other professions. There is more than one way to interpret cultural heritage. Personal interpretation involves persons like tour guides, custodians and museum guides, who directly interpret the significance of heritage to individuals or groups. Impersonal interpretation includes fliers, guidebooks, exhibitions, interpretation panels, digital presentations, websites, pre-recorded audio guides, models and other types of textual and/or visual media. This interpretation includes printed materials like leaflets and billboards, guidebooks and downloadable materials, along with digital media like film, animation, audio-visual presentations, touchscreens, and websites. Digital and technological innovations have a vital role in the preservation and promotion of modern cultural heritage, but their role should be to augment real experiences rather than to replace them. The role of the interpretation of cultural heritage is to tell stories: historical, artistic, sociological, psychological, modern, ancient, or any other. Digital technologies provide a tool for the visualisation, exploration or consummation of cultural heritage, offering exciting new possibilities that place the visitor in the centre, encouraging an active two-way dialogue, and positioning visitors as active participants rather than a passive audience. While it is necessary to make full use of innovative techniques and approaches in the presentation of cultural heritage, it is also necessary to use them wisely to address the twin challenge of preserving the integrity of cultural heritage while making it available to the largest possible public. An array of digital technologies is used in the presentation of cultural heritage with the primary purpose of offering the

visitors a more meaningful and more interesting experience [Laing et al., 2014]. Šokci, who have kept their traditions and old customs alive to this day, are a good example of preservation of intangible cultural and literary heritage. Driven by the harsh living conditions and intensifying Islamification of Christians, Šokci moved to this area from Bosnia and Herzegovina in the 17th century. Šokci are a Croatian ethnic group that now inhabits Podunavlje and the plains of Bačka, in addition to the area between the Sava, the Drava and the Danube. In addition to institutions tasked with the research, collection and preservation of cultural and historical heritage, which are sadly scarce in the field, enthusiasts and organised groups play an invaluable part in the preservation of cultural and historical heritage in smaller communities as the keepers of the traditional culture and the drivers of social and cultural activities in their home towns or villages. More than ever, we are now witnessing the extinction of old Šokci families in the villages, and the loss of customs that had been observed for centuries, as well as the records detailing the life and the customs of Šokci, their habits, folk costumes, and the features of their literature. Šokci-themed events are organised to modernise the cultural heritage, not relying on the space in which it was created. Besides the existing writings of literary authors, historians, ethnologists, and linguists, the living word also has to be communicated today by modern means to young people, not just Šokci, but also to everyone else who is interested in the cultural heritage of this Croatian ethnic group [Mesić; Sablić Tomić, 2022]. The time of modern communications facilitates, improves and simplifies the revival of Šokci customs, the preservation of their traditions, and their communication to younger generations. Šokci are very keen on restoring their wide variety of traditions, and handing it down to the younger generations to protect their from oblivion: customs, dialect, songs, musical instruments, goldwork and folk costumes. Certain social and economic changes were implemented in the mid-18th century to better regulate and organise life in the villages. The institution of village cooperatives and the decree to organise houses in villages into rows (ušoravanje) resulted in the establishment of stanovi, buildings in remote fields, pastures or next to forests that were used both for housing and farming purposes, and were the first settlements outside of villages in Slavonija. Stanovi were features in the inhabited environment, villages or hamlets in the smallest anthropogeographical separate units. They were typically located near villages, although some were situated close to neighbouring villages. Appraising the suitability of local conditions for cattle-breeding and cultivation of arable and other lands, interested wealthy villagers bought stanovi that were located in the vicinity of neighbouring villages. Around 90% of them were located

next to forests or ponds. Married couples or households received orders to stay in stanovi for shorter or longer periods of time and perform certain tasks there [Sablić Tomić; Rem, 2003].

III.

Old records discovered in chests containing the heritage of Slavonci and Šokci indicate that the general public, the common folks, liked the so-called folk theatre: its dramatic tension, clear fabula, division of characters into the good ones and the bad ones, passions and emotional conflicts, the melodramatic atmosphere, in short, tales close to the soil they, too, had grown up on. Contrary to the widespread opinion that anything that belongs to the popular culture lacks academic merit, just because a piece belongs to the folk theatre and is close to the people, it does not make it trivial and worthless in artistic terms. All Croatian folk dramas were authored by distinguished and eminent Croatian playwrights. The folk dramas were penned by authors who bore testament to Slavonicity in their work, which in turn implies their presence in Slavonija, whether they were born there, lived there, went to school there, or got to know and discuss the region in some other way. They all shared the same level of themes, motifs or ideas, which they found in their everyday life, in the reflection of people's good and bad sides, building it on the dialectal speech level, the rural space with its customs and habits, and the singing and dancing as an expression of Slavonian passion. Folk theatre emerged and was in its heyday in the second half of the 19th century, but there is much of the 20th century in its distinctive features as well. It might not have been as widespread in the 20th century as at its beginnings in Croatia, but the older folk dramas were performed continually, most notably Graničari [Border Guards] by Josip Freudenreich, Požar strasti [Flames of Passion] by Joza Ivakić, and Sokol ga nije volio [Sokol Did Not Like Him] by Fabijan Šovagović, which was later turned into a film. The use of music is an important feature of the folk drama: music has an important dramaturgic function in building the play, and the authors often used „music parts to express satirical thoughts“ [Batušić, 1976:168]. If there was no music, „the author inserted a song, a folk song or a song he wrote himself, usually appropriately improvised“ [Brešić, 2015: 83–84]. At the first glance, we might believe that the folk theatre belongs in the past and is closely tied to the village people, who no longer exist in the form in which they once did. However, the ambiguous and archaic name stands for much more than the preservation and depiction of tradition and folkloristics: all of these folk drama pieces are associated with their environment, whether Mediterranean or continental, whether in the 19th,

20th or 21st centuries, in terms of ideas and themes. The folk theatre is a reflection of everyday, realistic, seemingly minor things. Instead of kings, knights and grand figures seeking to change and save the world, the topics it discusses can be found in each and every one of us. The performance of folk dramas in the modern time reflects our culture in a certain age, and uses literature and performance arts to preserve it for posterity. Being very suitable for theatre performance, folk drama provides a good pathway from literature to life and vice versa. Folk theatre can be designed for a specific audience of commoners, or it can simply be meant to portray the commoners' life. In other words, „folk theatre is a theatre for the commoners, a theatre of folk customs, so-called elements of theatre in folklore, the process of specific disguise, an act of collective mimesis, where one is unable to tell where the stage ends, and the audience begins, who is really the actor, and who is the spectator; it is entertainment for the people, a circus, a popular burlesque“ [Mrkšić, 1980:7]. The key features of folk theatre include music (in tune with the developments on the scene), dancing (usually folklore dancing), singing (in groups or individually), dialectal language level, wise folk proverbs, witticisms and humour, places of residence that the characters are associated with (rural places), and everyday events from the common life, a reflection of the real life, as the fundamental element of folk theatre. The themes are invariably linked with the rural community that the characters come from: „The village, the military life from all the different angles, but usually from a more cheerful angle, or at least one that is made to look cheerful, folk customs, instruments and costumes, dancing, singing and joking, the city life outside of the spheres of the aristocracy or the bureaucrats, this is the thematic circle that folk drama will occupy, and then start to split it into an increasing number of variants“ [Batušić, 1973:21]. This type of drama is called folk theatre not just because it discusses and addresses the common people, but also because there is a link between the stage and the audience. Pavle Blažek defines the folk theatre according to three basic features: (1) the content of the piece: a folk drama piece is built on very simple motives from the rural life, naive twists, and predictive content, while the characters are undefined sketches; (2) the abilities of the performer: the literary audience in the 19th century was sceptical about the development of this type of drama, and few theatres were interested in folk drama, which had an impact on the artists and creators as well; (3) the audience: a theatre without an audience is not a theatre, and every era has a new audience that becomes an integral part of the general theatre culture and its epoch [Blažek, 1980].

The first theatre terminology in Croatia was coined in 1840. A number of

plays written between 1840 and 1870 were named differently: play, military play, act, melodrama, humorous play, burlesque with singing, folk act, folk drama, life story, folk play, humorous folk play with singing and dancing, and other names, whose number is indicative of the authors' wide choice of topics [Batušić, 1973]. The origins of Croatian folk theatre can be traced to Vienna and the Danube region, especially the Viennese farce, which was very popular. The fruitful Viennese theatre period began sometime between 1810 and 1820, and ended with the death of Johann Nestroy, the leading figure in theatre practice at the time, in 1862. According to Batušić, the situation in Croatia was much different than in Vienna: „However, folk drama appeared much later in Croatian dramatic literature, because its appearance was associated with more than the development of literature. Its appearance coincides with some developments in the world of theatre, which could have only occurred in Croatia after certain theatre structures were built that we able to pave the way for the performance of such plays on the stage. In Croatia, or in Zagreb, to be more precise, this only became possible in the final days of absolutism, from 1857 onwards“ [Batušić, 1976:163]. Plays by Nestroy, Ferdinand Raimund and others were often performed on Zagreb's stages. This partiality to Viennese plays was evident from the mid-1850s and largely fuelled by Josip Freudenreich, who translated a number of Viennese plays in between his own numerous endeavours in the theatre, and became the founder of the autochthonous Croatian folk theatre, copying the dramaturgy from Vienna [Bobinac, 2001]. Before Freudenreich, there were two theatre centres in Croatia, Dubrovnik and Zagreb, and Croatian comedy was believed to trace its origins back to Držić's Dundo Maroje, while the Kajkavian dramatists of northern Croatia, among whom Tituš Brezovački holds the central place, created literature in markedly different social and political conditions and in a much different theatre landscape all the way to the 1930s. Igrokaz, the Croatian word for „play“ and a folk term, is mentioned for the first time in an anonymous Kajkavian comedy: „It is a combination of the word igra, which means „play“, and kaz, which is also a part of kazalište, the Croatian word for theatre, and which could be interpreted as „show, draw attention to“ [Batušić, 1986:20].

IV.

An analysis of the establishment and development of the folk theatre is impossible without a consideration and analysis of political and ideological positions of individual authors or author groups. When the constitutional order was restored in 1860, independent literary and theatre critics came forward, most

notably August Šenoa, who wanted to stage plays with realistic plots, avoid the Viennese farce, focus on topics from domestic life, and use the popular language. Dimitrije Demeter, one of the leading figures of the theatre practice at the time, sided with this view as well. The practice of translation and adaptation of plays from Vienna was often criticised, and a political and linguistic battle was fought [Bobinac, 2001]. Based on the thematic closeness of the neighbours' drama and drawing its inspiration from the Viennese folk theatre, this new form of drama was dubbed folk drama, not respecting the historical background and the elite theatre and literature community, and broaching new topics and social themes. Before Ante Starčević, who uses authentic speech from Lika, and Josip Freudenreich, the author of the first real folk drama, knights and kings were the dominant figures in dramas, and the role of the common people was neglected. Besides the above two authors, Antun Nemčić was also an advocate of the common people and the local communities, having been the first author in modern Croatian drama to use the Kajkavian dialect. All later poetic products developed from Nemčić's and Freudenreich's practice. Slavonian-themed *Graničari* by Josip Freudenreich was the first true folk drama that influenced the authors of all later Slavonian folk dramas, including Ilija Okruglić, Janko Jurković, Josip Eugen Tomić, Ferdo Becić, Josip Kozarac, and others. Nikola Batušić, Marijan Bobinac, Adriana Car-Mihec, Branko Hećimović, and others made the greatest contributions to the study of the folk theatre and drama in the 19th century in Croatian theatre studies. They all analysed plays featuring commoner characters and dialogues written in the local idiom, referring to it as folk theatre, and underlining its closeness with the Viennese folk drama that influenced the establishment of theatre life and the protection and promotion of regional literary and cultural heritage on the drama scene, which serves to support the development of cultural/literary tourism, in Czechia, Slovakia, Hungary and Croatia.

WORKS CITED:

1. **Batušić, N.** *Hrvatska drama 19. stoljeća* [Croatian Drama in the 19th Century], Logos, Split, 1986
2. **Batušić, N.** *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe* [Croatian Drama from Demeter to Šenoa], Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1976
3. **Batušić, N.** *Pučki igrokazi 19. stoljeća* [Folk Plays in the 19th Century], Zora, Zagreb, 1973

4. **Blažek, P.** Prisutnost folklora u pučkoj drami [The Presence of Folklore in Folk Drama], Scientific Conference on Folk Theatre, Vinkovci, 1980
5. **Bobinac, M.** Bečka lakrdija u hrvatskom kazalištu između Demetra, Freudenreicha i Šenoa [The Viennese Farce in the Croatian Theatre between Demeter, Freudenreich and Šenoa], Krleža Days in Osijek 2001, Institute for the History of Croatian Literature, Theatre and Music, Croatian Academy of Sciences and Arts; Department for the History of Croatian Theatre; Croatian National Theatre; Faculty of Pedagogy, Zagreb; Osijek, p. 45–59, 2002
6. **Brešić, V.** Hrvatska književnost 19. stoljeća [Croatian Literature in the 19th Century], Alfa, Zagreb, 2015
7. **Demonja, D.; Baćac, R.** Baština i tradicija u oblikovanju turističke ponude na ruralnom prostoru Hrvatske [The Role of Heritage and Tradition in Shaping the Tourism Offer in Rural Croatia], Podravina: magazine for multidisciplinary studies, vol. 11, no. 21, p. 205-218, 2012
8. **Geić, S.** Menadžment selektivnih oblika turizma [Management of Selective Forms of Tourism], University in Split, Split, 2011
9. **Laing, J.; Wheeler, F.; Reeves, K.; Frost, W.** Assessing the experiential value of heritage assets: A case study of a Chinese heritage precinct, Bendigo, Australia, Tourism Management, 40, p. 180-192, 2014
10. **Marković, K.** Kultura je važno sredstvo ruralnog razvoja [Culture Is an Important Means of Rural Development], Informatica museologica, vol. 32, no.1–2, p. 139-144, 2001
11. **Mesić, H.** Baštinska kultura u pamćenju grada [Heritage Culture in the Memory of a City], Naklada Ljevak, Zagreb, 2019
12. **Mesić, H.; Sablić Tomić, H.** The forest space as a metaphor for the existential, Saznanje, 3, p. 215-226, 2022
13. **Mrkšić, B.** Pučki teatar – jučer i danas [Folk Theatre – Yesterday and Today], Scientific Conference on Folk Theatre, Vinkovci, 1980
14. **Ružić, P.** Ruralni turizam [Rural Tourism], Institute of Agriculture and Tourism Poreč, Pula, 2009
15. **Sablić Tomić, H.; Rem, G.** Slavonski tekst hrvatske književnosti [Slavonian Text of Croatian Literature], Matica hrvatska, Zagreb, 2003
16. **Strepetova, M.** Exhibiting literature: The challenges of literary heritage's value in the museological context, Tourism & Heritage Journal, vol. 2, p. 17-27, 2020
17. **Tubić, D.** Ruralni turizam: od teorije do empirije [Rural Tourism: From Theoretical to Empirical], Virovitica College of Management in Tourism and IT, Virovitica, 2019

БЪЛГАРСКИЯТ МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР В РЕПЕРТОАРА НА КИТАРЕН АНСАМБЪЛ „АКАДЕМИКА“

Проф. д-р Стела Митева-Динкова
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Настоящата статия очертава две смислови сфери посочени в самото заглавие. Подчертана е естествената връзка между български фолклор и инструментален ансамбъл, чрез преглед на творби с техните автори. Подчертан е различен подход при обработката на фолклор, стилово и жанрово разнообразие на произведенията в репертоара на визирания ансамбъл. Изложената фактология налага убеждението, че такъв репертоар е нужен, носи оригиналност и атрактивност, засилва интереса към инструменталното изкуство и визираната формация.

Ключови думи: български фолклор, китарен ансамбъл, Академика

BULGARIAN MUSICAL FOLKLORE IN THE REPERTOIRE OF GUITAR ENSEMBLE „АКАДЕМИКА“

Prof. Stela Miteva-Dinkova, PhD
AMDFА „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The present article outlines two spheres of meaning indicated in the title itself. The natural connection between Bulgarian folklore and instrumental ensemble is emphasized, through a review of works with their authors. A different approach in the treatment of folklore, stylistic and genre diversity of the works in the repertoire of the envisaged ensemble is emphasized. The presented factology enforces the conviction that such a repertoire is necessary, brings originality and attractiveness, strengthens interest in the instrumental art and the intended instrumental formation.

Key words: Bulgarian Folklor, Guitar Ensemble, Akademika

Заглавието на този доклад съдържа две смислови сфери – български музикален фолклор и инструментален ансамбъл. Това обединение е срещано често в музикалната практика, естествено и логично. Представява и изразява творческата, изконна връзка между „материал“ и неговото приложение и разпространение. Тази връзка се проявява и е защитена убедително в музикалната история с множество красноречиви факти.

Българският музикален фолклор е неделима част с признато място в световната музикална съкровищница. Той се отличава с ярък облик, изключително многообразие, самобитност и оригиналност. „Диханието“ на фолклора се олицетворява от различни изпълнителски формации, една от които е коментирана в следващото изложение.

Китарен ансамбъл „Академика“ е създаден през 1997 г. по идея на Стела Митева и Милена Манева-Вълчева – преподаватели в АМТИ (днес АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“). Първоначално в ансамбъла участват само студенти от висшето училище, които се обучават в специалност „Педагогика на обучението по музика“. Те инициират и дават наименованието „Академика“ през 2000 г. Шест години по-късно в състава се включват и студенти от новите специалности: „Изпълнителско изкуство класическа китара“ (ИИКК) и „Изпълнителско изкуство поп и джаз“ (ИИПД). Художествен ръководител на ансамбъла от основаването му до днес е Стела Митева-Динкова – професор, доктор по „музикознание и музикално изкуство“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“.

Днес ансамбълът е представителна младежка инструментална формация от 14 класически и една акустична бас китара с диригент Иван Русев (от класа по хорово дирижиране на проф. д-р Весела Гелева). През годините той израства професионално чрез участията си в над 10 конкурса във България, Сърбия и Гърция, на които е удостоен с първи награди. Усъвършенства и надгражда умения в майсторските класове на: Дейвид Граймс (1997 г.), Пиър Полсен и Йеспър Сивебек (2003 г.), Георги Василев (2010 г.), Ерик Франсери и Костас Тосидис (2016 г.).

През изминалия четвърт век съставът печели овации не само на родна сцена, но и концертира в едни от най-престижните зали на европейските столици: „Кадоган хол“ – Лондон (2019 г.); „Кралски театър“ – Варшава (2019 г.); Катедрала „Света Елизабет Унгарска“ – Париж (2021 г.) и др.

Изключително значение за успешното развитие на „Академика“ има изпълнителския репертоар. Основните насоки, определящи художествената концепция при оформяне на концертна програма са:

а) **Презентиране на самия инструмент.** Китарата е един от най-популярните съвременни инструменти, на който се изпълнява еднакво добре класическа, популярна, джаз и етно музика. Притежава богата гама от технически възможности и разнообразни перкусионни ефекти. Това „открива“ благодатно поле пред композитори и аранжьори, и е своеобразен стимул за творческата им инвенция.

б) **Постигане на идентичност и лесна разпознаваемост на формацията.** Студентските състави са полезна учебна и художествена практика. В инструментално-методическата литература се подчертават предимствата на ансамбловото музициране, а именно – развива музикалните способ-

ности, има силно емоционално и мотивиращо въздействие, култивира ценни качества за работа в екип, гарантира обхващане на широк диапазон от художествена литература и др. Именно различните стилово, жанрово и интонационно художествени произведения са гаранция за успех и развитие. Изпълнявайки творби от световни композитори формацията се приобщава и приближава към традициите на европейската култура. Паралелно с това се изпълняват и произведения върху фолклорна основа с богата мелодика и ритми, които носят специфичен колорит, отличават се с уникалност и пестрота. Многобройни са творбите от български композитори инспирирани и обвързани с вековните ни културни традиции.

Във времевата рамка от 1997 до 2022 г. в репертоарния архив на китарен ансамбъл „Академика“ присъстват творби, създадени върху български музикален фолклор. Те могат да се класифицират по следните показатели:

- ✓ *Авторски композиции върху автентични народни песни:* Пламен Арабов (1947) – „Димянинка“, „Огреало ясно слънце“ и „Дилмано, Дилберо“ (адаптация за китарен ансамбъл Стела Митева-Динкова);
- ✓ *Аранжжменти на автентични народни песни:* „Ой, Вело Вело“ и „Мале ле, стара мале ле“ (ар. Стела Митева-Динкова); „Подзим съм мале“ (ар. Веселин Койчев);
- ✓ *Авторски произведения от български композитори с фолклорни компоненти* – Иван Димов (1927-2009) – „Приумица“, Пламен Арабов – „Леле моме“, Росен Балкански (1968) – „Люлчена песен“;
- ✓ *Аранжжменти на авторски творби от български композитори с фолклорни елементи:* Петко Стайнов (1896-1977) – „Ръченица“ из Симфонична сюита „Тракийски танци“ (ар. Асен Маринов), Веселин Стоянов (1902-1969) – „Токата“ из Албум за пиано за деца и юноши (ар. Стефан Владимиров), Марин Големинов (1908-2000) – „Танц“ от Пет скици за струнен оркестър (ар. Трио „Триада“);
- ✓ *Пиеси от чуждестранни композитори, в които се използват български фолклорни интонации:* Юрг Киндле (1960) – „Техно“.

Посочените по-горе произведения носят различни мелодични и метроритмични особености. В тях се „оглеждат“ безмензурни протяжни дялове, съпоставени с танцови теми, които са игриви, лирични или жизнерадостни. Илюстрират се различни композиторски метроритмични решения: един и същ неравноделен размер („Ръченица“, „Люлчена песен“ и др.), смяна на сложни неравноделни размери („Дилмано, Дилберо“, „Леле моме“ и др.), хетерометрични размери („Техно“, „Танц“ и др.) и др.

Ретроспективният преглед на концертните програми показва следната хронология:

Таблица №1.

Година/и на изпълнение	Година на създаване	Наименование на творбата	Композитор/ Аранжор	Изпълнителски състав
2001	1995	„Приумица“	Иван Димов	Китарен квартет
2001	1955	„Токата“	Веселин Стоянов	Китарен ансамбъл
2004	2004	„Димянинка“	Пламен Арабов	Китарен ансамбъл и перкусии
2005	2005	„Огреало ясно слънце“	Пламен Арабов	4 китари и 4 тамбури
2008-2015	2008	„Дилмано, Дилберо“	Пламен Арабов	Китарно трио
2011	2011	„Ой, Вело Вело“, „Мале ле, стара мале ле“	Стела Митева-Динкова	Китарен ансамбъл и глас
2011	2011	„Подзим съм мале“	Веселин Койчев	Китарен ансамбъл и глас
2013-2021	1952	„Танц“ из Пет скици за струнен оркестър	Марин Големинов	Китарен квартет
2016-2021	2016	„Леле моме“	Пламен Арабов	Китарен ансамбъл
2017-2022	2009	„Техно“	Юрг Киндле	Китарен квартет
2019-2021	2017	„Люлчена песен“	Росен Балкански	3 класически китари и една акустична бас китара
2019 – 2022	1925	„Ръченица“	Петко Стайнов	Китарен квартет

От посочените в таблица №1 творби са издадени около половината от изпълняваните през годините: „Ръченица“ от Петко Стайнов – СБК и Фондация „Петко Стайнов“ (2007 г.); Творбата „Техно“ от канадското издателство „Les production d’Oz“ (2009 г.); Аранжментът на Веселин Койчев на родопската песен „Подзим съм мале“ от BalkaNota (2011 г.). „Огреало ясно слънце“, „Дилмано, Дилберо“, „Димянинка“ от Пламен Арабов в сборника „Фолклор и китара“ (2014 г.) и пиесата „Леле моме“, като част от поредица със заглавие „Из репертоара на китарен ансамбъл „Академика“ (2018 г.).

Поместената по-горе таблица свидетелства, че произведенията на фолклорна основа в репертоара на „Академика“ са съвременни – създадени в

периода 1925 – 2017 г. В тях присъстват както аранжименти на творби от т. нар. „второ поколение“ български композитори (П. Стайнов, М. Големинов, В. Стоянов), така и пиеси от съвременни автори (П. Арабов, Ю. Киндле, Р. Балкански и др.). По-голяма част от последните (написани след 2004 г.) са оригинални творби замислени и предназначени за изпълнение от китарен ансамбъл. Обобщено се предлагат разнообразни композиторски и аранжюрски инструментални ансамблови решения: китарен квартет, китарен ансамбъл и глас, 4 китари и 4 тамбури, трио китари, трио китари с бас китара и т.н. Има единични случаи, в които според конкретната художественотворческа изява изпълнителите развиват композиторския замисъл. Например, при концерта „Огънят на Орфей“ в Лондон, на сцената на „Кадоган хол“ пиесата „Леле моме“ от Пламен Арабов се изпълнява от Български лондонски хор (в началото и при репризата при пресъздаване на използвания перкусионен рефрен със срички – дъм, дъ-ръ-дъ, дъм-дъй) и Пейо Пеев – гъдулка (солирач в безмензурния среден дял под тремолиращ акомпанимент на китари).

Първоначално, произведения свързани с български музикален фолклор се появяват епизодично в репертоара на ансамбъла, докато след 2013 г. стават неотменна част от него и се увеличават ежегодно, като търсен акцент. Това показва нарастващ интерес и доказва състоятелността на идеята, че българският музикален фолклор е ценен репертоар, който гарантира устойчивост и развитие на традицията и формацията. Това очертава творческа ниша, която предстои да бъде използвана от автори и аранжюри, защото такъв репертоар способства за постигане идентичност на ансамбъла със своята нестандартност и атрактивност, провокира и гарантира интереса на публиката, култивира чувство за национална принадлежност, самочувствие и демонстрира високото ниво на българската култура.

Литература:

Личен архив от програми и афиши

Нотни издания:

18. **Арабов, Пламен.** Фолклор и китара. Пловдив, 2014.
19. **Арабов, Пламен.** Из репертоара на китарен ансамбъл „Академика“. Леле моме. Пловдив:Fast Print Books, 2018.
20. **Стайнов, Петко.** Тракийски танци. Симфонична сюита. Ръченица. София:СБК и Фондация Петко Стайнов. 2007
21. **Недялков, Ц., Койчев, В., Лечев, И.** Акустик трио 3000. София:BalkaNota, 2011
22. **Kindle, Jürg.** Techno. Canada:Les production d'Oz. 2009

ПРАКТИКА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ РАБОТЫ

Жумагалиева Гульжазира Ермековна
докторант 2 курса, специальность „Культурно-досуговая
работа“, Южно-Казахстанский университет
имени Мухтара Ауезова, Чимкент, Казахстан
gulz1982@mail.ru

Аннотация: Автор статьи рассматривает практику как значительный потенциал в формировании творческой компетенции будущего специалиста культурно-досуговой работы на базе факультета культуры и искусства Западно-Казахстанского университета имени М. Утемисова. Особое внимание уделяется анализу баз практики и специфики прохождения практики специалистов культурно-досуговой работы с учетом требований современного рынка индустрии досуга. Анализируются литература и ключевые понятия «компетентность», «творческая компетенция», «специалист культурно-досуговой работы».

Ключевые слова: компетентность, творческая компетенция, специалист культурно-досуговой работы, профессиональные компетенции, практика, образовательная программа.

PRACTICE AS A MEANS OF FORMING CREATIVE COMPETENCE FUTURE SPECIALISTS OF CULTURAL AND LEISURE WORK

Gulzhazira Zhumagalieva
PhD student, Mahambet Utemisov West Kazakhstan University
Uralsk, Kazakhstan

Annotation: The author of the article considers the practice as a significant potential in the formation of the creative competence of the future specialist of cultural and leisure work on the basis of the Faculty of Culture and Art of the M.Utemisov West Kazakhstan University. Special attention is paid to the analysis of the practice bases and the specifics of the internship of specialists in cultural and leisure work, taking into account the requirements of the modern leisure industry market. The literature and the key concepts of „competence“, „creative competence“, a specialist of cultural and leisure work are analyzed.

Keywords: competence, creative competence, specialist of cultural and leisure work, professional competencies, practice, educational program.

Успешное развитие современного Казахстана в XXI веке во многом будут определяться качеством ее человеческого капитала – уровнем образованности, профессиональной компетенции специалиста. Эти качества формируются в рамках высшего образования. Образовательная политика – важнейшая составляющая политики государства, инструмент повышения темпов социально-экономического и научно-технического развития страны, гуманизации общества, роста культуры и ее первейшая задача – достижение современного качества образования его соответствия актуальным и перспективным потребностям личности, общества и государства [11]. Высшее образование в Республике Казахстан является важнейшим социальным институтом, который функционирует с целью удовлетворения общественных потребностей и постоянно реагирует на внутренние и внешние изменения и процессы. Сегодня возрастающие по объему и все более разносторонние по содержанию межстрановые экономические связи формируют потребность в универсальных кадрах специалистов, получающих профессиональную подготовку в современных вузах. Это влияет на содержание национальных систем высшего образования естественно стремится к так называемым «мировым стандартам», вырабатываемым мировой наукой и техникой. В Казахстане особое внимание уделяется соответствию сложившейся национальной системе образовательных стандартов высшего образования [7].

Западно-Казахстанский университет имени Махамбета Утемисова как крупный научно-педагогический центр Западного Казахстана своей главной задачей считает подготовку конкурентоспособных кадров. Целью стратегического плана университета на 2021-2025 годы является вклад в развитие человеческого капитала Казахстана на основе реализации востребованных образовательных программ, современной научно-образовательной базы, практико-ориентированных технологий обучения, взаимодействия с работодателями, расширения научно-исследовательской деятельности и интернационализации. За почти 90-летнюю историю вуз выпустил более 80 тыс. специалистов, работающих в разных отраслях [13].

По образовательной программе бакалавриата **„Культурно-досуговая работа“** подготовка специалистов ведется с 1992 года, сначала на базе культурологического факультета самостоятельного Западно-Казахстанского института культуры, который в Сегодня в ходе учебного процесса студенты на факультете культуры и искусства Западно-Казахстанского университета имени М.Утемисова осваивают разные методы культурно-просветительской и культурно-досуговой работы [3].

Одним из основополагающих подходов в формировании образовательного процесса в высшей школе является компетентностный подход. Это касается образования будущих специалистов культурно-досуговой работы. Главными целями такого необходимого процесса организации образова-

льной среды становятся: поддержка студентов и помощь в раскрытии их творческих способностей, талантов, дарований, становлении интеллектуальной и творческой личности субъекта образования. Компетентностный подход объединяет значение обоих терминов: „компетентность“ и „компетенция“. Широкий набор компетенций – от фундаментальных знаний и методов исследований до прикладных умений – позволит выпускникам вузов быть конкурентоспособными на рынке труда. Компетенцию можно рассматривать как возможность установления связи между знанием и ситуацией или, в более широком смысле, как способность найти, обнаружить процедуру (знание и действие), подходящую для проблемы. Компетентностный подход акцентирует внимание на результате образования и рассматривает в качестве результата образования сумму усвоенной информации, а способность человека – продуктивно действовать в различных проблемных ситуациях, включая профессиональные [14]. Модель компетентностного подхода пришла на смену традиционной системы „ЗУН“ – знаний умений и навыков. Приоритетность модели и ее распространенность подтверждается зарубежным и отечественным опытом. Компетенции следует понимать, как способность личности к решению типовых поставленных перед ней задач, путем применения практических навыков [12]. В словарях понятие „компетентность“ (лат. *competentia*, от *competo* – совместно добиваюсь, достигаю, соответствую, подхожу) трактуется как „обладание знаниями, позволяющими судить о чем-либо“, „осведомленность, правомочность“, „авторитетность, полноправность“. Считается, что „компетентность“ не может быть определена через сумму знаний и умений, так как значительная роль в ее проявлении принадлежит обстоятельствам. Компетентность – умение мобилизовать в данной ситуации полученные знания и опыт, она порождает умения и действие. [4]. Профессиональные компетенции – способность эффективно решать задачи профессионального характера. Данностью системы образования выступает постоянный прогресс, который основывается не только на профессиональных компетенциях, но и на мета- и межпредметных компетенциях. Такие компетенции обуславливают не только профессиональный уровень, но и уровень, связанный с пониманием и объяснением природы деятельности самой по себе формирование компетенций требует новаторства в самом этом периоде, а следовательно, внедрения принципиально новых элементов, компонентов, знаний, средств и методик трансляции и т. д. даже на базовом уровне понимания предметной деятельности. В результате не только процесс формирования компетенций невозможен без творчества как функции управления образовательным процессом, но сама по себе природа компетенций выступает как часть творчества субъекта [18].

Творческие компетенции:

– способность отыскивать причины тех или иных явлений, находить

неизвестные связи, новые подходы к известным проблемам, выявлять возможности практического применения закономерностей известных дисциплин в нетрадиционных ситуациях;

– способность решать нестандартные задачи, в том числе из областей, внешне далеких от изучаемой области знаний;

– способность выявлять основные противоречия в изучаемой области; ставить новые задачи и проблемы.

И. А. Зимняя и С. М. Коломиец выделяют творческие компетенции в отдельную группу и определяют их в большей степени как способности выявления новых подходов, нестандартных решений, противоречий. [5]. Исследователи Н. П. Пучков и А. И. Попов понимают творческие компетенции с позиции инновационного подхода как „готовность к эффективно-му инновационному поведению в современных социально-экономических условиях и выполнению конкретной работы в соответствии с установленными требованиями“ [6]. Под „творческой компетенцией“ будем понимать способность и готовность применения системы универсальных знаний, умений, навыков, умения использовать информационные технологии и способы самостоятельной деятельности в процессе обучения творческой продуктивной деятельности, результатом которой является создание, усовершенствование, оптимизация материальных и духовных ценностей. На основе проанализированной психолого-педагогической и методической литературы можно выделить различные пути формирования творческой компетенции. Один из таких путей являются творческие задания, включающие студентов в творческую деятельность. А.В. Усова в основу классификации творческих работ положила различные виды деятельности учащихся. В формировании творческой компетенции можно выделить учебно-исследовательскую деятельность. В научной работе К.А. Халатян описывает технологию формирования творческих умений в условиях учебно-исследовательской деятельности. А под учебно-исследовательской деятельностью понимает форму проявления учебно-познавательной, творческой активности учащихся, результатом которой является получения субъективно нового знания в процессе решения учебных исследовательских задач [16].

Современный специалист культурно-досуговой сферы XXI века должен отвечать таким требованиям, как профессионализм, мобильность, способность к творческой переработке все возрастающего потока информации и её компетентного использования в практике, готовность и умение специализироваться по отдельным отраслям науки, постоянно совершенствовать свои профессиональные знания и умения. Также он должен отвечать и целому ряду специфических требований, обусловленных особенностями самой социокультурной деятельности и её конкретных субъектов [17]. Необходимо учитывать важность и серьезность профессии в сфере досуга,

ведь вовлекать человека в мир культуры, формировать культуру личности, приобщать его к культурным ценностям – это сложнейшая профессиональная задача. При возникновении различных ситуаций в деятельности, только свободная творческая личность, обладающая активностью, готовностью рисковать, уверенная в своих силах, способна к созданию и воплощению новых творческих идей, саморазвитию, самореализации, и, таким образом, профессиональная подготовка такого специалиста должна соответствовать требованиям, как к профессиональным, так и возможно в первую очередь, личностным качествам [2].

На факультете культуры и искусства Западно-Казахстанского университета имени Махамбета Утемисова по образовательной программе „Культурно-досуговая работа“ ежегодно выпускается достаточное количество специалистов. Преподаватели и студенты образовательной программы „Культурно-досуговая работа“ принимают активное участие в развитии культуры города и области, участвуя в конкурсах и фестивалях международного, республиканского уровня, в областных, городских, университетских культурно-массовых мероприятиях. Студенты ежегодно участвуют в республиканских студенческих научно-исследовательских конкурсах, олимпиадах и занимают призовые места. В 2019 году образовательная программа „Культурно-досуговая работа“ нашего университета среди вузов-участников рейтинга НААР заняла 1 место по специальности бакалавриата. Потребности рынка труда и возможности университета обусловили открытие в 2009 году магистратуры по образовательной программе 6M090600 „Культурно-досуговая работа“. Многогранна и разнопланова деятельность выпускников кафедры: они работают руководителями художественных коллективов, выполняют сценарно-режиссерские работы, организуют множество школьных и внешкольных мероприятий, участвуют в постановках концертов и спектаклей, могут работать организаторами-педагогами в специальных воспитательных учреждениях, могут вести специальные дисциплины в школах и колледжах. Согласно образовательной программы „Культурно-досуговая работа“ выпускник должен методически и психологически подготовлен к изменениям вида и характера своей профессиональной деятельности. У него должны быть сформированы такие компетенции как: общеобразовательные компетенции; фундаментальные; экспериментально-исследовательская компетенция в области досуга; компетентность в сфере современных инновациях: компетентность в сфере ИКТ; социально-эстетическая компетентность; компетентность в области государственного, русского и иностранных языков; экономические и организационно – управленческие компетенции; личностные компетенции; специальные (предметные) компетенции; компетентность в профессиональной сфере [8]. Университетская подготовка будущего организатора досуга представляет собой сложную

многоуровневую систему, в структуре которой интегрируются относительно самостоятельные и взаимообусловленные подсистемы. Составной частью образовательных программ высшего образования по направлению подготовки „Культурно-досуговая работа“ является производственная практика. Основной целью этого учебного процесса состоит в максимальном приближении выпускников программ бакалавриата к своей будущей профессии. В соответствии с образовательной программы факультета культуры и искусства университета проводятся соответствующие виды практик: учебная, профессиональная (учебная, педагогическая и производственная), преддипломная, производственная и исследовательская практика по магистратуре. Значительным потенциалом в формировании творческой компетенции будущего специалиста культурно-досуговой работы обладают учебная и производственная практики. Программы практики разрабатываются с учетом профиля образовательной программы, характера предприятия, организации и объекта практики, определением критериев оценки результативности практик. До начала всех видов практики заключаются договора, в которых определяются обязанности университета, баз практики и обучающихся. Центр карьеры проводит активную работу с предприятиями и учреждениями по формированию баз практик для студентов. По итогам практической деятельности обучающиеся сдают отчеты о прохождении практики на кафедру. Объем материала и содержание отчетов по практикам соответствуют предъявляемым требованиям к программам практик. Основными базами практик, обучающихся аккредитуемых образовательной программы являются: областная филармония им. Г. Курмангалиева; областной казахский драматический театр имени Х. Букеевой; областной русский драматический театр имени А.Островского, дворец школьников; областной центр народного творчества; дворец культуры молодежи; молодежный творческий центр; дом культуры „Зенит“; ГККП „Городское культурно-просветительное объединение“; областной краеведческий музей с системой филиалов; областные библиотеки и городская библиотечная система. Все эти организации входят культурно-досуговую среду города и области. Необходимо обратить внимание на следующие характеристики культурно-досуговой среды: каждый объект является базой для выбора культурно-досуговых технологий, которые направлены на формирование культурно-досугового пространства на локальной территории с целью решения досуговых проблем местного сообщества, формирования культуры досуга личности. Культурно-досуговую среду учреждений культуры по характеру программируемой деятельности можно типологизировать. Можно выделить, весьма условно, несколько больших групп культурно-досуговой среды. Первая группа – культурно-досуговая среда характеризуется многообразием в ее структуре, подчиненных единым целям – созданию условий для индивидуального выбора занятий

(дворец школьников, областной центр народного творчества, дом культуры „Зенит“). Вторая группа – рекреационно-досуговая среда ориентированна на развитие самоорганизации людей, разнообразие видов клубной работы, учет актуального спроса на культурные программы (ГККП „Городское культурно-просветительное объединение“, молодежный творческий центр). Третья-музейно-библиотечная среда – в настоящее время библиотеки и музеи ведут большую культурно-досуговую работу (областной краеведческий музей с системой филиалов, областные библиотеки и городская библиотечная система). Четвертая группа – концертно-зрелищная среда, характеризующаяся праздничностью, зрелищностью протекаемого процесса (областная филармония им. Г. Курмангалиева, дворец культуры молодежи). Пятая группа – театральная среда, имеющая глубокие исторические корни. Она специфична, является своеобразной школой поведения зрителя (областной казахский драматический театр имени Х. Букеевой, областной русский драматический театр имени А.Островского). Все базы практик соответствуют профилю образовательной программы, каждая базы практики имеют свою специфику. При выборе баз практики мы учитываем такие критерии как: соответствие профиля основной деятельности организации направлению подготовки и специальности обучения студентов; обеспечение практиканта квалифицированным руководством, как со стороны университета, так и со стороны учреждения; материально-техническое обеспечение, необходимое для проведения практики; наличие условий для приобретения навыков работы по специальности и повышения организаторских способностей, определенного опыта у работников учреждений в воспитательной работе в коллективе.

Результаты прохождения всех видов практики обсуждаются и рассматриваются на заседаниях специальной комиссии, создаваемой распоряжением декана факультета, отражаются в протоколах, дневниках практики, отзывах руководителей практик, в ведомостях. Ведущими и опытными преподавателями кафедры разработаны программы практик, с учетом профиля образовательной программы, характера предприятия, организации и объекта практики, определены критерии оценки результативности практик. В периоды прохождения практик работа каждого обучающегося определяется общими задачами практики и индивидуализируется в соответствии с темами его курсовых и дипломной работ. Мониторинг эффективности и удовлетворенности по итогам практик проводится посредством анкетирования студентов и руководителей баз практик. По материалам практики готовятся аналитические обзоры на заседании кафедры. Все базы практик имеют необходимое методическое оснащение для прохождения учебной и производственной практик, предусмотренных образовательной программы. Высоко эффективны учебные и производственные практики, в период прохождения которых обучающиеся выполняют курсовые, научно-исследовательские ра-

боты [10]. Они позволяют закрепить у обучающегося усвоенные им знания, умения и навыки профессиональной деятельности, сформировать у него то своеобразие, которое характеризует профессиональные компетенции будущего специалиста. Именно практика позволяет студенту не только овладеть основами профессионализма, но и проверить себя, свои возможности в профессиональной деятельности. Проблема непрерывного практического обучения представляется как одна из приоритетных в процессе образования будущего бакалавра культурно-досуговой деятельности. В связи с этим огромное значение придается поиску приемов и способов, повышающих уровень компетентности будущих специалистов. К числу таких способов и приемов относится организация полноценной и эффективной учебной и производственной практики. Практика становится решающим, ключевым звеном в системе высшей школы. Предусмотренная государственным образовательным стандартом практика студентов в настоящее время является не только составной частью учебного процесса, но и периодом, когда студенты могут применить полученные знания, умения, навыки в организациях сферы культурно-досуговой деятельности. Практика направлена на получение профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности, а также формирование творческой компетенции обучающихся в процессе выполнения определенных видов работ, связанных с будущей профессиональной деятельностью. Каждый студент получает индивидуальное задание на прохождение практики, которое он должен выполнить. В течение недавнего времени в организации проведения практики произошли существенные изменения. Это было связано с требованиями государственных образовательных стандартов, в которых значимое место уделяется практической подготовке обучающихся, отчасти с рекомендациями, которые высказали эксперты в ходе проведенной ими проверки. В целом изменения позволили расширить компетентностный подход при проведении практики – следовательно, активизировать роль практики в формировании творческой компетенции будущих работников сферы культурно-досуговой работы. В качестве положительных аспектов прохождения всех видов практик обучающимися можно указать: индивидуальный подход при распределении обучающихся на базы практики (учет личных предпочтений обучающихся по выполнению деятельности определенного профиля, тематики их курсовых, выпускных квалификационных работ, места проживания); отработку новых форм отчетности, в том числе использование интернет-ресурсов, видеопрезентаций для изложения результатов прохождения практики; активное участие обучающихся в проведении общегородских и районных мероприятий, ориентированных на социально-культурную работу с населением; внимательное отношение к обучающимся при отправлении их на практику по социальному заказу специалистов с баз практик; введение регулярной практики проведения круглых

столов с работодателями с присутствием на них обучающихся направления „культурно-досуговая работа“. Подобная деятельность позволяет, с одной стороны, ознакомить работодателей с направлениями и профилями университета и их спецификой, а с другой стороны – познакомить обучающихся с возможными базами практики и местами возможного дальнейшего их трудоустройства. Практика обладает большими возможностями для профессионального самоопределения, формирования профессиональной компетентности и профессионально значимых личностных качеств, индивидуального стиля профессиональной деятельности, потребности в профессиональном самообразовании и постоянном самосовершенствовании. Анализ собственной профессиональной деятельности помогает практиканту осознать трудности, возникающие у него в работе, и найти пути их преодоления. Практика является одной из приоритетных структурных форм учебной деятельности и выступает средством формирования профессиональной культуры будущего работника сферы культурно-досуговой работы. В этой связи производственная практика обеспечивает должную корреляцию между теоретическим обучением студента и приобретением практического опыта работы по профилю в системе формирования профессиональных компетенций будущего организатора досуговой деятельности [15]. Таким образом, производственная практика является эффективным средством формирования творческой компетентности бакалавра культурно-досуговой работы, т.к. позволяет овладеть системой универсальных знаний, умений и навыков, приобрести опыт самостоятельной работы, развить способность к продуктивному профессиональному творчеству в условиях инновационно-развивающей среды базового учреждения. Производственная практика будущего организатора досуга проводится на базе социально-культурных институтов (предприятий) различных типов и видов, деятельность которых соответствует ее целям и задачам. Важным разделом подготовительного этапа является посещение практикантами открытых мероприятий и мастер-классов ведущих специалистов базового учреждения. Эта форма работы позволяет ознакомиться с содержанием, спецификой, технологиями и методиками интеллектуального, творческого и культурного развития разных групп населения в условиях досуговой деятельности. Полученные сведения студенты фиксируют в соответствующих разделах дневника наблюдений. Основным содержанием второго этапа практики является выполнение обучающимися производственных заданий, включающих: участие в разработке сценарно-драматургических основ культурно-досуговых программ; участие в постановке культурно-досуговых программ с использованием технических средств и сценического оборудования учреждения; проведение культурно-досуговых мероприятий с использованием базовых технологических систем; реализация современных социально-культурных технологий в организации творческо-производствен-

ной деятельности учреждения. Данный этап практики предполагает выполнение студентами следующих заданий: разработать перспективный или текущий план организации культурно-досуговой деятельности в учреждении с учетом календарных праздников на год: принять участие в подготовке массовых и групповых форм культурно-досуговой деятельности (театрализованные праздники, зрелища, представления, фестивали, конкурсы; вечера встреч, круглые столы, деловые игры): осуществить методическую помощь сотрудникам учреждения в разработке сценарно-драматургических основ культурно-досуговых программ с использованием технических средств и сценического оборудования учреждения: осуществить организационную помощь сотрудникам учреждения в проведении культурно-досуговых мероприятий, направленных на творческое развитие детей, подростков и взрослых, организацию свободного времени населения: самостоятельно подготовить досуговую программу с использованием базовых технологических систем (рекреационных, информационно-просветительных, культурно-творческих, анимационных, коммуникативных, реабилитационных): внедрить современные технологии в творческо-производственный процесс учреждения.

В процессе прохождения творческо-производственной практики студенты демонстрируют владение культурно-творческими, анимационными, рекреативными, реабилитационными, информационно-просветительными, режиссерско-постановочными и другими технологиями социально-культурной деятельности, а также умение применять их в работе с разновозрастной аудиторией. Также демонстрируют такие творческие компетенции как: умение быстро мыслить, находить нестандартные решения в затруднительных ситуациях повседневной жизни; проявлять смелость к новым видам и способам учебных действий, воплощению новых идей; проявлять творческую активность в постановочной работе; обладать способностью глубоко увлечься поставленной творческой задачей; обладать способностью предлагать новые творческие идеи, вносить обоснованные изменения в собственные и чужие идеи; владеть умением решения сложных коммуникативных задач. На отчетном этапе обучающиеся анализируют проведенные мероприятия; выступают на итоговой конференции с подробным отчетом о прохождении практики; представляют рабочие материалы, созданные за период практики (сценарии, методические разработки, конспекты культурно-досуговых мероприятий, презентации, анкеты, аудиовизуальные материалы и т. п.); вносят предложения по совершенствованию системы организации практики. Таким образом, производственная практика представляет собой вид учебной деятельности, направленный на закрепление и конкретизацию результатов теоретического обучения, формирование компетенций, необходимых для дальнейшей профессиональной деятельности. Творческая компетенция

будущего специалиста культурно-досуговой работы проявляется как креативная способность. Большое значение для будущего специалиста культурно-досуговой работы имеют организаторские способности, вытекающие из характера и содержания его деятельности. Огромную роль в деятельности будущего специалиста культурно-досуговой работы играют аналитико-практическое мышление, память, наблюдательность, репродуцирующее и творческое воображение. Гармония перечисленных интеллектуальных свойств с автономно проявляющимися волевыми качествами наиболее соответствует характеру и функциям рассматриваемой деятельности. В условиях современного рынка наиболее востребованной и успешной может быть та личность, которая обладает высокой личностной, профессиональной и деловой культурой. Для специалиста необходимо постоянно самосовершенствоваться, учиться быстро реагировать на непредвиденные обстоятельства, находить нестандартные пути решения проблем. Главным фактором успеха становится отличие: если ты ничем не отличаешься, тебя не заметят. Как писал американский психолог Г. Олпорт: – „У каждого художника есть свой стиль, как и у каждого композитора, пианиста, скульптора, танцора, поэта, драматурга, артиста, оратора, фотографа, акробата, домохозяйки и механика. Лишь по одному стилю мы можем узнать сонаты Шопена, картины Ван Гога и пироги тети Салли. Стиль проявляется всегда, когда задействовано хорошо интегрированное и зрелое поведение личности“. Поэтому творчество в современном мире все больше и больше будет рассматриваться как характеристика личности, образ или стиль жизни, способ отношений с миром [9]. Одним из средств обретения ролевой идентификации, помогающим утвердиться молодому поколению в современных рыночных условиях, является технология создания личного бренда. Одной из эффективных для формирования профессиональной компетенции специалиста является технология личностного маркетинга (брендинга). Часто мы не добиваемся желаемого, потому что не знаем, чего на самом деле хотим. Применение технологии личностного брендинга будет эффективным в том случае, если создатель имеет четкое представление о том, каким он должен быть [1]. Многие руководители предпочитают формировать творческие компетенции специалистов в соответствии со своими корпоративными представлениями, требованиями и брендом, что осуществимо с выпускниками университета, нежели с уже сложившимися специалистами. Для работодателей учреждений культуры привлекательны выпускники, заинтересованные в получении реального опыта работы, совмещающие учебу и практическую деятельность. Сегодня для студентов, знакомых с основным требованием работодателей, стало нормой совмещение работы и учебы, особенно на старших курсах. Эффективное сотрудничество: и обмен идеями студентов и работодателей приводит к развитию образовательных программ и методик, к переходу их

на более высокий уровень и к появлению новых креативных идей и путей развития. Опыт нашей работы подтверждает, что практика выступает как важным средством формирования творческой компетенции будущего специалиста культурно-досуговой работы.

Источники литературы:

1. **Акунина Ю.А.** Технология личного брендинга в процессе подготовки современных специалистов социально-культурной сферы // Приоритеты социально-культурного образования в условиях модернизации российского общества: Сб. науч. статей по материалам научно-практической конференции, посвященной 60-летию факультета социально-культурной деятельности (28 октября 2009 г., Москва) – М.: МГУКИ, 2009. – С.91.
2. **Бакланова Н.К.** Формирование творческих качеств личности специалиста социальной сферы в процессе профессиональной подготовки. – Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – №1(51). – С. 181-185.
3. **Западно-Казахстанский университет:** история становления и развития. К70-летию Западно-Казахстанского университета. Историко-краеведческое издание /гл.ред. Б. К. Дамитов, отв. ред. Т. З. Рыспеков – Уральск: РИОЗКГУ – 2002. – с.154-161
4. **Зимняя И. А.** Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании. Авторская версия. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2004.
5. **Коломиец С. М.** Творческие компетенции студентов социально-экономических специальностей: монография. М.: Изд-во «Перо», 2010. 181 с.
6. **Методологические основы и практические аспекты организации олимпиадного движения по учебным дисциплинам в вузе:** монография / А. И. Попов, Н. П. Пучков. Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2010. 212 с.
7. **Национальная система образовательных стандартов высшего образования Республики Казахстан: состояние и изменения** /Н. В. Пожиткина, Л. И. Окунева, А. В. Петрова, Е. А. Капустина // Современные научные исследования и инновации. 2012. №6 [Электронный ресурс] UR: <https://web.snauka.ru/issues/2012/06/15466> (дата обращения: 27.11.2022)
8. **Образовательная программа.** Сфера обслуживания. Услуги. Культурно-досуговая работа.-Уральск: ЗКУим. М. Утемисова. – 2019. – с.5-7 <https://artcul.wku.edu.kz/obrhhor/specbakalav>
9. **Олпорт Г.** Становление личности. Избранные труды. – М.: Смысл, 2002
10. **Программы практики /учебная, производственная, преддипломная для студентов КДР** сост. Р.С.Абуова [Электронный ресурс] – Уральск: БКМУРБО, 2017. – 67с. // <https://artcul.wku.edu.kz/sochor/praktika-5>
11. **Роль и значение высшего образования в современном Казахстане** /З.Н. Нур-

- лигенова, Н. Н. Коровина, Д. М. Васютенко, А. С.Кривогузова. // Теоретические и практические аспекты научных исследование. материалы Международной (заочной) научно-практической конференции, София 19 апреля 2019 года – Нефтекамск: Мир науки. – 2019 – с 199-204 <https://elibrary.ru/item.asp?id=37331222>
12. **Савченков, А. В.** Аудит качества профессионального образования / А. В. Савченков, Ю. В. Коновалова // *Методология, технологии, практика: сб. науч. ст.; под ред. В. В. Садырина.*— Челябинск: Цицеро; Челяб. гос. пед. ун-т, 2017. — Вып. 10. — С. 55–62.
 13. **Стратегический план ЗападноКазахстанского университета им. М. Утемисова на 2021-2025 годы.** – Уральск: РИЦ ЗКУ им. М.Утемисова, 2021. –134 б. <file:///C:/Users/User/Downloads/stratplan21-25.pdf>
 14. **Тарасова Н. В., Смирнов С.А.** Теоретические и методологические основы модульно-компетентностной технологии обучения // *Содержание, формы и методы обучения в высшей школе: Аналитические обзоры по основным направлениям развития высшего образования.* – М.: Фира, 2007. – Вып. 3.
 15. **Умеркаева С. Ш.** Формирование профессионально значимых качеств личности бакалавра социально-культурной деятельности в условиях практико-ориентированной образовательной среды. – *Международный академический вестник.* – 2015. – №2(8). – С. 41-45.
 16. **Халатян, К. А.** Формирование творческих умений старшеклассников в учебно-исследовательской деятельности: Дис. кан. пед. наук: 13.00.01 / К.А. Кристина. – Владикавказ, 2011. – 183 с
 17. **Чижигов В. М., Чижигов В. В.** Теория и практика социокультурного менеджмента : учебник. – Москва: МГУКИ, 2008.
 18. **Чиняева С. А., Жданов В. В.** Развитие творческих компетенций преподавателей среднего профессионального образования. // *Инновационное развитие профессионального образования.* 2020. №4 (28). с. 78-82.

АНАЛИЗ КАДРОВОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ ЗАПАДНО-КАЗАХСТАНСКОЙ ОБЛАСТИ

Сериккали Акмарал

докторант 2го курса Южно-Казахстанского университета

имени Мухтара Ауэзова

maral_kaz@mail.ru

Аннотация: *Статья отражает сложившуюся ситуацию в системе кадрового обеспечения в культурно-досуговых учреждениях Западно - Казахстанской области в условиях Независимости. Результаты показывают влияние принятых государственных программ и нормативно-законодательных актов на решение проблем кадрового потенциала культуры. В исследовании проанализированы статистические показатели системы культурно-досуговых учреждений и обеспеченности культурно-досуговых учреждениях области кадрами за 1991–2021 гг. Автор также рассматривает современные проблемы, стоящие перед отраслью.*

Ключевые слова: *культура, культурно-досуговые учреждения, культурно-досуговая деятельность, кадры, кадровый состав, культурное наследие, специалисты.*

ANALYSIS OF STAFFING OF CULTURAL AND LEISURE INSTITUTIONS OF THE WEST KAZAKHSTAN REGION

Akmaral Serikkali

PhD student, South Kazakhstan University

named after Mukhtar Auezov

Annotation: *The article reflects the current situation in the system of staffing in cultural and leisure institutions of the West Kazakhstan region in the conditions of Independence. The results show the impact of the adopted state programs and normative-legislative acts on solving the problems of the personnel potential of culture.*

The study analyzed the statistical indicators of the system of cultural and leisure institutions and the availability of personnel for cultural and leisure institutions of the region for 1991–2021. The author also considers the modern problems facing the industry.

Keywords: *culture, cultural and leisure institutions, cultural and leisure activities, personnel, personnel, cultural heritage, cultural workers.*

Культурно-досуговую деятельность характеризуют две основные особенности: отношение к данной деятельности не только как к профессии, но и как к внутренней потребности; осуществление обмена не продуктами деятельности, а самой деятельностью через общение и развлечения. Культурно-досуговую деятельность можно рассматривать как целенаправленный процесс создания условий для мотивированного выбора личностью предметной деятельности и как перцептивно-коммуникативный процесс (восприятие и общение), определяемый ее потребностями и интересами и способствующий усвоению, сохранению, производству и распространению духовных и материальных ценностей в сфере досуга. С начала XXI в. наблюдается тенденция увеличения объема свободного времени и роста значимости досуга как общественной ценности, так как он обладает широкими возможностями для самореализации личности, для удовлетворения ее многообразных потребностей и интересов. Культурно-досуговая деятельность призвана привлекать и приобщать человека к культуре через творчество, активный отдых, общение, развлечения. Досуг и культура тесно взаимосвязаны ввиду возможности реализации в досуге культурных и социальных потребностей, которые возникают в определенных социальнокультурных условиях. Формы и содержание досуга формируются в рамках культуры конкретного общества, и реализация культуросозидающего потенциала досуга требует профессионального подхода к этой сфере жизнедеятельности. [1] Культурно-досуговая деятельность представляет собой целостную систему, основными структурными компонентами которой являются теория, методика, организация, материально-техническая база учреждений культуры, профессиональный состав специалистов и сотрудников, финансирование их деятельности [3]. Современный специалист учреждения культуры – „это высокопрофессиональный организатор досуга. Быть специалистом культурно-досуговой сферы – значит овладеть знаниями, умениями и навыками использования средств эмоционального воздействия, сочетания просвещения с отдыхом и развлечениями“ [2].

Культура играет важную роль в жизни каждого человека и общества. Она является качественным показателем, характеризующим уровень их развития. Культура затрагивает все сферы жизнедеятельности социума – будь то социальная или индивидуальная, семейная или личностная, духовная или материальная, правовая, политическая или эстетическая. Каждой из этих сфер присущ определенный уровень культуры, выраженный как в формах человеческой деятельности, так и в нормах этики. Процесс культурного развития в Республике Казахстан в прошлом подвергался серьезным испытаниям. Однако, несмотря на объективные трудности начального периода становления независимости, в нашем государстве вопросы развития культуры входили в число приоритетных. Создание условий для равноправного дос-

тупа всех граждан к культурным ценностям и благам, поддержка культуры и искусства, сохранение исторического и культурного наследия всегда находились в центре внимания государства и общества.

Культурно-досуговые учреждения являются субъектами обеспечения политики государства в сфере культуры. Обеспечивают права граждан на свободу творчества, равный доступ к участию в культурной жизни и пользование культурными благами, развивают навыки творческого общения, способствуют развитию реальной демократии через различные социально-культурные инициативы. Культурно-досуговые учреждения предоставляют услуги всем гражданам вне зависимости от возраста, пола, национальности, образования, социального положения, политических убеждений, отношения к религии. Конституция закрепила за каждым гражданином РК право на пользование родным языком и культурой, на свободный выбор языка общения, воспитания, обучения и творчества [5].

Закон о культуре Республики Казахстан характеризует культурно-досуговые организации:

1. Культурно-досуговые организации — центры повседневного общения (клубы, парки культуры и отдыха, дома и дворцы культуры, центры (дома) народного творчества и другие), развития личности, самодеятельного художественного народного творчества, деятельность которых регулируется в порядке, установленном уполномоченным органом.

2. Основной задачей культурно-досуговых организаций является удовлетворение духовных и эстетических запросов населения.

3. Деятельность культурно-досуговых организаций направлена на:

а) сохранение, пропаганду народного творчества, этнокультурных традиций и обрядов, их адаптацию к современным историческим и социально-экономическим условиям;

б) организацию праздников, отмечаемых в Республике Казахстан, концертов, праздников песни и танца, презентаций, фестивалей, конкурсов, айтысов, выставок народного прикладного и изобразительного искусства;

в) организацию научно-практической, информационно-методической работы;

г) изучение, обобщение, популяризацию передового опыта в культурно-досуговой деятельности и народном творчестве, его внедрение и распространение;

д) пропаганду лучших коллективов народного творчества через участие в областных, региональных, республиканских, международных праздниках, конкурсах, фестивалях;

е) поддержку этнокультурных объединений;

ж) поддержку инновационных проектов в области культурно-досуговой деятельности, различных культурных акций, инициатив, направленных

на сохранение и развитие национальных культур [8]. В настоящее время приоритетным направлением в государственной политике Казахстана является сохранение и развитие культуры для укрепления государства и гражданского общества. Одним из препятствий на пути к этому могут стать кадровые проблемы в сфере культуры. Будучи неотъемлемой частью государственной кадровой политики, региональная кадровая политика в сфере культуры должна соответствовать современной парадигме развития культурной деятельности и обеспечивать решение в регионе приоритетных национальных задач. Актуальность развития региональной кадровой политики в сфере культуры обусловлена прежде всего целями реализации к важнейшим из которых следует отнести повышение доступности объектов культурного наследия и учреждений культуры для населения (включая доступность цифровых ресурсов в сфере культуры), рост их посещаемости гражданами. Реализация этих целей в регионах страны невозможна без развития кадрового потенциала учреждений культуры. Западно-Казахстанская область имеет богатые культурные традиции и большое количество исторически значимых учреждений культуры. Приуралье богат местностями и объектами, отражающими события казахской истории и жизнедеятельности представителей казахской культуры и истории: Приуралье - это родина многих замечательных людей, чьи имена стали гордостью страны. Среди них: Курмангазы, Даулеткерей, Дина, Сейтек, Жубан Молдагалиев, Кадыр Мырза Али, Гарифолла Курмангалиев, Ескендир Хасангалиев и мн.др. Приуралье имеет огромный культурно-исторический потенциал. Особую известность в Казахстане имеет областная универсальная научная библиотека имени Жубана Молдагалиева – старейшая публичная библиотека Казахстана, которая в 2021 году отметила свой 150-летний юбилей, один из старейших театров в стране – областной русский драматический театр имени А. Островского. Мировую известность имеет областная филармония имени Г.Курмангалиева и областной камерный оркестр, созданный в 2004 году известным скрипачом, дирижером профессором Бирмингемской консерватории Маратом Бисенгалиевым. На сегодняшний день в регионе функционирует 679 учреждений культуры из них, 2 драматических театра, 2 концертных организации, 360 библиотек, 258 клубов, 5 автоклубов, 5 кинотеатров (из них 3 частных кинотеатров), 15 киноустановок, 23 музея (из них 2 частных музея), 3 парка, 1 выставочный зал, 2 центра (областной центр народного творчества, областной центр культуры и искусства имени Кадыра Мырза Али, центр искусств „Атамекен“) [7]. В них работает порядка 5030 специалистов. Профессиональная подготовка в сфере культуры в Западно-Казахстанской области обеспечивается:

- средними специальными учебными заведениями – Уральским музыкальным колледжем имени Курмангазы, гуманитарным колледжем);
- высшими учебными заведениями – факультет искусства и культуры

при Западно-Казахстанском университете имени Махамбета Утемисова (ЗКУ), открытый в 1992 г. как институт культуры и искусства имени Даулеткерей, затем в 2001 году реорганизованный в структурное подразделение университета; педагогический факультет при Западно-Казахстанском инновационно-технологическом университете (ЗКИТУ).

За годы независимости в системе учреждениях культурно-досуговой работы произошли существенные изменения. Цель предпринятого мною исследования – провести анализ кадрового обеспечения культурно – досуговых учреждений Западно-Казахстанской области.

Цель конкретизируется в следующих задачах: 1) выявить и проанализировать статистику учреждений и кадрового обеспечения сферы культурно – досуговых учреждений области за период 1991-2021 годы; 2) предложить рекомендации по развитию региональной кадровой политики. В исследовании использовались методы анализа документов и статистических данных, интервью с руководителями учреждений культуры.

В конце XX – начале XXI в. культурно-досуговые учреждения области при реализации стоящих перед ними задач сталкиваются с различными трудностями: снижение культурного уровня населения (падение спроса на предлагаемые услуги в т. ч. из-за снижения культурного и интеллектуального уровня населения), слабая финансовая поддержка со стороны властей всех уровней и др. [11, с.2]. Воздействие факторов внешней среды на культурно-досуговые учреждения приводит к изменениям в их структуре. Количественные показатели, характеризующие изменения в системе культурно-досуговых учреждений области, представлены в следующей таблице.

Из представленных в таблице данных следует, что – количество учреждений культурно-досугового типа уменьшилось за период с 1991 по 1999 год с 330 до 182, а вместе с автоклубами с 473 до 193 это составило почти 41% сети. Сокращение количества интересующих нас учреждений связано как с их ликвидацией, так и с реорганизацией учреждений сферы культуры в области; – соответственно также сократилось и число посадочных мест в зрительных и лекционных особенно в сельской местности; – за рассматриваемый период отрицательная динамика прослеживается и по «числу культурно-массовых мероприятий». Значение этого показателя снизилось: с 18350 мероприятий в 1991 году до 6980 мероприятий в 1999 году (37,4%), из них с 11491 мероприятий в 2000 году до 31015 мероприятия в 2010 году [12, с.10]. Но данный рост фиксируется на общем фоне сокращения количества культурно-массовых мероприятий. Получается, что сельчане области демонстрируют активность в части создания организационных структур ку-

льтурно-досугового типа, но сами по себе клубные формирования не могут «похвастаться» приростом активности по профилю своей деятельности. В связи с этим следует обратить внимание на кадровый состав учреждений культурно-досугового типа. Здесь наблюдается сокращение численности кадров: с 615 человек в 1991 году до 500 человек в 1999 году, что составила всего 115 человек (18,6%), значительное сокращение численности штатов на 60,4% т.е. с 654 человек в 1996 году до 395 человек произошло в 1997 году [11].

Таблица 1. Кадровый состав по образованию за 1991-2016г.

Года	Всего КДР (без тех. персонал)	Высшее общее	Высшее спец	Сред. спец.	Средн. тех	Среднее
1991 г.	615	89	90	88	100	248
1992 г.	698	108	90	88	170	242
1993 г.	753	108	101	102	200	242
1994 г.	722	104	101	80	200	237
1995 г.	722	104	101	80	200	237
1996г.	654	73	101	52	185	243
1997 г.	395	25	47	52	185	86
1998 г.	490	30	58	195	34	173
1999 г.	500	35	59	201	40	165
2000 г.	592	166	119	202	40	65
2001 г.	616	73	101	251	43	212
2002 г.	659	106	67	247	32	207
2003 г.	700	131	66	271	32	200
2004 г.	723	131	66	279	27	220
2005 г.	755	192	57	278	29	199
2006 г.	869	211	66	309	31	252
2007 г.	916	212	86	349	44	225
2008 г.	980	303	54	368	28	227
2009 г.	1038	353	57	364	32	232
2010 г.	1172	466	53	405	27	221
2011 г.	1172	466	53	405	27	221

2012 г.	1228	113	506	402	26	181
2013 г.	1258	108	563	388	37	162
2014 г.	1282	81	623	398	72	148
2015 г.	1294	71	642	393	45	143
2016 г.	1318	71	686	431	25	115

Сократилось количество специалистов с высшим образованием. В 1991 году по Западно-Казахстанской работали 615 творческих работников из них всего высшее специальное образование имеют всего 90 (14,6), в 1997 году из 395 специалистов, с высшим образованием были всего 47 (11,8). Во многих учреждениях культуры специалисты работают на 0.75, 0.5, 0.25 ставки. Дефицит профессионалов остро ощущался на сельских территориях, где не хватает аккомпаниаторов, руководителей ансамблей народных и духовых инструментов, фольклорных ансамблей, специалистов осветительной и звуковой техники. Более того, имелся недостаток в управленцах, способных нести организационную и финансовую ответственность за реализацию творческих проектов. Анализ основных показателей работы учреждений и предприятий культуры области показывает, что несмотря на определенные трудности реструктуризации, материально-финансовые проблемы, появилась устойчивая тенденция развития культуры и досуговой деятельности в регионе [12].

Для укрепления правовой основы и законодательной базы в Казахстане разработаны и приняты ряд важных законов и нормативно правовых актов, определяющих и регулирующих правовые отношения в учреждениях культуры и искусства: Законы РК: „Об охране и использовании объектов историко-культурного наследия“ (1992); „Об авторском праве и смежных правах“ (1996); „О культуре“ (2006); „Концепция культурной политики“ (2014), постановления правительства РК: „О дополнительных мерах по сохранению некоторых объектов историко-культурного наследия народа Казахстана“ [2000], „Об утверждении Программы развития сферы культуры на 2006-2008 годы“ (2005), утверждены „Минимальными государственными нормативами сети организаций культуры и типовых штатов государственных организаций культуры областного, города республиканского значения, столицы, районного, городов областного значения, сельского уровней“ (2015), программы: „Государственная программа „Культурное наследие на 2004-2006 годы“ (2003); „С дипломом – в село“ (2009); „Рухани жангыру.Модер-

низация общественного сознания“ (2017). В целях развития сферы культуры предполагалось дальнейшее совершенствование нормативной правовой базы, где должны были разработаны нормативы обеспеченности сельских населенных пунктов объектами культуры, утверждены минимальные нормы оплаты авторского гонорара за создание новых произведений искусства, типовые штатные нормативы для организаций культуры.

В области с 2000 года стала проводится последовательная политика поддержки и развития культуры. Благодаря увеличению финансовых вливаний в отрасль, отмечался рост объектов культуры государственной сети. В Западно-Казахстанской области принята программа „Сохранение и развитие культурно-досуговой работы на 2002-2005 годы“ [9]. Целью данной программы являлось обеспечение подъема сельской культуры, улучшение и развитие на селе культурно-досуговой работы. В программе предусмотрены пути сохранения и развития национальной культуры, языка, искусства, пропаганда в обществе принципов здорового образа жизни, традиций, поддержка интеллектуального потенциала страны, поддержка села и культуры народа, населяющего Приуралье, а также охрана историко-культурного наследия области. Как и предполагалось, что программа стала основой для создания условий, обеспечивающих ускоренное развитие культурно-досуговой работы и формирования нового направления культурно-досуговых мероприятий. Принятие региональной целевой программы „Развитие сферы культуры на 2007-2008 годы“ [13]. Программа способствовала улучшению функционирования учреждений культурно-досуговой работы. Целью программы было обеспечение на областном уровне условий для развития культуры, искусства. Сохранение культурного наследия и творческого потенциала области, обеспечение преемственности культурных традиций, формирование и духовных ценностей, чувства национальной гордости, патриотизма. Задачами программы: создание на областном уровне системы государственной поддержки развития культуры и искусства; обеспечение культурного пространства, равных возможностей для жителей городов и районов области в организации доступа к культурным ценностям, развития творческих способностей; обеспечение жизнедеятельности учреждений культуры, создание условий для модернизации культурной деятельности; подготовка и выпуск методических библиографических и мультимедийных изданий; перевод библиотек региона на современные информационные системы; создание условий для развития сферы культуры на селе. В результате реализации программы в культурно-досуговой деятельности выявились

позитивные результаты. Среди них такие как: повышение качества подготовки специалистов в области культуры; укреплению кадрами организаций культуры в районах области; улучшение условий труда и жизнедеятельности работников культуры; укрепление материально-технической базы отрасли. С 2009 года начал действовать проект „С дипломом – в село“, призванный устранить кадровый дефицит сельских населенных пунктов в сферах: здравоохранения, образования, социального обеспечения, культуры, спорта и агропромышленного комплекса. Основная цель – привлечение специалистов, обучавшихся в ВУЗах и колледжах, к работе и проживанию в селе. В области с 2009 по 2016 годы 269 выпускников направлено учреждения культуры села“ [10]. Использование этих законов и программ в социально-культурной практике позволило функционировать культурно-досуговым учреждениям на цивилизованном гарантированном уровне: свобода творчества, право развития личности на саморазвитие и самореализацию, равные права на приобщение культурным ценностям и культурной деятельности.

Значимым фактором функционирования учреждений культуры, их эффективного и успешного развития является кадровое обеспечение. Изменения, происходящие в современном казахстанском обществе, объективно поставили образование в центре многих политических, экономических, духовно нравственных и других проблем жизни как страны в целом, так и ее регионов. Сеть существующих учреждений культуры была сформирована в иных социально-экономических условиях и на сегодняшний день требует новых методов и подходов в организации и предоставлении государственных и платных услуг. Основным фактором в решении задач отрасли по повышению качества предоставляемых услуг является обеспечение квалифицированными кадрами учреждений сферы культуры и искусства.

Таблица 2. Кадровый состав по образованию учреждений КДР по области за 2017-2021г.

год	Всего работников учреждений КДР	Общее высшее	Спец. высшее	Средне-спец.	Средне-техн.	Среднее
2017	1327	105	665	416	47	94
2018	1348	106	670	428	49	95
2019	1379	96	701	455	46	81
2020	1406	132	689	468	64	53
2021	1404	85	761	437	68	53

Согласно статистическим данным за 2016 год в культурно – досуговых учреждениях Западно-Казахстанской области работает 52 % специалистов с высшим и 32,7 % средним профильным образованием. В 2021 году стало 54% с высшим специальным образованием, соответственно 31,1% специалистов с средним специальным образованием.

Таблица 3. Кадровый состав по образованию учреждений КДР на селе за 2017-2021гг

год	Всего работников учреждений КДР	Общее высшее	Спец. высшее	Средне-спец.	Средне-техн.	Среднее
2017	910	73	385	326	45	81
2018	915	73	388	332	47	75
2019	921	59	410	352	46	81
2020	926	106	368	362	39	51
2021	929	85	420	330	44	50

В сельской местности согласно статистических данных 2017 года в учреждениях КДР работало 610 работников (без технического персонала) из них специалистов с высшим 42,3% и 35,8% средним профильным образованием, соответственно в 2021 году из 929 работников 420 (45,2) с высшим специальным образованием и 330 (35,5) с средним специальным образованием. Это чуть более 50 % от общего количества работников. Таким образом качественный состав кадров по возрасту в культурно-досуговой отрасли за 2021 год выглядит так: до 29 лет – 309, от 30 до 50 лет – 786, свыше 50 лет – 309 работников, в сельской местности до 29 лет – 182, от 30 до 50 лет – 526, свыше 50 лет – 219 работников.

В зависимости от опыта работы: до 5 лет – 344, 5-10 лет – 274, свыше 10 лет – 786 специалистов. В сельской местности до 5 лет – 230, 5-10 лет – 169, свыше 10 лет – 530 специалистов. За годы независимости в системе учреждениях культурно-досуговой работы произошли существенные изменения. В практике работы и управления культурно-досуговыми учреждениями начали применяться маркетинг, новые технологии менеджмента. Расширились контакты учреждений досуга с аналогичными учреждениями стран ближнего и дальнего зарубежья [4].

Заключение. Средняя обеспеченность культурно-досуговых учреждений работниками (с техническим персоналом) по Западно-Казахстанской области составляет 80.7%. В настоящее время учреждения культурно-досуго-

вой работы играют важную роль в социально-культурной жизни населения Западно-Казахстанской области, в частности, жителей сельской местности. Значимость работы культурно-досуговых учреждений, как провайдеров культурно-массовых услуг, определяется следующими факторами: кадры культурно-досуговых учреждений создают условия для реализации потребности в творческом самовыражении граждан, их деятельность позволяет развивать творческий потенциал жителей региона; кадры культурно-досуговых учреждений, представляют обширный спектр услуг представителям различных социальных категорий населения региона. Одним из основных проблемных вопросов кадрового обеспечения отрасли является текучесть и дефицит профессиональных кадров, таких как дизайнеры по всем видам, режиссеры, аниматоры, дирижеры, операторы звуковой и световой аппаратуры, сценаристы, специалисты киноиндустрии, дефицит преподавательского состава в сельской местности по деятельности творческих кружков. Основная причина дефицита специалистов в указанных отраслях связана с низким уровнем заработной платы.

Модернизация отрасли культуры и внедрение современных сбалансированных принципов в сферу управления культурными кластерами будут содействовать развитию туристического потенциала страны, повышению экономической привлекательности регионов, росту ВВП и вхождению Казахстана в один из высокоразвитых стран мира. Задачи развития отрасли определяют два направления формирования культурных кластеров: творческий и культурно-туристский. В современной концепции культурной политики РК в рамках развития современных культурных кластеров отмечается что, культурный досуг, сохраняя и совершенствуя сервисную функцию, меняет свое содержание. Создание центров развлечения мирового уровня, экологических этнопарков, культурных заповедников по различным направлениям культуры и искусства является базой для формирования полного культурного ландшафта страны [6].

По словам руководителей учреждений культурно-досуговой работы организации испытывает острую необходимость в высококвалифицированных специалистах для реализации культурной политики государства, удовлетворяющих в полном объеме интересы всех социальных групп населения. Реализовать поставленные задачи должен качественно подготовленный специалист, поскольку с изменением социокультурной ситуации в стране возросли требования к уровню профессионализма специалиста отрасли культуры. Сегодня руководители учреждений культуры ждут кадра новой формации – это должен быть высококвалифицированный специалист своего дела, обладающий навыками разработки программ культурно-досуговых мероприятий и их проведения, организации экономической и хозяйственной деятельности, умеющие работать с новыми технологиями. Также специалист обладающий

умениями и знаниями в области менеджмента, маркетинга, социологической диагностики и анализа, проектных методик, профессиональных программ для ПК, знающий региональную культурную политику.

Источники литературы:

1. **Асанова И. М.** Организация культурно-досуговой деятельности: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / И.М.Асанова, С.О.Дерябина. – М.: Издательский центр „Академия“, 2011. – с-3.
2. **Бакланова, Н. К.** Профессиональное мастерство работника культуры / Н.К. Бакланов. – М.: МГУК, 2014. – 218с.
3. **Жарков А. Д.** Технология культурно-досуговой деятельности: Учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств. 2-е изд. Перераб. и доп. – М.: Изд-во МГУКИ, ИПО „Профиздат“, 2002
4. **Информационно-аналитический обзор 2017-2021** – Уралск: ОЦНТ. – 2021 – 317с.
5. **Конституция Республики Казахстан.** – Алматы: Жеті жарғы, 2001. – с.6.
6. **Концепция культурной политики Республики Казахстан.** //Әділет. Информационно-правовая система нормативных правовых актов Республики Казахстан. [Электронный ресурс] – URL: <http://adilet.zan.kz/rus/docs/U1400000939> (дата обращения 12.11.2022)
7. **Саламат Ж.** Культура – отражение духовности // Приуралье. – 2021. – 22 декабря. – с. 2
8. **О культуре.** Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года № 207 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://kodeksy-kz.com/ka/o_kulture.htm
9. **О программе „Сохранение и развитие культурно-досуговой работы на 2002-2005 годы.** Решение Западно-Казахстанского областного маслихата от 5 апреля 2002 года N 20-86 – // Приуралье. – 2002. – 28 мая. – № 64 – с.1
10. **Программа „С дипломом – в село“.** Постановление Правительства Республики Казахстан от 18 февраля 2009 года № 183 – // <https://findhow.org/1490-programma-s-diplomom-v-selo.html>
11. **Путь Независимости (аналитический информационный материал)** – Уралск: ОЦНТ, 2011. – 16 с.
12. **Путь Независимости (аналитический информационный материал)** – Уралск: ОЦНТ, 2016. – 31 с.
13. **Развитие сферы культуры на 2007-2008 годы** Режим доступа: // Әділет. Информационно-правовая система нормативных правовых актов Республики Казахстан <https://adilet.zan.kz/rus/docs/P050001161>
- 14.

ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ КАК УРОВЕНЬ ОРГАНИЗАЦИИ ЦИКЛИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА

*Толысбаева Ж.Ж., Казахстан,
Казахская национальная академия хореографии, г. Астана
Zh_kazpoetry@inbox.ru*

***Аннотация.** В статье исследуется лирический цикл современного поэта Вячеслава Киктенко «Световид (книга детства)» как образец художественного перосмысления известных фольклорных и мифологических образов, мотивов, сюжетов. Автор доказывает, что диалогичное постмодернистское повествование передово-рено двум типам фольклорного сознания – взрослому и детскому. Маркировка этих повествовательных стратегий на уровне лексики, пространственно-временных категорий, речевых стратегий, поэтики помогает проявить полемический философский смысл текста. Подобного рода художественные тексты создаются в периоды повышенного интереса к изучению национального вопроса, и потому не являются единичными примерами актуализации мифологического претекста.*

***Ключевые слова:** лирический цикл, мифология, фольклор, детский фольклор, диалогичное сознание.*

FOLKLORE-MYTHOLOGICAL CONSCIOUSNESS AS A LEVEL OF ORGANIZATION OF A CYCLIC CONTEXT

*Толысбаева Ж.Ж., Казахстан,
Казахская национальная академия хореографии, г. Астана
Zh_kazpoetry@inbox.ru*

***Abstract:** The article examines the lyrical cycle of the modern poet Vyacheslav Kiktenko „Svetovid (the book of childhood)“ as an example of artistic reinterpretation of famous folk and mythological images, motifs, and plots. The author proves that the dialogic postmodern narrative is entrusted to two types of folklore consciousness – adult and child. Marking these narrative strategies at the level of vocabulary, space-time categories, speech strategies, and poetics helps to reveal the polemical philosophical meaning of the text. Literary texts of this kind are created during periods of increased interest in the study of the national issue, and therefore are not isolated examples of the actualization of the mythological pretext.*

***Key words:** lyrical cycle, mythology, folklore, children’s folklore, dialogical consciousness.*

В XX веке циклизация оказала решающее влияние на процесс формирования новых жанровых образований (цикл в цикле, цикл циклов, книга циклов). Лирический цикл (в дальнейшем обозначаемый сокращенно – ЛЦ) отразил важнейшую закономерность жанрового развития последних двух столетий: разрушение жанровых условностей, отказ от канонов традиционных форм. И как сверхжанровая направляющая – переход к неомифологическому типу реконструкции художественной действительности.

Целью настоящего исследования стало изучение фольклорно-мифологического претекста как одного из конструктивных способов актуализации циклического типа мышления. Субъектом изучения выбран циклический контекст Вячеслава Киктенко «Книга детства. Световид» [1].

Вячеслав Киктенко – известный казахстанский поэт, в зрелом возрасте переехавший в Россию. Известен, как поэт лирико-эпического амплуа. Примечательно, что в Википедии отмечена та особенность его творчества, которая станет предметом изучения в настоящей статье: *„Из особенностей творчества следует отметить музыкальную лиричность стихотворений, тянущуюся из детства в форме волшебных детских считалок, заговоров, заклинаний (это так называемые «дегенерировавшие заклинания», когда-то, в глубокой древности бывшие заклинаниями взрослых, а потом «отошедшие» в область детства. Как например: «Вышел месяц из тумана...», «На Золотом крыльце сидели...» и т. д.)“* [2].

Представление о цикличности как основе сформировалось на самых ранних стадиях развития человеческого общества, объективно существовал во все времена и порождал в различные эпохи разные типы художественных единств. Исследования А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг, А. Байтурсунова, М. М. Бахтина, Г. Н. Поспелова убедительно доказали действенность генетической связи между современными художественными структурами и теми архетипами, в которых в глубокой древности отразился свойственный данному жанру образ мира. И в то же время необходимо помнить, что явление працикла, функционируя как компонент „предыскусства“, принципиально отлично от современного ЛЦ: понятие „працикл“ репрезентует коллективный тип мыслительной деятельности, нацеленный на эпическое познание мира, тогда как жанровая сверхзадача ЛЦ – дать индивидуальную-авторскую концепцию одной или нескольких граней Бытия.

Опыт мифологического освоения действительности, первоначально воплотившийся в обрядах, в настоящее время составляет основу жанровой содержательности ЛЦ. Так же, как в древности пространственно-временные представления определяли ритм жизни кочевника, в результате чего каждое явление (бытовое, природное, историческое) наделялось функцией элемента, составляющего модель космогонического кругооборота, в содержании современных ЛЦ реконструируется „архаическая“ модель пространства и

времени. В семантике древнейших обрядов различимы основные принципы явления цикличности: единство, замкнутость, подобность, повторяемость всех жизненных актов. Выделенные признаки актуальны в циклических образованиях различных историко-литературных эпох. В комплексе они реализуют наиболее устойчивую архетипическую идею возвратно-поступательного движения как воплощения конечного и бесконечного времени, замкнутого и открытого пространства.

Одним из проявлений активизации цикличного мышления является тот факт, что на рубеже тысячелетий все чаще появляются масштабные жанровые образования. Центром внимания настоящего исследования является „книга детства“ В. Киктенко „Световид“. Лирический цикл, в подзаголовке которого обозначено определение жанра большей масштабности («книга»), состоит из 27 стихотворений, реализующих идею диалога. Чередующиеся тексты стихов не имеют названия, но маркированы математическими знаками «0» и «+». Причем, в текстах с «нулевой» маркировкой развивается взрослая философско-мифологическая тематика, в стихах с «положительной» отметкой очень ярко звучит тема детства как альтернатива той же философской темы, но в значительно облегченном виде.

Одним из основных носителей жанроразличительной информации является субъектная организация цикла. Эстетическая концепция личности выполняет в современном ЛЦ жанрообразующую функцию, определяя круг осмысляемых явлений, характер конфликта, сюжетность, образность произведения. Специфика циклической субъектной организации проявляется в том, что воссоздавая концепцию конкретного мировоззрения, ассоциативно-контекстуальные связи выявляют более подробную информацию о лирическом герое (особенности биографии, возраст, профессию). Соответственно, в ситуации постмодернизма проблема взаимоотношений автора и героя в сюжетно-недетерминированном материале значительно возрастает и приобретает конкретные черты: лирический герой приравнивается к автору и является воплощением интересубъективности.

Циклический контекст конца XX века активно развивает категорию диалогического автора. Расщепленность сознания – один из постоянных приемов актуализации постмодернистского дискурса «Мир как Хаос». В процессе изучения форм субъектной организации ЛЦ нами было замечено, что для поэтического процесса 1980-1990 годов характерно раздвоение сознания субъекта лирического переживания на «зрелое» и «детское».

Масштаб видения субъекта повествования казахстанских ЛЦ конца XX века также свидетельствует о возросшей значимости эпического мирообраза. В тематический спектр современных ЛЦ, как правило, входят не столько вопросы частного характера, сколько проблемы бытийно-метафизического уровня. Лирическим героем книги детства «Световид» является философ-

ско- и филологически грамотное сознание современника. Погруженность в славянскую мифологию считается с первых строк цикла:

В начале не было времени.

Ему не во что было пустить свои корни,

И – белые – они разметались по черной вселенной [1, с.142].

И формирует все повествование этого контекста через образы и имена языческих богов: «демон разлада Чернобог-Криводей», «космос – Лад-Белобог», «время – Родия, Род-Световид», Огненный Хронос Славян, Светозар, Дажьбог, «огонь – ясноликий Сварожич», «Усыня – Хозяин туч грозных» и т.д.

Если считать повествование «нулевых» текстов, то получим цикл о времени, о том, как «на маленькой земле, сквозь все живое продирается – время. Время растения. Время человека...» [1, с.167], завершается предупреждением: «времени больше не будет» [1, с.178], если человек изменит своей доброй природе и

... убьет сердце, знающее любимого,

... убьет тело, любящее жизнь,

... убьет мысль, животворящую время [1, 178].

Если же прочитать так называемые «детские» тексты, отмеченные знаком «плюс», то в них развивается тема человека:

Точка,

Точка,

Запятая, минус, рожца кривая,

Палка,

Палка,

Огуречик,

Вот и вышел человечик.

Вышел на крыльцо,

Глянул солнышку в лицо,

Рассиялся,

Рассмеялся,

И пошел по земле,

По большой настоящей планете. [1, с.144].

Человек, пройдя путь радости и разочарования, гармонии и разлада ценностей, к концу цикла приходит к осознанию единственной реальности – реальности выбора:

Самая большая планета – луна,

Самая большая любовь – тишина,

Самая печаль – вековая полынь.

... полынь на губах Валуна [1, с.176].

Жанровым компонентом ЛЦ, выполняющим конструктивную роль в процессе создания эпического мирообраза, является пространственно-временная организация художественного текста. Специфику художественности ЛЦ составляет сохраняющаяся идея праимфологической цикличности, проявляющаяся в произведении через взаимодействующие принципы целостности, повторения, тождества, замкнутости. Идея возвратно-поступательного движения реализуется в комплексе взаимосвязанных, взаимобусловленных признаков цикличности, но при этом в эстетическом фокусе может находиться только один из них.

Два типа сознания ведут лирическое повествование в «книге детства» В. Киктенко «Световид». Параллельное развитие одних и тех же тем „вытаскивает“ на поверхность читательского восприятия так называемые образы-посредники, вокруг которых кумулируется «опрошенная» и философски-нагруженная мысли. Мифологическая природа названных образов и система повторов, в которую они вовлечены, удачно актуализируют идею цикличности. Так, через весь цикл проходят образы времени, земли, корней, мысли, солнца, луны, океана, любви – тех категорий, которые извечно коррелируют с философско-мифологическими представлениями о Вечности, жизни и смерти.

Идея нелинейной композиционной организации ЛЦ не может быть „считана“ с логики изменения времени, перемещения в пространстве или с так называемого „романного“ сюжета и нередко материализуется в тексте стихотворений ЛЦ через образ круга. В то же время установление ключевых текстов, порядкового счета, введение сюжетности не искажают идею нелинейного строения цикла, но способствуют более быстрому вхождению в художественный мир ЛЦ. Так В. Киктенко в „книге детства“ „Световид“ [144] актуализирует мысль о желаемой гармонии, увеличив число циклообразующих введением графически-номинативных знаков „0“ и „+“, где „0“ начинает и заканчивает контекст, закругляя и одновременно размыкая пространство обретенного духовного равновесия.

Композиционную и содержательно-конкретизирующую функцию в цикле В. Киктенко „Светотени“ [143] выполняет подзаголовок „Жмурки. Прятки. Кондалы“. Порядок называния детских игр определяет композицию триптиха. Например, праобраз игры в жмурки инициирует поэтическую аллегорию в первом стихотворении:

*Это дети угадали,
Закружили мертвеца.
Закружили, закатали
Черной тряпкой пол-лица,
Вытолкнули вон из круга
Свет отыскивать во мгле...[143, 119].*

Заглавие и подзаголовок находятся в отношениях двух планов одной аллегории: подзаголовок называет те явления, от которых отталкивается прихотливая поэтическая мысль. „Светотенями“ именуются следы вечного метафизического поиска, которые субъект ЛЦ увидел в детской игре.

Специфичной функциональностью отличается тип номинации, представленный в циклическом контексте «книги детства» «Световид» В. Киктенко. Оригинальность проявляется в принципе сообщения с текстом: заглавия определяют тип организации сюжета, композиции, образов, метрики ЛЦ, не повторяясь в лексической или образной системе цикла.

Название циклического контекста В.Киктенко предельно индивидуализировано. «Световид» – это авторский неологизм, определяющий специфику композиции и художественную идею контекста. Обозначенное наименование поддается дешифровке только в пределах контекста как комментарий к постижению авторской точки зрения на проблему цикла. Из двух параллельно развивающихся способов мироотношения предпочтение отдается не «зрелому», но детски-просветленному взгляду, способному принять на веру истину о человеке:

*Дети знают главное –
Он /человек/ доверчивый и добрый,
Он поливает растения, ухаживает за животными,
Он говорит понятные всем слова, ...
И человек любит другого человека.*

А как же иначе он может жить на этой земле?! [1, с.177-178].

В реализации жанрового содержания ЛЦ принимает участие лексика произведения. Семиотически размеченный контекст ЛЦ В. Киктенко «Световид» «проводит» идею дуализма через смену типов повествований. Контекст, номинативно маркированный знаком «0», ведет повествование от третьего лица, в то время как детски-неосложненный взгляд на вещи отмечен подвижностью повествовательных моделей: в стихотворениях, озаглавленных знаком «+», можно обнаружить соединение разных способов организации речи.

История развития ЛЦ показала, что при всех апробируемых вариантах композиционного построения ведущим способом организации художественного пространства является циклическая модель круга как вербальное запечатление праимфологической модели картины мира. Концепт круга сохраняется в ЛЦ разных исторических эпох как жанрово-информационное ядро, стягивающее художественное пространство произведения и распространяющее на него признаки цикличности – повторяемость, вариативность, завершенность, целостность.

В цикле В.Киктенко метаобраз Бога коррелирует с образом «светлого» круга как символом воплощенной гармонии. Соответственно, путь к Богу

прочитывается через архетип детской игры, основанной на сюжете поисков света и возвращения в круг:

*И никто не идет из круга,
Только тычут друг на друга...*

или

*... Вытолкнули вон из круга
Свет отыскивать во тьме...
... (Бог кивнул ему во тьме) [1, с.119]*

В создании жанровой целостности «нежанровых» циклов непосредственное участие принимают элементы формальной организации произведения. Всякий «нежанровый» ЛЦ является полиметрически, реже – монометрически, организованной структурой. Типы корреляции между движением контекста и метрической композицией цикла различны.

Тематико-логическая взаимосвязь между двумя «голосами» – носителями мировоззрений в цикле В.Киктенко «Световид» также проявилась на уровне метро-ритмической композиции. «Зрелое» мировоззрение от начала до конца ЛЦ изложено в форме свободного стиха и маркировано знаком «0», который интерпретируется как знак пустоты, «нулевого» знания:

*В начале не было времени.
Ему не во что было пустить свои корни... [1, с.142],
Глохнет целое – отмирает и часть,
Пусть могучая, но – до поры.
Так мысль человека рискует стать игрушкой
черных миров,
Звонкой, блестящей, но - игрушкой.
Так чувства человека, праобитатели полнокровной мысли,
Могут лишиться света, вернуться во мрак,
И тогда – всё сначала... [1, с.171].*

«Детское» сознание, актуализированное в подзаголовке («книга детства») и выделенное арифметическим знаком «+», добавляет в ритмический рисунок цикла большое количество ритмических композиций силлабо-тонического происхождения, среди которых прочитывается Х4 («Точка, / Точка, / Запятая, / Минус, / Рожица кривая... [1, с.144]), ЯР («Темнее ночи, тяжелы, / Зубами скрежеща, / Сидят бандиты, злы-презлы. / Кряхтят дубовые столы, / Ножам белыми / Пробиты... [1, с.160]»), АР («Всё глазел в вышину, / Тыкал пальцем в луну, / Масло слизывал с пальца тихонечко / И подлунное, и подсолнечное... [1, с.150]). Примечательно, что завершение ретроспекции в детство отслеживается на метро-ритмическом уровне: последнее «детское» стихотворение написано верлибром.

Эпоха 1990-х со всеми её политико-экономическими катаклизмами востребовала культуру диалога. Поскольку поэзия очень чутко индуцирует

проявления окружающей действительности, неудивителен факт рождения «диалогических» циклических структур на синтезе фольклорно-мифологического и современного материала, взрослого и детского фольклора. Тенденция к эпическому освоению действительности, наблюдаемая в пределах ЛЦ В.Киктенко и в других «нежанровых» ЛЦ современности, свидетельствует о продолжающемся процессе жанровых новообразований и об укрупнении идеи цикличности. Устойчивым признаком этих контекстов становится притязание на «всеохватность», целостность представления о мире. Этим объясняется ведущая роль пространственно-временного жанрового признака, реализовавшегося в «спиралеобразном» типе построения сюжета, системы образов, опорных слов, метрической композиции.

Список литературы:

1. **Киктенко В.** Световид. Книга детства.// В.Киктенко. Световид. Стихотворения. – Алма-Ата: Жазушы, 1990. – С.142-178.
2. **Киктенко Вячеслав.** // https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%92%D1%8F%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%92%D1%8F%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

СЪДЪРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНИ ДОКЛАДИ	4
БЪЛГАРСКИЯТ МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР – НАСТОЯЩЕ И БЪДЕЩЕ проф. д-р Костадин Бураджиев, Катедра „Музикален фолклор“, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	5
<i>BULGARIAN MUSICAL FOLKLORE – PRESENT AND FUTURE</i> <i>Prof. Kostadin Buradzhiev, PhD, Department of „Musical Folklore“, Academy of Music, Dance and Visual Arts „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
БЪЛГАРСКОТО ФОЛКЛОРНО ПЕЕНЕ – СЪВРЕМЕННОСТ И ТЕНДЕНЦИИ проф. д-р Светла Калудова-Станилова, Катедра „Музикален фолклор“, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	14
<i>BULGARIAN FOLKLORE SINGING – MODERNITY AND TRENDS</i> <i>Prof. Svetla Kaludova-Stanilova, PhD, Department of „Musical Folklore“, Academy of Music, Dance and Visual Arts „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
ТАМБУРА VS КИТАРА В СЪВРЕМЕННАТА НИ ФОЛКЛОРНА ИНСТРУМЕНТАЛНА ПРАКТИКА доц. д-р Владимир Владимиров, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	22
<i>TAMBURA VS GUITAR IN OUR MODERN FOLK INSTRUMENTAL PRACTICE</i> <i>Assoc. Prof. Vladimir Vladimirov, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
ОСНОВНИ ДОКЛАДИ	30
ДОБРИ ПРАКТИКИ В ИЗВЪНУЧИЛИЩНА СРЕДА ЗА СТИМУЛИРАНЕ ИНТЕРЕСА КЪМ НАРОДНОТО ТВОРЧЕСТВО И ВЪЗПИТАНИЕ В ОБЩОЧОВЕШКИ ЦЕННОСТИ Веселинка А. Боянова, Докторант, Югозападен университет „Неофит Рилски“ – Благоевград	31
<i>GOOD PRACTICES IN AN EXTRACURRICULAR ENVIRONMENT TO STIMULATE INTEREST IN FOLK ART AND EDUCATION IN COMMON HUMAN VALUES</i> <i>Veselinka A. Boyanova – PhD student, Southwest University „Neofit Rilski“ – Blagoevgrad</i>	
МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР И ПРЕДУЧИЛИЩНО ОБРАЗОВАНИЕ – АКТУАЛНО СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВА Стефка Ив. Будакова, преподавател, докторант, ШУ „Епископ Константин Преславски“	39
<i>MUSIC FOLKLORE AND PRE-SCHOOL EDUCATION – STATE AND OUTLOOK</i> <i>Stefka Iv. Budakova, PhD student, University of Shumen „Bishop Konstantin Preslavsky“</i>	
ЗА СПЕЦИАЛНОСТТА „ДИРИЖИРАНЕ НА НАРОДНИ СЪСТАВИ“ проф. д-р Костадин Бураджиев, Катедра „Музикален фолклор“ Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	52
<i>FOR THE SPECIALTY „CONDUCTING FOLK ENSEMBLE“</i> <i>Prof. Kostadin Buradzhiev, PhD, Department of „Musical Folklore“, Academy of Music, Dance and Visual Arts „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
РИТЪМ И ИНТОНАЦИЯ В БЪЛГАРСКОТО ИЗРЕЧЕНИЕ. ЗАМЕСЕН ЛИ Е БЪЛГАРСКИЯТ ФОЛКЛОР? Доц. д.ф.н. Петя Бъркалова, Катедра по български език, ПУ „Паисий Хилендарски“	58

RHYTHM AND INTONATION IN THE BULGARIAN SENTENCE. IS BULGARIAN FOLKLORE INVOLVED?

Associate Professor Petya Berkalova, DSc, Department of Bulgarian Language, Paisii Hilendarski University of Plovdiv

РОДОПСКИТЕ ПЕСНИ И ТЯХНОТО ВЛИЯНИЕ ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО ДИАПАЗОНА И ВОКАЛНАТА ТЕХНИКА 69
НА ПЕВЧЕСКИЯ ГЛАС

ас. д-р Деница Василева, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ гр. Пловдив

RHODOPE SONGS AND THEIR INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF THE RANGE AND VOCAL TECHNIQUE OF THE SINGING VOICE

As. Denitsa Vasileva, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

НЯКОИ АСПЕКТИ ОТ ДИСТАНЦИОННОТО ОБУЧЕНИЕ ПО ГАЙДА 74
гл. ас. д-р Иван Георгиев, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

SOME ASPECTS OF THE REMOTE BAGPIPE INSTRUCTION

Principal Assistant Ivan Georgiev, Ph.D, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

ИСТОРИЧЕСКИ СВЕДЕНИЯ ЗА РАЗВИТИЕТО НА АКАДЕМИЧЕН НАРОДЕН ХОР 82
ПРИ АМТИИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ – ПЛОВДИВ

Ас. д-р Николай Гурбанов, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

HISTORICAL INFORMATION ABOUT THE DEVELOPMENT OF THE ACADEMIC FOLK CHOIR AT AMDFA „PROF. ASSEN DIAMANDIEV“ – PLOVDIV

Ass. Nikolay Gurbanov, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

„ЗАСПАЛА Е МОМА“ НА ИВАН ВЪЛЕВ – ХУДОЖЕСТВЕНИ ПЕРСПЕКТИВИ 90
Вероника Дамянова, Студент, III курс, спец. Дирижиране на народни състави
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

„SLEEPING IS A GIRL“ BY IVAN VALEV – ARTISTIC PERSPECTIVES

Veronika Damyanova, Student, 3rd year, special Conducting of folk ensembles AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“

БЪЛГАРСКИЯТ ХОРОВО-ПЕВЧЕСКИ ФОЛКЛОР И МЯСТОТО МУ В ХОРОВАТА ПРАКТИКА 95
НА ЧУЖДИ ХОРОВИ СЪСТАВИ

Михаил Делчев, Диригент на хор и оркестър, органист, Почетен консул на България в Кралство Дания

BULGARIAN FOLK MUSIC FOR CHOIR AND ITS PRESENCE AT REPERTOIRE PRACTICE AND PERFORMANCE OF GROUPS ABROAD

Michael Deltchev, Choir- and orchestra conductor, organ player, Honorary Consul of Bulgaria in the Kingdom of Denmark

АРХИВНИТЕ ЗВУЦИ ОТ ЧЕРНИТЕ ДИСКОВЕ КАТО СЪЖИВЕНО НАСЛЕДСТВО 106
Проф. д. н. Венцислав Димов, СУ „Климент Охридски“; ИИИ – БАН

THE ARCHIVAL SOUNDS OF BLACK DISCS AS A REVIVED HERITAGE

Prof. Dr. Ventsislav Dimov, Sofia University „Kliment Ohridski“; Institute for the Study of the Arts – Bulgarian Academy of Sciences

НИКОЛАЙ СТОЙКОВ И ПРОЕКТЪТ „РИТМО-МЕЛОДИЧНИ ПАРАМЕТРИ НА БЪЛГАРСКОТО ИЗРЕЧЕНИЕ“ 114
Доц. д-р Весела Казашка, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

NIKOLAY STOYKOV AND THE PROJECT „RHYTHM-MELODIC PARAMETERS OF THE BULGARIAN SENTENCE“

Assoc. Prof. Vesela Kazashka, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

КАЗУСЪТ „НЕПОЗНАТИТЕ“ Доц. д-р Весела Казашка, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	121
<i>THE CASE STUDY: THE „UNKNOWN“</i> Assoc. Prof. Vesela Kazashka, PhD, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv	
BULGARIAN HARMONY: SCALES, CHORD DERIVATION, ANALYSIS AND PEDAGOGICAL APPROACHES Kalin Kirilov, Towson University, USA	132
<i>БЪЛГАРСКА ХАРМОНИЯ: ГАМИ, ИЗВЛИЧАНЕ НА АКОРДИ, АНАЛИЗ И ПЕДАГОГИЧЕСКИ ПОДХОДИ</i> Калин Кирилов, Университет Таусън, САЩ	
ЗА РЕПЕРТОАРА В ОБУЧЕНИЕТО ПО НАРОДНО ПЕЕНЕ – ПОГЛЕД ОТ ПОЗИЦИЯТА НА СТУДЕНТИТЕ, ОБУЧАВАЩИ СЕ В АМТИИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ – ПЛОВДИВ Доц. д-р Галя Петрова-Киркова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	142
<i>ABOUT THE REPERTOIRE IN THE TEACHING OF FOLK SINGING – A VIEW FROM THE POSITION OF THE STUDENTS STUDYING AT AMDFA „PROF. ASEN DIAMANDIEV“ – PLOVDIV</i> Assoc. Prof. Galya Petrova-Kirkova, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv	
РОЛЯТА НА ВЪТРЕШНО АКАДЕМИЧНИТЕ ПРОЕКТИ ЗА ОПАЗВАНЕ И ПОПУЛЯРИЗИРАНЕ НА ФОЛКЛОРНОТО НАСЛЕДСТВО доц. д-р Васил Колев, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	154
<i>THE ROLE OF INTERNAL ACADEMIC PROJECTS FOR THE PRESERVATION AND PROMOTION OF FOLKLORE HERITAGE</i> Assoc. Prof. Vasil Kolev, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv	
„ДИЛМАНО, ДИЛБЕРО“ ОТ ПРЕДМОДЕРНАТА ФОЛКЛОРНА МУЗИКА КЪМ РАЗЛИЧНИ МОДЕРНИ И ГЛОБАЛНИ ХОРИЗОНТИ Рени Кузманова, Студент, специалност „Дирижиране на народни състави“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	167
<i>„DILMANO DILBERO“ FROM PRE-MODERN FOLK MUSIC TOWARDS DIFFERENT MODERN AND GLOBAL HORIZONS</i> Reni Kuzmanova, Student, special Conducting of folk ensembles, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv	
XII НАЦИОНАЛЕН СЪБОР НА БЪЛГАРСКОТО НАРОДНО ТВОРЧЕСТВО – КОПРИВЩИЦА, 2022 – ПРОБЛЕМИ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ, ТЕНДЕНЦИИ Гл. ас. д-р Галина Луканова, ИЕФЕМ – БАН	175
<i>XII EDITION OF BULGARIAN NATIONAL FESTIVAL OF FOLKLORE, KOPRIVSHITSA, 2022 – PROBLEMS, INTERPRETATIONS, TRENDS</i> Ch. Assist. Galina Lukanova, PhD, IEFEM – BAN	
БЕЛЕЖКИ КЪМ ОБУЧЕНИЕТО ПО ДИСЦИПЛИНАТА „МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР“ В ПЛОВДИВСКАТА АКАДЕМИЯ ПО ИЗКУСТВОТА доц. д-р Зоя Микова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	181
<i>NOTES TO THE TRAINING IN THE DISCIPLINE „MUSIC FOLKLORE“ AT THE PLOVDIV ACADEMY OF ARTS</i> Assoc. Prof. Zoya Mikova, PhD, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv	

РИТУАЛЪТ „ПЕПЕРУДА“ В СТРАНДЖА ПЛАНИНА Костадин Михайлов	191
<i>THE RITUAL „BUTTERFLY“ IN THE STRANGE MOUNTAIN</i> <i>Kostadin Mihailov</i>	
„ЗАСПАЛО Е ЧЕЛЕБИЙЧЕ“ НА ХРИСТО ТОДОРОВ – ПРОЧИТ ОТ СТУДЕНТСКАТА СКАМЕЙКА Габриела Михайлова – Студент, III курс, спец. Дирижиране на народни състави АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	196
<i>HRISTO TODOROV'S „ZASPALO E CHELEBIYCHE“ – READING FROM THE STUDENT BENCH</i> <i>Gabriela Mihaylova, Student, 3rd year, special Conducting of folk ensembles, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“</i>	
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОЛКЛОРА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ РОССИЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА Доц. Евдокия Афанасиевна Михайлова, Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, Кафедра «Народное пение», г. Москва, Россия	205
<i>INTERPRETATION OF FOLKLORE IN THE MUSICAL CREATIVITY OF THE RUSSIAN COMPOSER VLADIMIR BELUAEV</i> <i>Assoc. Prof. Evdokiya Afanasievna Mikhaylova, State Music and Pedagogical Institute named after</i> <i>M.M. Ippolitov-Ivanov, Department of Folk Singing, Moscow, Russia</i>	
НЯКОИ СПЕЦИФИКИ В ДЕЙНОСТТА НА ДИРИГЕНТА НА ФОЛКЛОРЕН ХОР д-р Ваня Монева	211
<i>SOME SPECIFICS IN THE ACTIVITIES OF A FOLKLORE CHOIR'S CONDUCTOR</i> <i>Vanya Moneva, PhD</i>	
„НАСТРЪХВАЩО Е ДА СЛУШАМ“: СТУДЕНТИ ЗА ФОЛКЛОРНАТА МУЗИКА Проф. д. и. Лозанка Пейчева, Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН; АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	217
<i>„IT'S EXCITING TO LISTEN“: STUDENTS ON FOLK MUSIC</i> <i>Prof. Dr. Lozanka Peycheva, Institute of Ethnology and Folklore with the Ethnographic Museum –</i> <i>Bulgarian Academy of Sciences; AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН С КЛАВИРЕН СЪПРОВОД В ТВОРЧЕСТВОТО НА ПЕТЪР КОНЬОВИЧ д-р Надежда Петрова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив	228
<i>THE MACEDONIAN FOLK SONG WITH PIANO ACCOMPANIMENT IN THE WORK OF PETER KONJOVICH</i> <i>Nadezhda Petrova, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
ФУНКЦИОНАЛНА ХАРАКТЕРИСТИКА НА КОТЛЕНСКИТЕ ХУМОРИСТИЧНИ НАРОДНИ ПЕСНИ Гл. ас. д-р София Р. Русева, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	236
<i>FUNCTIONAL CHARACTERISTIC OF HUMOROUS FOLK SONGS FROM KOTEL</i> <i>Asst. prof. Sofiya Ruseva, PhD, Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
СПЕЦИФИЧНИ ЧЕРТИ НА УЧЕБНИТЕ НАРОДНИ ХОРОВЕ В АМТИИ доц. д-р Рада Славинска, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	242
<i>SPECIFIC TRAITS OF THE ACADEMIC FOLKLORE CHOIRS IN AMDFA</i> <i>Assistant Prof. Rada Slavinska, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	

<p>МЯСТОТО НА ФОЛКЛОРА В ТВОРЧЕСТВОТО НА КОМПОЗИТОРА ИВАН СПАСОВ гл. ас. д-р Алия Хансе, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив</p> <p><i>THE PLACE OF FOLKLORE IN THE WORK OF THE COMPOSER IVAN SPASSOV</i> <i>Ass. Aliya Hanse, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i></p>	250
<p>НЯКОИ МЕТОДИЧЕСКИ АСПЕКТИ ПРИ ВОКАЛНАТА РАБОТА В ЖЕНСКИЯ НАРОДЕН ХОР Доц. д-р Данка Цветкова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив</p> <p><i>SOME METHODOLOGICAL ASPECTS OF VOCAL WORK IN THE WOMEN'S FOLK CHOIR</i> <i>Assoc. Prof. Danka Tsvetkova, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i></p>	259
<p>ПРИЛОЖЕНИЕ НА ОКТАВОВИЯ КОНТРАПУНКТ ПРИ ОБРАБОТКАТА ЗА ОРКЕСТЪРА ОТ БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ гл. ас. д-р Георги Д. Шамлиев, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив</p> <p><i>APPLICATION OF THE EIGHTH COUNTERPOINT IN THE PROCESSING FOR THE ORCHESTRA OF BULGARIAN FOLK INSTRUMENTS</i> <i>Chief Ass. Georgi D. Shamliev, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i></p>	266
<p>ANOTHER REFLECTION ON LITERARY HERITAGE IN MODERN CULTURAL PRACTICES Assist. Prof. Hrvoje Mesić, PhD, The University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek Kralja Petra Svačića 1/f 31000 Osijek</p>	273
<p>БЪЛГАРСКИЯТ МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР В РЕПЕРТОАРА НА КИТАРЕН АНСАМБЪЛ „АКАДЕМИКА“ Проф. д-р Стела Митева-Динкова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив</p> <p><i>BULGARIAN MUSICAL FOLKLORE IN THE REPERTOIRE OF GUITAR ENSEMBLE „AKADEMIKA“</i> <i>Prof. Stela Miteva-Dinkova, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i></p>	282
<p>ПРАКТИКА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ КУЛТУРНО-ДОСУГОВОЙ РАБОТЫ Жумагалиева Гульжазира Ермековна, докторант 2 курса, специальность „Культурно-досуговая работа“, Южно-Казахстанский университет имени Мухтара Ауезова, Чимкент, Казахстан</p> <p><i>PRACTICE AS A MEANS OF FORMING CREATIVE COMPETENCE FUTURE SPECIALISTS OF CULTURAL AND LEISURE WORK</i> <i>Gulzhazira Zhumagalieva, PhD student, Mahambet Utemisov West Kazakhstan University, Uralsk, Kazakhstan</i></p>	287
<p>АНАЛИЗ КАДРОВОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ КУЛТУРНО-ДОСУГОВЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ ЗАПАДНО-КАЗАХСТАНСКОЙ ОБЛАСТИ Сериккали Акмарал, докторант 2го курса Южно-Казахстанского университета имени Мухтара Ауезова</p> <p><i>ANALYSIS OF STAFFING OF CULTURAL AND LEISURE INSTITUTIONS OF THE WEST KAZAKHSTAN REGION</i> <i>Akmaral Serikkali, PhD student, South Kazakhstan University, named after Mukhtar Auezov</i></p>	300
<p>ФОЛКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ КАК УРОВЕНЬ ОРГАНИЗАЦИИ ЦИКЛИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА Толысбаева Ж.Ж., Казахстан, Казахская национальная академия хореографии, г. Астана</p> <p><i>FOLKLORE-MYTHOLOGICAL CONSCIOUSNESS AS A LEVEL OF ORGANIZATION OF A CYCLIC CONTEXT</i> <i>Толысбаева Ж.Ж., Казахстан, Казахская национальная академия хореографии, г. Астана</i></p>	312



Конференцията е реализирана с финансовата подкрепа на ФНИ проект № КП-06МНФ/21 от 21.09.2022 г. с ръководител доц. д-р Весела Казашка и реализирана от Центъра за опазване на фолклорното наследство при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ с ръководител проф. д-р Костадин Бураджиев

