

*Academy  
of Music,  
Dance and  
Fine Arts  
Plovdiv*



*Академия  
за Музикално,  
Танцово и  
Изобразително  
Изкуство*

**“Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив**

**СБОРНИК ДОКЛАДИ  
МЕЖДУНАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ  
„НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ И ИНОВАЦИИ  
В ОБЛАСТТА НА ИЗКУСТВОТО”  
24-26 октомври 2019**

*Пловдив, 2019*

**Редакционна колегия:**  
проф. д-р Тони Шекерджиева - Новак  
доц. д-р Васил Колев  
доц. д-р Весела Казашка

**Международен научен комитет:**  
проф. д-р Тони Шекерджиева - Новак  
проф. д-р Гжегож Кужински  
проф. д-р Инна Федотенто  
проф. д-р Калин Кирилов

СБОРНИК ДОКЛАДИ  
МЕЖДУНАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ  
„НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ И ИНОВАЦИИ В ОБЛАСТТА  
НА ИЗКУСТВОТО” - 24-26 октомври 2019 година  
**ISBN 978-954-2963-56-1**

© АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО  
ИЗКУСТВО “ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ” - ПЛОВДИВ  
Първо издание - Пловдив, 2019

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

## ПЛЕНАРНИ ДОКЛАДИ

### ОНЛАЙН СОЦИАЛНИТЕ МРЕЖИ В ПОМОЩ НА ОБМЕНА НА ЗНАНИЯ

*Проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак  
АМТИИ „Проф. А. Диамандиев”*

***Резюме:** Статията представя обзор на често срещаните дигитални инструменти и платформи за публикация на разположение на изследователите в областта на изкуствата. Дигиталното разпространение е разгледано като проблем според теориите на Адорно и Хоркхаймер за загубата на аурата, но също така и като възможност и стимул за преосмислянето на методите на публикация в академичната общност. Ефектът на "дългата опашка", заимстван от онлайн маркетинга, е представен в неговата дуалност – веднъж като опасност от окрупняване и монолитизиране, но също и като възможност за намиране на ниша от множество малки играчи.*

***Ключови думи:** Академично проучване, онлайн обмен, споделяне на знание*

### ONLINE SOCIAL NETWORKS TO HELP KNOWLEDGE EXCHANGE

*Prof. Tony Shekerdzhieva-Novak, PhD  
AMDFA „ Prof. Assen Diamandiev” - Plovdiv*

***Abstract:** The article presents an overview of the common digital tools and publishing platforms available to academic researchers in the field of arts. The nature of digital distribution is evaluated as a problem against Adorno and Horkheimer's theories of the loss of auratic quality, but also as an opportunity and impetus for the rethinking of the academic publishing network. The "long tail" effect – a common observation in online marketing is also considered in its duality – both the danger of a winner takes all scenario, but also the opportunity for various small players to find their niche.*

***Keywords:** Academic research, online exchange, knowledge sharing*

*„Знанието е абсолютна стойност. То е културата, то е методът, то е лостът, който увеличава мускулната сила.”*

*Антони Смолук, проф. д. и. н., р-л катедра Математика  
на Академията по Икономика във Вроцлав*

Това е цитат от есето на Антони Смолук – „Наука и изкуство”, публикувано в сайта на фондация „Йенджеювка” [fundacja-dom-rodzinny-org. pl. /975 (12. 03. 2015)]. Изследователят определя науката като врата към логичната

красота и ред. **Науката**, казва той, е винаги за нещо – за съществуващия свят и битие. Няма наука за нищото, за празнотата.

**Изкуството**, според Смолук е не само в края на науката – то създава приложения, но и в нейното начало, защото обяснява аксиомите, които са в основата на дедукцията. Докато в науката трябва доказателства, то силата на изкуството е пределно ясна. Големите научни открития възникват изведнъж. Те се появяват като проблясък, като интуитивна истина, като чисто изкуство и са гигантски крачки в опознаването на света. Благодаря на професор Смолук, който провокира мислите ми в тази посока.

Привидните дихотомии – наука-изкуство, интуитивно-логично, теория-емпирика – са се превърнали в клишета, които обаче не могат да опишат пълноценно практиките от двете страни на тези изкуствено изградени бариери. Всеки учен е своеобразен творец. Да разглобиш света на съставните му части и да го изградиш отново в по-стройна система от предишната, е несъмнено не само задача изискваща строга логическа дисциплина, а и искра от божествения огън на вдъхновението. На свой ред творецът постига напредък не само в резултат на интуитивен скок в бездната на непознатото, а и благодарение на множество малки, методични, емпирично проверени стъпки. Добрият учен е творец, добрия творец е и своеобразен учен, а това което ги обединява е търсенето на истината и познанието.

Връзката между изкуство и наука, а в частност и нейното проявление в технологичния прогрес със сигурност не е безпроблемно и не трябва да бъде романтизирано. Още Адорно и Хоркхаймер в „Диалектика на просвещението“ съзират промените причинени от индустриализацията и технологичния напредък, ерозията на „високата култура“ и жизнеността на народното творчество за сметка на популярна амалгама, загубата на присъствие, на чувство за „сега“, на специфичната аура при непосредствения контакт с творбата. [Хоркхаймер, 1999]

Възможността за безпроблемно репродуциране води до криза, но и до промяна, адаптация и реинтерпретация на новите условия от твореца. Поредното проявление на тази криза – интернет и новите медии – е както заплаха, така и възможност, със своята специфична проблематика – опасността от централизация, уеднаквяването, ефектът на „дългата опашка“<sup>1</sup> с малко на брой печеливши и множество губещи, но също така и нови проявления, като иновативни платформи за финансиране и по-пряк контакт с публиката.

<sup>1</sup> „Дългата опашка“ всъщност е термин от статистиката. Състои се от много на брой нишови продукти с малка популярност. Ерик Бриндхолфсън, през 2003 г. заедно с Ю Ху и Майкъл Смит за първи път формулират ефекта на дългата опашка. Основното предимство на новите технологии лежи в новите продукти и услуги, които стават възможни чрез интернет. Изследването се фокусира върху нарасналото продуктово разнообразие и безграничните възможности за избор.

На свой ред самата концепция за авторство и права над творбата е подложена на атака, не само от многобройните движения за радикална свобода при споделянето на информация, а чисто и просто от лекотата, с която изображения, звук и видео биват споделяни, репродуцирани и реинтерпретирани от широката публика. Дебатът тук е колкото правен, толкова и философски и творчески, доколкото е поставена под въпрос самата идея за есенция и неповторимост.

Достъпът до знания и възможности не е възпрепятстван от физическа бариера, по-скоро става въпрос за филтриране на шума и отсяване на качествено съдържание – именно дигиталното има потенциал да изравни условията и да свали първоначалната летва за участие в множество начинания – тук можем да посочим дигитализацията, публичните онлайн архиви и смесената реалност, като ефикасно средство за добавена стойност при работа с културното наследство и представянето им на широката публика. Многобройни и интересни са начините, в които се използват съвременните технологии, за да се научи повече за изкуството, или за да се улесни правенето и споделянето на наука. Съвременната наука, научните открития и технологични постижения влияят непосредствено върху начините на създаване и упражняване на изкуството. Днес, това което бих искала да споделя, са така наречените онлайн социални мрежи.<sup>2</sup> При онлайн мрежите, ние като потребители имаме възможност за създаване на връзки между различни страници, за увеличаване на потребителското съдържание, за открит диалог помежду си. Те са базирани в интернет пространството, но биха могли да се реализират и чрез вътрешна, интранет мрежа, която е частна за дадената организация и е защитена от външни потребители.

Популярна платформата е **Academia. edu**, основана от Ричард Прайс през 2008 година, организирана около споделянето на авторски текстове в академичните среди. Тя отразява комбинация както от академични норми, така и от норми на социалните мрежи. При Academia. edu няма ограничения върху езика и формата, а каченото съдържание е свободно достъпно за прочит. За да можем да качим или свалим даден текст е необходимо да се регистрираме. Самата регистрация също се получава без ограничения. По последни данни от самата платформа, до този момент има 99 милиона регистрации и над 22 милиона статии. Като активен ползвател на тази платформа мога да потвърдя, че това е един много ефективен начин за разпространение на нашите изследвания, който ни прави видими и ни популяризи-

<sup>2</sup> Онлайн социалната мрежа е платформа за изграждане на социална мрежа, или социални взаимоотношения между хора, които споделят общи интереси, дейности, история или познания.

ра в интернет пространството. Платформата изпраща и предложения за статии по сходни теми, базирани на активността на потребителя.

Друга подобна платформа е **Zenodo**, създадена през 2013 година. Zenodo е хранилище с отворен достъп с общо предназначение, създадена на база на европейската програма OpenAIRE, управлявана от CERN. Това хранилище позволява на изследователите да депозират данни, доклади, изследователски софтуер, както и различни, свързани с изследването артефакти. През 2018 стартира четвъртият период на OpenAIRE, който насърчава и прилага директивите на Европейската комисия и Европейския съвет за научни изследвания, за подпомагане и финансиране на науката и научните изследвания.<sup>3</sup>

Наталия Манола, изпълнителен директор на OpenAIRE споделя: *„Европейският открит научен облак е чудесна и навременна възможност за координиране на нашите усилия за разгръщане на потенциала на Европа за добро използване и добавяне на стойност към данните от научните изследвания. Сътрудничеството и откритостта трябва да бъдат в центъра, за да накарат EOSC да работи. Отворената наука - и по-специално отвореният достъп до научно съдържание (публикации, данни, софтуер) - става все по-актуална и ние сме доволни, че нашата работа в OpenAIRE през последните 10 години запълва тази празнина в EOSC. – European open science cloud (европейски открит научен облак)“.*<sup>4</sup>

EOSC може ефективно да свързва хора, данни, услуги и обучение, публикации, проекти и организации.<sup>5</sup>

**ResearchGate.** Чрез този сайт за социални мрежи учените и изследователите споделят документи, задават въпроси и получават отговори, търсят и намират сътрудници. Любопитно е, че според проучване на списание Nature за 2014 и статия от 2016 в Times Higher Education, ResearchGate е най-голямата академична социална мрежа, що се касае до активни потребители. За да бъдеш читател не е необходима регистрация, но членството в ResearchGate изисква имейл адрес в акредитирана институция, или статутна публикуващ изследовател, което дава възможност да се осъществи регистрация на акаунт. Потребителите на сайта могат да следят дейността, да осъществяват контакт и да влизат в дискусии с другите потребители. Те създават частен профил, на който могат да публикуват своите научни разработки, доклади, реферати. За 2018 потребителите на сайта наброяват 15 милиона. ResearchGate не начислява такса за качване на текст в сайта и не

изисква партньорска проверка, метод, който често се използва за поддържане на стандарти за високо качество и доверие. Чрез Research Gate могат самостоятелно да се архивират текстове, да се ползва виртуална библиотека, да се създават микроартикули, което ще рече абстракти до 360 думи. И нещо изключително интересно, потребителите могат да ползват апликацията Similar Abstract Search Engine (SASE), която прави семантичен анализ на избран текст, с цел откриване на свързани текстове. И накрая, чрез ResearchJobs, бихме могли да открием предложения за работа свързани с науката.<sup>6</sup> [<https://reserchgate.net>, 20. 10. 2019. 15:53]

**Google Scholar** е особено полезен инструмент, създаден през 2004 г. Това е свободно достъпна уеб търсачка, индексираща пълния текст от научната литература в редица публикационни формати и дисциплини. В тази търсачка са включени голяма част от рецензираните научни онлайн списания и книги, доклади от конференции, дисертации, резюмета и друга научна литература, както и съдебни становища и патенти. Рекламният лозунг на Google Scholar е: „Стойте на раменете на гиганти“, („Ако виждах подалеч от другите, то е защото стоях на раменете на гиганти“, Исак Нютон в писмо до Робърт Хук, от февруари, 1676), което е своеобразен реверанс към всички учени допринесли за развитието на науката през вековете. Голяма част от учените в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ ползват Google Scholar, имат създадени свои страници, а платформата изчислява автоматично и показва общия брой на цитиране, h индекс, 10-индекс, показващ броя на академичните публикации, цитирани поне в десет източника. Google Scholar съдържа приблизително 389 милиона документи, което и отрежда мястото на най-голямата академична търсачка за 2018 г.

В отговор на Google, Microsoft разработи MicrosoftAcademicSearch 2012, която от 2016 е известна като Microsoft Academic. Това е безплатна публична интернет търсачка за академични публикации и литература и е един от основните конкуренти на Google Scholar, Web of Science и Scopus. От 220 милиона индексирани публикации, 88 милиона са статии в списания.

**Mendeleye** е академична социална мрежа, която подпомага учените при организация на изследванията, дава възможност за онлайн сътрудничество и показва най-новите изследвания в интересувашата ни област, като е насочена към управлението на база от PDF документи. Чрез този безплатен референтен мениджър можем да открием автоматично генерирани библиографии, да импортираме лесно документи от друг софтуер, да имаме достъп в движение до документи през десктоп, уеб и мобилни устройства чрез приложенията им. Чрез Mendeleye можем да синхронизи-

<sup>6</sup> ([scholar.google.com](https://scholar.google.com), 20. 10. 2019).

<sup>3</sup> <https://bibliothek.univie.ac.at/en/openaire.html>

<sup>4</sup> <https://www.openaire.eu/achieving-open-science-in-eosc>, неделя, 20. 10. 2019, 15:01

<sup>5</sup> <https://ec.europa.eu/research/openscience/index.cfm?pg=open-science-cloud>.

раме нашите анотации и документи във всичките си устройства. От 2015 е налична и за Андройд.

С **Mendeley** и **Zotero** бихме могли да използваме и **Docsear**, който е подобен инструмент, чрез който можем да създаваме и откриваме научна литература. Той е безплатен, с отворен код, достъпен за Windows, Linux и Mac.



Мултидисциплинарни бази данни и такива в областта на изкуствата са 37 на брой, от които две в областта на изкуствата, съответно по една за изкуства и хуманитарни науки (изцяло платена) и една в областта на музиката (смесена).

Ползването на бази данни улеснява сътрудничеството и иновациите, ускорява процеса на развитие на научните изследвания, способства изграждане на пълен обзор на новото в интересувашата ни научна дисци-

плина, дава възможност да открием конкретен учен, да анализираме и да оценим научноизследователската му продукция.

„Живеем във време на обмен на знания. Вярвам, че всичко което правим в областта на науката, трябва да бъде споделяно“<sup>7</sup> Цитирам фрагмент от речта на зам. министъра на образованието и науката Карина Ангелиева, произнесена на 10. 04. 2019 пред Research Eyes Open Wide, форум за млади учени. Тя пояснява, че базите данни дават възможност да се проследи цялостния напредък и активността на българските учени на международната сцена, както и да се оцени научния потенциал на страната ни. Чрез осигурения от МОН национален абонамент за световните бази данни в областта на научните изследвания нашите учени ще станат видими, ще създават контакти, ще се включват в международни проекти, ще публикуват изследванията си.

Коментирайки огромните възможности които интернет пространството създава в подкрепа на учените, би трябвало да погледнем и другата страна на медала. Доколко е защитена самата идея за есенция и неповторимост. Драматична е историята на Аарон Хилел Суорц (8 ноември 1986 г. - 11 януари 2013 г. ), американски компютърен програмист, предприемач, писател, политически организатор и интернет активист за етично хакерство. Радетел за отворено и достъпно знание, той пише в *Guerilla Open Access Manifesto*: „Цялото световно научно... наследство... все повече се дигитализира и заключва от шепа частни корпорации... Движението за отворен достъп се бори енергично, за да гарантира, че учените не подписват авторските си права, а вместо това гарантират, че работата им се публикува в Интернет, при условия, които позволяват на всеки да има достъп до нея.“ През 2011 г. Суорц свързва компютър към мрежата на MIT и го настройва да изтегля систематично статии от академичните журналы от JSTOR, използвайки потребителски акаунт на гост, издаден му от MIT. Всички изтеглени статии са публикувани в специална търсачка. За това си действие Суорц е арестуван от полицията, а впоследствие обвинен от федералните прокурори в единадесет нарушения на Закона за компютърните измами и злоупотреби, които автоматично му носят максимално наказание от 1 милион долара глоби, 35 години затвор и конфискуване на всички активи. Дни преди поредното дело Суорц е открит мъртъв в апартамента си в Бруклин, където отнема живота си. За семейство си Суорц е жертва, която използва уменията си като програмист и технолог за да направи интернет и света едно по-справедливо и по-добро място, а не за лични облаги и обогатяване.

<sup>7</sup> <https://www.mon.bg/bg/news/3553>

Този случай води до поставяне на фундаменталния въпрос дали знанието е свободно – пораждащ един тристранен диалог, в който са въведени учените, издателите и читателите. И все пак, това е 2013. Понастоящем Стратегията за развитие на науката, в частност Приоритет 5 на ЕНП (Европейско научноизследователско пространство), цели оптимална циркуляция и трансфер на знание. Премахването на правни, политически и технически бариери пред по-широката циркуляция и по-всестранното използване на знание ще доведе до повишаване растежа и конкурентноспособността на Европа с ползи за учените, изследователските институции, гражданите и бизнес от всякакъв мащаб. Практическата цел на този приоритет изисква политики за трансфер на знания на национално ниво, с цел постигане максимално използване на научните резултати и свободен достъп до публикации в контекста на отворена наука. [Доклад на ЕНП, 15. 02. 2019, Брюксел]

#### Ползвана литература:

[1] Andersan, Kris. Dalgata opashka: Zashto badeshteto na biznasa e v prodavaneto na po malko ot poveche. "Iztok-Zapad", Sofiya, 2009 (Андерсън, Крис. Дългата опашка: Защо бъдещето на бизнеса е в продаването по малко от повече. „Изток-Запад“, София, 2009)

[2] Horkhaymer, Maks., Teodor Adorno. Dialektika na prosveshtenieto. "GAL-IKO", Sofiya, 1999 (Хоркхаймер, Макс., Теодор Адорно. Диалектика на просвещението. „ГАЛ-ИКО“, София, 1999)

[3] <https://bibliothek.univie.ac.at/en/openaire.html>

[4] <https://ec.europa.eu/research/openscience/index.cfm?pg=open-science-cloud>

[5] <http://www.fundacija-dom-rodziny.org.pl./975>, 12. 03. 2015

[6] <https://www.mon.bg/bg/news/3553>

[7] <https://www.openaire.eu/achieving-open-science-in-eosc>, достъпен неделя, 20. 10. 2019, 15:01

[8] <https://reserchgate.net>, достъпен 20. 10. 2019. 15:53

[9] [scholar.google.com](https://scholar.google.com), достъпен 20. 10. 2019

## THE FOURTH INDUSTRIAL REVOLUTION AND ART

*Prof. Grzegorz Kurzyński, PhD, Rektor, Karol Lipiński  
Academy of Music in Wroclaw, Poland*

In my lecture I would like to put much more emphasis on what awaits us in the future in matters related to art, and above all musical art, in the European context. What will this future look like?

It turns out that the Bologna Process is experiencing its second youth. As you probably know, every two or three years there are meetings of ministers responsible for higher education of the countries that participate in the Bologna Process - and there are already 48 of them. The result of these meetings are Communiqués (statements) regarding new steps and activities in the European Higher Education Area. To date, meetings have been held in Prague, Berlin, Bergen, London, Leuven, Budapest, Vienna, Bucharest, Yerevan and Paris. The first meeting took place in Prague in 2001 (two years after the publication of the famous Bologna Declaration), the last in Paris in 2018.

The Bologna Follow-up Group, which supervises the progress of the Bologna Process in the periods between ministerial meetings, implements the decisions contained in individual Communiqués.

BFUG' Working Group No 3, preparing the Paris Communiqué and taking into account "The Bologna Process revisited" announced in the Yerevan Communiqué (2016), proposed focusing on six topics:

1. Promoting active and responsible citizens,
2. Linking EHEA (European Higher Education Area) and ERA (European Research Area)
3. Using digital technologies,
4. Supporting students from non-traditional backgrounds,
5. Enhancing teacher support,
6. Improving professional recognition.

In Paris (2018), ministers agreed that the European Higher Education Area (EHEA) should play a much more important role (and even more so in the future) and asked BFUG' Working Group No 4 to prepare proposals for 2020 which can facilitate the EHEA's commitment to pursue the UN's Sustainable Development Goals planned for 2030:

#### **The Paris Communiqué (2018):**

"Beyond 2020: a more ambitious EHEA

The EHEA has proved its role as a unique framework for higher education co-operation in Europe. To develop the EHEA further, we will intensify cross-disciplinary and cross-border cooperation as well as develop an inclusive and in-

novative approach to learning and teaching. We call on the BFUG to submit proposals in time for our 2020 meeting in order to enable higher education to fully play its role in meeting the challenges faced by our societies. We will foster and extend integrated transnational cooperation in higher education, research and innovation, for increased mobility of staff, students and researchers, and for more joint study programmes throughout the whole EHEA. We take note with interest of the recent EU initiative on 'European Universities' and we will encourage all our higher education institutions to work in such new settings. We commit to developing the role of higher education in securing a sustainable future for our planet and our societies and to finding ways in which we, as EHEA Ministers, can contribute to meeting the United Nations Sustainable Development Goals at global, European and national levels."

The current Bologna Follow-up Group 4 has presented proposals and guidelines to be announced in a Communiqué at the next ministerial meeting in Rome, June 2020. Because I am a member of the Bologna Team at the Conference of Rectors of Academic Schools in Poland (CRASP) - I provide first-hand information - at the same time responding to activities that should take place in institutions of higher artistic education in Europe related to these guidelines.

BFUG4 has maintained the first 5 priority points from the Paris Communiqué, adding many other suggestions which can be grouped under the following headings:

- innovation in L&T
- fundamental/core values
- mobility.

The basic question is how higher education will respond to the requirements of the so-called Fourth Industrial Revolution (a term that appeared for the first time at the Hannover Fair in 2011), regarding a world which will increasingly depend on robotics, artificial intelligence and digitization<sup>8</sup>.

By introducing new technologies and areas related to digitization, it is expected that about 50 new professions will appear in the coming years, and many more will disappear.

For example: three companies from Silicon Valley in 2014 had more than 1 trillion (!) United States Dollars in capitalization and 247 billion USD in revenues, with 10 times less employment (137, 000 employees). Or, for another example, Uber - the largest taxi network in the world, has no cars at all.

<sup>8</sup> The first industrial revolution used water and steam to mechanize production (the end of the eighteen century), the second used electric energy to create mass production (late 19th and early 20th century) and the third used electronics and information technology to automate production (1970s); the fourth is the age of the disappearance of the barriers between people and machines (second decade of the 21th century).

It is therefore very likely that learning will indeed become 'lifelong'. There is a need to raise learners' awareness that graduation does not mean completing their learning: they must be prepared to become self-guided learners. They must understand the importance of lifelong learning and training instead of one-time learning / training followed by employment. It means that people will not go through a single degree programme and expect to be employed for life in a single career path. In the future, people will have numerous different jobs, and they will require many 'smaller pieces' of learning in the form of specific modules or short programmes to update or enhance their existing knowledge and competences. To prepare students for future jobs, curricula will need to be frequently revised and updated.

Since the precise skills, competences and knowledge needed in the future are uncertain, universities will need to be able to adapt rapidly, and to form broad sets of competences for a very diverse group of students. Flexibility will be a key word, and it must be seen in different ways: programmes need to be more flexible in order to adapt to societal changes, and to a greater diversity of students.

As the image of higher education changes, qualifications and their recognition will also change. What qualifications will be recognized? Bologna created a common framework to compare particular educational systems and, in this regard, it will be necessary to adapt or amend current Bologna tools.

However, there are some dangers: in a world that is increasingly dependent on robotics and artificial intelligence, you need to take action to face the risk of dehumanization. And here art plays an important role: fulfilling to a large extent the premises and guidelines of the Fourth Industrial Revolution, art can serve as a certain moderator in the ongoing activities. To meet the challenges of the Fourth Industrial Revolution, universities will need to take specific actions on foresight and planning. After the Bucharest BFUG 4 meeting (April 2019) the following conclusions and premises were articulated:

**The first premise is to increase the social role of higher education and demonstrate that it actually provides tangible benefits to society.** Universities should work to increase public understanding of their role and importance, and should ensure that they actually deliver benefit to the public.

**The second premise is to expand the accessibility of higher education** - universities should focus on the needs of all learners, regardless of their origin (this also applies to migratory movement), social status and age. This requires the delivery of more flexible and diverse education programmes.

**Finally, the third premise, closely related to the second, is the introduction of innovative, flexible and relevant ways of learning and teaching.**

All the above-mentioned premises also apply to the area of music.

Greater emphasis should be placed on developing “soft” skills. As part of the “broadly defined education” it is very important to focus on accomplishing various types of generic outcomes: graduates will need such competences as critical thinking, creativity and the ability for autonomous learning, flexibility, teamwork and leadership skills, communication skills and skills related to digital technologies. In the assessment process, too much attention tends to be paid to practical outcomes, and too little to theoretical and generic outcomes (social competencies). Although the so-called technical (practical) skills are obviously important, the AEC Learning Outcomes and the “musical version” of Dublin Descriptors also provide for some theoretical and generic learning outcomes. Therefore, creativity, the ability to independently integrate the acquired knowledge and to take new and comprehensive activities in an organised way, and the use of psychological mechanisms which support taking action should be both appreciated and evaluated. Students should be more prepared for a rapidly changing world.

Knowledge should be seen in a context that includes ethical dimensions. The broader role of education in shaping character and transmitting values, not just content, should always be taken into account.

Much more attention should be paid to the education of school teachers. Academic programs preparing school teachers are of great importance because they can potentially affect the entire education system. To improve higher education systems in terms of quality and accessibility, we should pay more attention to what is happening at the pre-university level. We should establish new and strengthen the existing close connections with the primary and secondary music education systems, ensuring a consistent development of the skills, competencies and know-how of young musicians and the compatibility of Learning Outcomes at all three levels of music education.

Although the quality of teaching and learning is the main goal, quality assurance mechanisms may constitute a barrier to innovation in program design. You should address this contradiction by analyzing current regulations, standards, guidelines and make sure that the quality assurance mechanisms help in responding to new and different types of requirements.

The same applies to digitization. Connected campuses could be our chance to bring about change in the global market, but to take into account the potential offered by digitization, quality assurance principles and practices would have to be updated.

In what direction is music going? Of course, in no case can we neglect the current formula of student education based on classical music, because it rep-

resents the essence of our cultural heritage. But technology and digitization now enable a completely new approach to so-called musical matter.

Thus, the future lies in interdisciplinary, broad contact with other universities, creating and implementing new solutions and innovative approaches that European universities have identified as helpful in their work. It requires:

- taking measures aimed at establishing new programmes and specialisations, in particular those of an interdisciplinary (inter-university) character;
- developing student-centred curricula, i. a. by enabling students to shape their own learning pathways;
- consolidating measures taken by various faculties to improve their cooperation, in order to make a wider and more diverse use of the academic staff (inter-faculty classes, combinations of knowledge dissemination methods, increased flexibility), and discussing the Academy’s curricula at the inter-faculty level aimed at a better integration of the curricula offered by various units within the Institution (faculties, institutes, chairs, departments, etc. );
- enabling students to gradually synthesise and develop the ability to practically use the disseminated knowledge, which appears crucial in view of the emerging needs of the labour market;
- preparing students for an international career: a portfolio career and/or travelling career, and familiarizing them with subjects related to copyright, tax law, fundamentals of marketing and administration – better tailored to the modern labour market;
- introducing new learning methods: Tutoring, Design thinking, Problem-based learning, Case learning, Flipped education and Peer learning;
- further developing the e-learning methods;
- developing curricula that are well-balanced, comprehensive but not overloaded, flexible and progressive, as well as student-centred and oriented to the learning process.

Taking measures aimed at establishing new programmes and specialisations, in particular those of an interdisciplinary (inter-university) character requires establishing new programmes (specialisations) oriented towards:

- fostering adaptation to the cultural changes occurring within and outside Europe (*Cultural and Creative Higher Education*);
- increasing the social impact of music education (Paris Communiqué);
- supporting musical diversity and inspiring new audiences (*European Agenda for Music*).



- implementing curricula that equip students and graduates with the knowledge and skills that make them employable on the international labour market.

We are in the period of the digital revolution; previous innovative trends in music - Serialism, Punctualism, Aphoristic music, Bruithism, Concrete music, Aleatoric music, Stochastic music, Microtone music, Minimal music, Spectral music and the instruments used in them are becoming a thing of the past, replaced by completely new instruments offered by electronics.

For example, in the lecture, I made the presentation of a piece which was the realization of Stanford University students. Stanford University is one of the foremost universities in the world, and the music department (especially electronic music) is one of the leaders in the world. The possibilities arising from it are enormous.

**Music example: Stanford Laptop Orchestra**

<https://www.youtube.com/watch?v=chA-4GRCb-I>

Title: Twilight (2013)

by Ge Wang

performed by Stanford Laptop Orchestra

Bing Concert Hall @ Stanford University, June

Published June 19, 2019

**Music example: Stanford Laptop Orchestra**

<https://youtu.be/8s1knkVKh0g>

Title: Resilience (2019) for laptop orchestra and VR

by Jack Atherton

performed by Stanford Laptop Orchestra

Bing Concert Hall @ Stanford University, June

Published June 19, 2019

In relation to interdisciplinarity, so supported in the European Higher Education Area,

we are dealing here with music, visual arts and choreography. Of course, interdisciplinarity can relate to many other spheres - such as music therapy and other activities related to the combination of music with medicine, music production, etc.

Of course, this is only one of the threads in the development of music, referring to the above-mentioned applications of robotics, artificial intelligence and digitization, related to the so-called Fourth Industrial Revolution.

Our task is to reach a wider audience with this music. In other words, we

have to work on creating this new audience (what was one of the proposals of the European Music Council).

The European Commission priority related to the creation of a Creative Europe - Cultural and Creative Higher Education (CCHE) plays a key role in activities related to adaptation to the cultural changes taking place in Europe and beyond. The most important activities in the process of creating CCHE was the involvement of the management staff of music universities in creating one of the priorities of the European Music Council (EMU), which was the European Agenda for Music, which meant:

- o to stimulate musical creativity and creation;
- o to improve the circulation of European repertoire and the mobility of artists throughout Europe;
- o to support musical diversity and ensure music education for all;
- o to strengthen the recognition of the societal value of music;
- o to reach out to new audiences and develop new public.

The main goal of this initiative was to constitute a platform which brings together the whole music sector in order to allow stakeholders to participate more effectively and with one voice in European cultural policy-making.

In Poland and in my Academy, we try to meet all the priorities of the Ministers responsible for higher education communiqués (those that obviously concern us). Through grants obtained from the Ministry of Science and Higher Education we introduce innovative, flexible and relevant ways of learning and teaching, sending our teachers to leading European universities for training, where they learn innovative methods of knowledge transfer such as Tutoring, Design thinking, Problem Based Learning, Case learning, Flipped Education and Peer learning, though most of these methods have already been in use for a long time, because of the specificity of our education, in which the one-to-one teaching, master-student relationship dominates.

A strategy for internationalization, which is a key issue to the European Higher Education Area, should be implemented, concerning the modernization of education programs, raising the competence of students and academic and management staff and the implementation of new IT tools enabling the improvement of administrative management processes. It is necessary to establish further international contacts by promoting teachers' and students' mobility and establishing further contacts with foreign universities and music institutions not necessarily of an educational character.

It is very important to strengthen the role of research in the educational process by:

- encouraging members of various Departments to undertake research activities, and supporting those teams and workers who are the most active and efficient in the R&D area;
- paying more attention to the educational processes related to research application, and providing such information to teachers and students;
- defining the role of research activities in the educational process;
- treating research activities as a crucial aspect in evaluating academic teachers;
- placing more emphasis on research when setting the objectives of the Academy's curricula; written assignments should have a more holistic background and should not be limited to the actual repertoire. The use of foreign languages in written assignments, at least in the summary sections, should be encouraged.

Nowadays it is not possible to operate in the academic sphere without knowledge of the English language. So improving the knowledge of English among the academic staff, e. g. through language courses and activating the English-language pathway which may respond to the current internationalisation needs, is an absolute necessity. Given the demographic decline and the falling social interest in "high culture," which has led to a dropping number of candidates for part-time studies, attracting foreign students (especially from outside the EU) may provide a chance to both support the Academy's budget and discover new music talents.

Expanding the knowledge of the facts related to the establishing of the European Higher Education Area (The Tuning Process, the Bologna Declaration, the Bologna Process, Dublin Descriptors, the "musical version" of Dublin Descriptors (AEC Dublin Descriptors), the European Qualifications Framework and the AEC Learning Outcomes (including their 2017 amended version), should be a major contributor to activating the academic staff and students.

The above-mentioned impact of robotics, artificial intelligence and digitization - the premises of the Fourth Industrial Revolution, brings the threat of dehumanization. Digitization should not change the deepest premise of higher education, which is its human dimension. Here's how the world is trying to face this risk:

Music example: The Laptop Accordion (2016)  
by Aidan Meacham, Sanjay Kannan, Ge Wang NIME  
<https://www.youtube.com/watch?v=zMJAevVri5w>

## ANALYTICAL APPROACHES TO BALKAN FOLK MUSIC

*Kalin Kirilov*  
*Towson University, USA*

**Abstract:** *This article examines several approaches to analysis of Balkan music and introduces new systems for analysis. The article provides an overview of several methods that have proven successful in examining harmonized Bulgarian folk music repertoires. In the context of Balkan folk music, this article reevaluates the scale and mode system adopted by the Bulgarian scholarship and suggests expansions of the system in order to accommodate polymodes and "hybrid" scales. This article also proposes a new, chord scale theory approach to the improvised folk music of Romania, Serbia, and Bulgaria which is similar to the approach to harmony and improvisations established by jazz studies in the United States.*

**Keywords:** *Balkan folk music, Bulgarian folk music, Bulgarian harmony, scales, modes, makams, chord scale theory, Schenkerian analysis, post-tonal theory, analysis of world music, improvisations, Romanian music, Serbian music, Bulgarian music.*

**Абстракт:** *Тази статия изследва няколко подхода за анализиране на Балканска музика и представя нови системи за музикален анализ. Статията разглежда няколко аналитични метода, които вече са се доказали като успешни при анализиране на хармонизирана Българска народна музика. В контекста на Балканската народна музика, тази статия прави преоценка на системата за ладове и скали, която е използвана до момента от Българските изследователи, и предлага разширяване на тази система, за да може да бъдат включени полиладове и "хибридни" скали. Статията също представя един нов, акордово-ладов теоретичен подход към импровизациите в народната музика на Румъния, Сърбия и България, който е подобен на подхода към хармонията и импровизациите при изучаването и анализирането на джаз в Съединените Щати.*

**Ключови думи:** *Българска народна музика, Балканска народна музика, Българска хармония, скали, ладове, маками, акордово-ладова теория, анализ на Шенкер, теория на атоналната музика, анализ на световна музика, Румънска музика, Сръбска музика, Българска музика.*

### Introduction

The folk music of the Balkans is a complex amalgam of musical traditions which have increasingly gained the appreciation of audiences worldwide in recent decades. Balkan folk music exhibits an immense variety of scales, modes, asymmetrical meters, dense ornamentation, and a unique modal harmonic

system which has no analog in the world. This article follows recent trends in world music analysis by discussing several approaches to analysis of Bulgarian harmony and introducing a new chord scale approach to the pitch collections used for improvisations in the folk music of Romania, Serbia, and Bulgaria.

### **The New Field of World Music Analysis**

In the United States, prior to 2010, analysis of world music fell in an existing scholarship gap between the fields of ethnomusicology and music theory. Since the 1970s, the primary focus of American ethnomusicologists has been the study of culture. During the same time period, American music theorists focused their scholarship primarily on analysis of Western classical music and some analysis of modern jazz. In 2010, the creation of a new academic field, Analysis of World Music, was proposed at the First International Conference on Analytical Approaches to World Music (AAWM) that took place at the University of Massachusetts Amherst. The first AAWM conference aimed to expand the potential for musical analysis from a cross-cultural perspective by applying diverse theoretical and analytical concepts to repertoires outside the Western art music tradition.

The first AAWM conference was followed by international conferences in Vancouver, BC (2012), London, UK (2014), New York, US (2016), and Thessaloniki, Greece (2018). By bringing together analysts from a broad range of conceptual and cultural traditions, for almost a decade AAWM promoted new methods for analysis capable of navigating the multicultural soundscape of the twenty-first century. At present, the Analysis of World Music academic field is well-established through the AAWM conference series, several interest groups, and publications in the peer-reviewed AAWMJournal. Most scholars affiliated with AAWM adapt Western analytical techniques in order to examine the structure of non-Western musics or recalibrate tools associated with one non-Western musical culture to investigate the musical elements of another.

### **Adaptation of Western Analytical Tools for Studies of Bulgarian Harmony**

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.

### *Analysis of Bulgarian Harmony with Roman Numerals*

The analysis of chordal verticals by Roman numerals is a standard Western theoretical approach to indicating harmony. In the two-volume study *Obrabotka i Orkestratsia na Bŭlgarskata Narodna Muzika* (1990 and 1995), the Bulgarian scholar Bozhidar Abrashev provides analysis through functional Roman numerals. Functional harmonic analysis, as applied by Abrashev, is related to Roman numeral analysis, with a stronger 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 many of the East European countries of the former Soviet bloc. This type of functional harmonic analysis is less appropriate for analyzing Bulgarian music than the Roman numeral approach, 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 applied in my studies of Bulgarian harmonized repertoires, is also rooted in the Western system, but it does not emphasize harmonic functions. Functional harmonic analysis applies only to a limited portion of the Bulgarian repertoire and creates major difficulties in analyzing pieces which are modal or based on makams. My studies of Bulgarian harmony has shown that Roman numeral analysis without functional labels allows for the systematization of chordal vocabularies, typical chord progressions, and cadences for each scale, mode, and makam found in Bulgarian folk music.

My analyses of Bulgarian harmony illustrate that regardless of chord quality, the cadential patterns and chord progressions found in harmonized Bulgarian folk music are similar in their structure to these found in Western music. The excerpt analyzed with Roman numerals shown in Example 1 is from the choral *obrabotka*<sup>9</sup> *Prochul Se Strahila* (A Word Spread about Strahil) by Krasimir Kyurkchiiski.

---

<sup>9</sup> Obrabotka is a polyphonic arrangement of a folk song created by a classically-trained composer.

Solo

SH

C Hicaz:  $V_7/vii$   $vii$   $(V_7)$   $I$

F:  $V_7/iv$   $v_7/vii$

C Hicaz:  $v_7$   $V_9/iv$   $iv_7$   $VII_7$   $v_7^{\#4}$   $I_6$

circle of 5ths

cadence

Example 1. Harmonic Reduction and Analysis of an Excerpt from Prochul Se Strahila Choral Obrabotka by Krasimir Kyurkchiiski

As seen in the harmonic reduction illustrated in Example 1, the expected standard dominant for C Hicaz (C-D-E-F-G-Ab-Bb-C),  $vii$  (Bb minor triad), is delayed by three chords in a fifth relationship (Gm7-C9-Fm7) and substituted by the “modern” dominant for Hicaz in inversion.<sup>10</sup> Regardless of the makam and the chord qualities in its chordal vocabulary, the chord progression shown in Example 1 is remarkably similar to the ones found in Western music.

#### Schenkerian Analysis

Schenkerian reductions illustrate the existence of a background fundamental structure (Ursatz). A reductive graph adapted to the specifics of the Bulgarian scales and modal harmony can illustrate remarkable parallels between the harmony of a complex choral obrabotka and traditional Bulgarian drone-based polyphony (Example 2).

5

4 3 2 1

5

4 3 2 1

Example 2. A Schenkerian Graph of Section A of Kalimanku Denku Choral Obrabotka by Krasimir Kyurkchiiski

As seen in the example above (Example 2), the Ursatz illustrates two descending 5-progressions (B-A-G-F-E) at a deeper level of structure. The bass line of the reductive analysis highlights a harmonic juxtaposition between the relative major (G major) and main minor key (E minor). Moreover, the fundamental bass line seen in the graph is in complete agreement with one of the Bulgarian variable drone types, 3-1.<sup>11</sup>

#### Pitch-Class Set Analysis

Pitch-class set analysis, a theoretical approach typically associated with atonal music, is an applicable analytical tool for the examination of certain avant-garde choral obrabotka which are not based on triadic harmony (Example 3).

PCS: 4-22 5-34 5-33 4-14 6-34 6-34 5-34 5-33

Gm: i VI VI $\sharp$  iv (VI $\sharp$ ) (v)

4-23 4-25 3-9 6-34 6-34 5-34 5-33 4-33

(i) VI $\sharp$  (VI $\sharp$ ) (VI $\sharp$ ) (v) (v) (i)

Example 3. Pitch-Class Set Analysis of an Excerpt from More Zazheni Se Gyuro Choral Obrabotka by Krasimir Kyurkchiiski

The pitch-class set analysis shown in Example 3 reveals that most of the verticals, which are hard to differentiate functionally, are subsets of 6-35 (the

<sup>10</sup> For a complete analysis of Prochul se Strahila refer to Kirilov (2015).

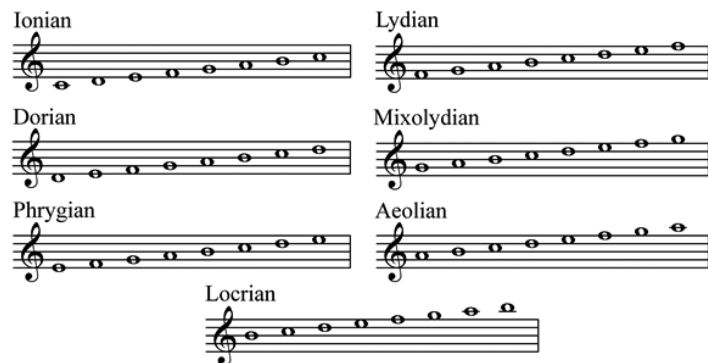
<sup>11</sup> For more information on drone types and a complete analysis of Kalimanku Denku, refer to Kirilov (2015).

whole-tone scale set) or supersets of 5-35 (a subset of the whole-tone scale).<sup>12</sup> Certain verticals, although whole-tone based, can be perceived as functional despite the stacks of seconds. If some added seconds are removed (“normalized”), the basic progressions are i-VI-iv-VI and VI-v-i for the first and second sections, respectively.<sup>13</sup>

### Scales in Harmonized Balkan Repertoires

For my studies of harmonized Bulgarian and Balkan folk music, I adopted the scale classification system established by the Bulgarian scholarship. This system includes a set of diatonic modes and a set of non-microtonal makams mapped over equal temperament.

The diatonic category includes seven-note scales built on sixteen authentic and plagal modes. As a system of modes, it contains similarities to both the ancient Greek system<sup>14</sup> and that established by Glarean<sup>15</sup> in the 16th century (Example 4).



Example 4. Diatonic Modes after Glarean

For non-microtonal makams, I utilize the chromatic scales (makam) classification system suggested by Stoyan Dzhudzhev (Example 5).



Example 5. Non-Microtonal Makams in Bulgarian Folk Music According to the Classification of Stoyan Dzhudzhev

Dzhudzhev organizes the chromatic scales based on the presence of a characteristic interval: the augmented second. Bulgarian scholarship refers to these collections as makams. The category designation of “chromatic” was first given by Dzhudzhev in his book *Bŭlgarskata Narodna Muzika*; later it became the standard term to describe these collections. In my studies, I refer to these scales as makams in order to avoid potential confusions with the twelve-tone chromatic scale which is also present in contemporary Balkan folk music.

Through observations and my own performance practice, I have noticed that most non-microtonal makams present in Dzhudzhev’s classification are related by transposition, i. e. they include a partial or entire makam Hicaz starting from different scale degrees. I define this concept as “movable Hicaz” and suggest it as an easier approach to understanding and constructing non-microtonal makams (Example 6).



Preferred cadences:	V-I, IV-V-I
Preferred tonicization:	none
Standard progressions:	IV-V-I
Finalis:	♭1 or ♮5

Example 6. The Concept of “Movable Hicaz”

<sup>12</sup> The pitch-class sets that are whole-tone based are marked with dotted boxes in Example 3.

<sup>13</sup> For a complete analysis of *More Zazheni Se Gyuro* (Hey, Gyuro Is Getting Married) Choral Obrabotka refer to Kirilov (2015).

<sup>14</sup> Studies of Bulgarian music from the 1960s and 1970s classify diatonic modes according to the ancient Greek system, which is not used in modern music practice. This led to confusion in Bulgarian scholarship regarding mode names and their labeling in collected material.

<sup>15</sup> Glarean’s system of twelve modes is the presently accepted Western classification of modes. As a classification system, it was defined by Glarean in his treatise *Dodecachordon*, published in 1547.



<b>Major Tonic</b>	Ionian Mode Mixolydian Mode 7 <sup>th</sup> Mode Makam Hicaz Makam Hicaz Makam Hicazcar
<b>Minor Tonic</b>	Aeolian Mode Makam Mustear Makam Huzzam (Makam Saba)

Table 1. Scales and Modes Associated with the Tonic Triads in Romanian Folk Music

The major scale that is most utilized by Romanian musicians is the 7th mode makam Hicaz. This scale contains a raised fourth scale degree, a feature that can be perceived as a characteristic melodic marker of Romanian folk music.

The scales and modes listed in the major category can stay in their respective pitch collections or merge in polymodes often by exchanging tetrachords. However, my observations have shown that makams Hicaz and Hicazcar rarely mix with the other modes and scales from the same major category.

In minor, there are three scales in operation in Romanian folk music from which makam Mustear is the most popular as it contains a raised fourth scale degree. The minor category in Table 1 also includes makam Huzzam (Saba). This makam is used rather rarely by performers due to its strong association with Turkish and Romani music.

#### *Scales Associated with Different Chord Qualities*

In free Romanian improvisations based on longer chord progressions, the scales associated with major and minor triads (refer to Table 1) remain the same with the exception of the makams. As illustrated in Table 2, makam Huzzam (Saba), makam Hicaz, and makam Hicazcar prove to be unsuitable scales to be constructed over major and minor triads in the context of longer chord progressions in improvisations. Similarly to the chord scale theory in jazz studies, the Romanian scales outlined in Table 3 below need to be constructed from the root of the current chord.

<b>Major Triad</b>	Ionian Mode Mixolydian Mode 7 <sup>th</sup> Mode Makam Hicaz
<b>Minor Triad</b>	Makam Mustear Aeolian Mode
<b>Dominant 7 (or dim7)</b>	If followed by a major triad - Mixolydian Mode If followed by a minor triad - Makam Hicaz

Table 3. Chord Scale Theory of Romanian Folk Music

An interesting observation can be made regarding the change of scales over dominant seventh chords and their frequent Romanian substitutions, the fully-diminished seventh chords. If the chord of the resolution has a minor triad quality, the scale constructed over the dominant is makam Hicaz. If the chord of the resolution has a major quality, the scale constructed over the dominant is a Mixolydian mode.

#### **Jazz Chord Scale Theory Applied to Serbian Music**

My analyses of Serbian folk music have highlighted a number of remarkable parallels between the folk musics of Serbia and Romania. A detailed comparison between the Serbian and Romanian chord scale vocabularies illustrates that Makam Huzzam (Saba) is not present in Serbian music. The 7th mode of Harmonic minor is only present in the music is Eastern Serbia with Vlach population, an ethnic group speaking an archaic version of Romanian language. However, the remaining portion of the Serbian chord scale relationships are identical to these found in the folk music of Romania.

#### *Scales Associated with the Tonic Triad*

From all scales and modes listed in the major category, only one contains a raised fourth scale degree. This particular scale is associated with the Vlach ethnic group (Table 4.)

<b>Major Tonic</b>	Ionian Mode 7 <sup>th</sup> Mode Makam Hicaz (Eastern Serbia) Mixolydian Mode Makam Hicaz Makam Hicazcar
<b>Minor Tonic</b>	Makam Mustear Aeolian Mode

Table 4. Scales and Modes Associated with Tonic Triads in Serbian Folk Music

As seen from Table 4, the remaining scales constructed over the tonic triads are identical to these found in the neighboring Romania.

#### *Scales Associated with Different Chord Qualities*

Similarly to Romanian music, in the Serbian chord scale theory, makams are not constructed over major and minor triads in melodic improvisations over longer chord progressions. However, in both musical cultures, Hicaz remains the main makam constructed over dominant seventh chords resolving to minor triads and Mixolydian as the mode supporting dominants resolving to major (Table 5).

<b>Major Triad</b>	Ionian Mode Mixolydian Mode 7 <sup>th</sup> Mode Makam Hicaz (Eastern Serbia)
<b>Minor Triad</b>	Makam Mustear Aeolian Mode
<b>Dominant 7</b>	If followed by a major triad - Mixolydian Mode If followed by a minor triad - Makam Hicaz If V7/V as part of a half-cadence – Makam Hicaz or Mixolydian Mode

Table 5. Chord Scale Theory of Serbian Folk Music

The remarkable similarity between Serbian and Romanian chord scale theory can explain why most virtuosic musicians and particularly the accordion players from one of the two countries can show the same level of virtuosity playing music from the other country.

### Scales for Improvisations in Bulgarian Folk Music

In contrast to Romanian and Serbian music, Bulgarian folk music evolved from a drone tradition which played a crucial role for the development of Bulgarian harmony and the structure of melodic improvisations. Even in contemporary Bulgarian harmonized repertoires, drones became the invisible background structure of most complex harmonic progressions.

For many centuries, Bulgarian musicians had to subordinate their scales and improvisations to steady drones of the bagpipes or tamburas. On one hand, the steady drones restricted the musicians as only certain scales can be utilized along a steady drone. On the other hand, the steady drones contributed for the creation of a complex system for improvisations that alternates and merges multiple scales, modes, and makams.

Bulgarian folk music improvisations are typically accompanied with a single chord with appoggiated bass lines or with basic chord progressions, such as I-IV-V-I in major, I-vii-I in makam Hicaz, and i-V7-i in makam Mustear. If the basic chord progressions are replaced by a steady drone on tonic, there will be no change in the scales or improvisation patterns. Therefore, the basic chord progressions listed above should be perceived as harmonic elaborations in the place of single chord (I or i) or substitutions of a steady drone on tonic. This observation led me to the conclusion that a chord scale theory does not exist in Bulgarian folk music and cannot be constructed for analysis or as a pedagogical approach to Bulgarian improvisations.

#### Scales for Improvisations in Major

In 2007, when I first attempted to explain the scales for improvisations in major supported by the I-IV-V-I progression, I noticed that there was more than one scale in operation. Following a standard approach to polymodes, I organ-

ized all pitches in ascending order. The resulting complex polymode resembled an almost complete 12-tone chromatic scale (Example 9).



Preferred cadences:	V-I, IV-V-I
Preferred tonicization:	none
Standard progressions:	IV-V-I
Finalis:	î or ŝ

Example 9. Major Polymode for Improvisations in Wedding Style

More than a decade later, I suggest a different approach to understanding the complexity of scales found in Bulgarian improvisations. My recent observations of the complete and partial scales found in melodic improvisations in major generated a substantial list (Table 6).

<b>Major I-IV-V-I progression</b>	Mixolydian 7 <sup>th</sup> Mode Makam Hicaz Minor from scale degree 4 Mixolydian from scale degree 4 (Natural Minor from scale degree 5) Makam Mustear from scale degree 4 (Makam Hicaz from scale degree 5) Natural Minor Chromatic Scale
<b>Makam Hicaz I-vii-I progression</b>	Makam Hicaz Makam Hicazcar Ionian Mode from scale degree 4 Chromatic Scale

Table 6. Scales for Improvisation in Bulgarian Folk Music

Theoretically, the list of scales over the I-IV-V-I progression shown in Table 6 can be shortened as two pairs of scales, makam Mustear constructed from scale degree 4 – makam Hicaz constructed from scale degree 5 and Mixolydian from scale degree 4 – natural minor from scale degree 5, have overlapping pitch collections. However, in my own Bulgarian improvisations, I noticed that despite the overlap in the pitch collections, there was a noteworthy difference in my own improvisational patterns constructed in the scales that could be removed as duplicates from a theoretical perspective.



### *Scales for Improvisations in Minor*

Improvisations in minor are rather rare in Bulgarian folk music. The table below (Table 7) lists the scales involved in minor improvisations as used by master musicians, such as Ivo Papasov and Petar Ralchev.

<b>Minor i-V- progression</b>	Makam Mustear Biharmonic minor (Makam Mustear combined with Harmonic Minor)
-----------------------------------	---

Table 7. Minor Scales in Bulgarian Folk Music Improvisations

All scales listed in tables 6 and 7 typically appear as partial scales merging into complex polymodes combining two or more scales. The 12-tone chromatic scale listed twice in Table 6 also contributes for the complex polymodality in Bulgarian folk music improvisations as it adds melodic tension in ascending motions and assists for register transfers.

### **Conclusion**

This study suggested that analysis of Bulgarian harmony with Roman numerals, Schenkerian reductions, and pitch-class sets are valid methods for examining harmonized Bulgarian repertoires, so long as we alter some of our Western harmonic expectations to embrace modal influence in the musical language. This article also suggested that the current scale classification system needs to be expanded to accommodate the influence of harmony and the existence of polymodality. Last but not least, this article aimed to propose a new analytical system for approaching the scales used for improvisation in Romanian, Serbian, and Bulgarian folk music. Further studies of improvisations can expand this system, include additional scales, modes, and makams, and explore the relationship between scales and the jazz harmony which has been introduced in the folk music of these three countries in the past decade.

### **Bibliography**

- Abbrashev, Bozhidar. *Obrabotka i Orkestratsia na Bŭlgarskata Narodna Muzika* [Arrangement and Orchestration of Bulgarian Folk Music]. Volume 1. Sofia: Muzika, 1990.
- Abbrashev, Bozhidar. *Obrabotka i Orkestratsia na Bŭlgarskata Narodna Muzika* [Arrangement and Orchestration of Bulgarian Folk Music]. Volume 2. Sofia: Muzika, 1995.
- Bartók, Béla. *Essays*, ed. Benjamin Suchoff. New York: St. Martin's Press, 1976.
- Dzhudzhev, Stoyan. *Bŭlgarskata Narodna Muzika* [Bulgarian Folk Music]. Volume 1. Sofia: Nauka i Izkustvo, 1970.
- Dzhudzhev, Stoyan. *Bŭlgarskata Narodna Muzika* [Bulgarian Folk Music]. Volume 2. Sofia: Muzika, 1975.

- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Graf, Richard, and Barrie Nettles. *Chord Scale Theory and Jazz Harmony*. *Advance Music*, 2015.
- Kirilov, Kalin. *Bulgarian Harmony: In Village, Wedding, and Choral Music of the Past Century*. Farnham: Ashgate Publishing, 2015.
- Straus, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice Hall, 1990.

## **ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

### **БАКАЛАВРОВ И МАГИСТРОВ В СОВРЕМЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ: РЕСУРСЫ И РИСКИ**

*Проф. дпн Инна Л. Федотенко*

*Тулски държавен психолого-педагогически университет  
„Л. Н. Толстой“ – Тула, Русия*

**Анотация:** *В статъе разсматривается потенциал такого ресурса как персонализация контента психологических и педагогических дисциплин. Теории, концепции, системы изучаются студентами в контексте жизни и судьбы их автора. В образовательный процесс включается субъективный опыт студентов, используются результаты выполненных ими в период практики диагностических, исследовательских и проектных заданий. Проанализированы особенности феномена «студенческий инфантилизм», намечены пути его преодоления, описаны также способы превенции моббинга, буллинга и кибербуллинга.*

**Ключевые слова:** *риск, бакалавр, магистр, персонализация, субъективный опыт, моббинг, буллинг, кибербуллинг, «студенческий инфантилизм».*

**Abstract:** *The article considers the potential of such a resource as personalization of the content of psychological and pedagogical disciplines. Theories, concepts, and systems are studied by students in the context of the life and fate of their author. The educational process includes subjective experience of students who use the results of the executed during the practice of diagnostic, research and design assignments. The features of the phenomenon of “student infantilism” are analyzed; the ways of overcoming it are outlined; the ways of preventing mobbing, bullying and cyberbullying are also described.*

**Keywords:** *risk, bachelor, master, personalization, subjective experience, mobbing, bullying, cyberbullying, “student infantilism”.*

Психологическое образование будущих педагогов – необходимое условие их профессионального становления. Знание общей, возрастной,

педагогической, социальной психологии выступает основой развития мышления будущего учителя, его профессиональной свободы, независимости, автономии. Сегодня в условиях гетерогенной образовательной среды, когда вместе учатся здоровые дети и учащиеся с особыми образовательными потребностями, а также школьники разных культур, языков, конфессий, психологическая подготовка приобретает особую значимость. К сожалению, для реального образовательного процесса в педагогическом университете характерна определенная степень отчужденности бакалавров и магистров от психолого-педагогической информации. Педагогические и психологические дисциплины порой воспринимаются студентами как слишком абстрактные, излишне формализованные, оторванные от потребностей и проблем реальной школы. Значительная часть будущих педагогов считает, что изучаемые в университете дисциплины и практическая деятельность учителя имеют мало точек соприкосновения. Студенты отмечают, что в учебном процессе много «ненужных» и «лишних» дисциплин. Только занимая приоритетные позиции в системе ценностей будущего педагога, психологические знания могут стать действенным инструментом его профессионального самоосуществления.

Как преодолеть отчужденность психолого-педагогической информации, наполнить ее личностным смыслом, сделать когнитивно и эмоционально востребованной бакалаврами и магистрами. Анализ сложившейся ситуации позволил нам выделить условия, реализация которых помогает приблизить психологические и педагогические дисциплины к студентам, сделать их лично и профессионально значимыми.

Важнейшим условием мы считаем персонализацию содержания, то есть рассмотрение процесса становления психологии и педагогики через призму жизни и судьбы выдающихся ученых-исследователей. Педагогические и психологические теории изучаются студентами в динамике, в борьбе идей, позиций, подходов, в противоречивом, порой драматическом процессе становления науки. Существенным фактором развития психолого-педагогического знания становится личностная, гражданская, этическая позиция ученого. Альтруизм И. г. Песталоцци, направившего свои силы, талант, энергию на воспитание детей; самопожертвование Р. Оуэна, отдавшего свое состояние на воплощение мечты - создание новых форм организации жизни и образовательного процесса детей рабочих; трагическая судьба Я. Корчака, пожертвовавшего своей жизнью ради детей; полная драматических противоречий судьба А. С. Макаренко - подобные сообщения находят непосредственный эмоциональный от-

клик в студенческой аудитории, становятся основой выбора ценностных приоритетов. Идеи С. Френе и М. Монтессори, Л. С. Выготского и В. В. Давыдова предстают перед студентами как результат поисков, сомнений, заблуждений и блестящих открытий людей, искренне стремящихся максимально реализовать и развить потенциальные возможности каждого ребенка. Персонализация содержания, таким образом, выступает существенным ресурсом для преодоления отчуждения будущих педагогов от психолого-педагогического знания.

Другим существенным, на наш взгляд, ресурсом формирования эмоционально-смыслового отношения бакалавров и магистров к психолого-педагогическому знанию является включение в содержание занятий личностного опыта студентов. При изучении педагогики, педагогической и социальной психологии рассматривались результаты мини-исследований, выполненных студентами в школе (задания по фиксации агрессивного поведения школьников, по выявлению частоты и характера использования учителями позитивных и негативных оценочных суждений в процессе уроков, по выяснению самочувствия детей в школе и другие).

На семинарских занятиях по психологии студентам предлагалось также вспомнить и проанализировать свои собственные школьные конфликты, те проблемы, которые возникали у них в учебной деятельности, в общении со сверстниками и взрослыми. Доброжелательная и комфортная атмосфера занятий, обстановка защищенности и доверия – все это способствовало раскрепощению, открытости студентов. Использование подобных приемов формирует у студентов доверие к собственному исследовательскому опыту, развивает их профессиональную наблюдательность, создает ситуации востребованности личностных впечатлений и переживаний. Важнейшим ресурсом изменения отношения студентов к психологии являются также литература, живопись, музыка, видеофильмы, телепередачи, кинофильмы, документальные фильмы. Введение элементов искусства в содержание занятий способствует переходу «от информационной, рациональной педагогики (и психологии) к смысловой, ценностной».

Использование широкого спектра ресурсов, помогающих приблизить психологическое знание к будущим педагогам, предполагает также учет существующих сегодня рисков и вызовов образовательной среды современного университета. Изучение риска как психологического, социального, педагогического феномена открывает реальные возможности для его адресной превенции и минимизации. Некоторые исследователи (психо-

логи, педагоги, конфликтологи) считают, что буллинг, хейзинг, моббинг – это подростковые проблемы, типично «школьная история». Действительно, если, по данным статистики, в образовательном пространстве школы каждый четвертый ребенок подвергается травле, то в среде университета – эта цифра существенно меньше. Для школы характерно, прежде всего, физическое насилие: драки, кражи, вымогательство, унижение. В пространстве университета доминирует эмоциональное, психологическое давление. Моббинг и буллинг – формы эмоционального насилия и могут выступать факторами сплочения студенческой группы с целью осуществления травли одного из студентов. Моббинг понимается как психологический террор, как травля одного или нескольких человек группой, толпой. В теории различают горизонтальный и вертикальный моббинг, открытый и латентный. Моббинг со стороны педагога проявляется в частой и необоснованной критике бакалавров и магистров, в несправедливых замечаниях, в сарказме, иронии. Моббинг преподавателя может восприниматься студентами как образец для подражания, как «руководство к действию». Моббинг нередко осуществляется, чтобы заставить студента уйти из группы, сменить факультет, направление подготовки. Буллинг как запугивание, регулярный физический или психологический террор в отношении человека. Частым результатом буллинга являются физические или психические проблемы: анорексия или булимия у девочек, неврозы, суицидальное поведение, расстройства сна и другие.

Одним из доминирующих рисков сегодня становится кибербуллинг. В силу анонимности и иллюзорной безнаказанности социальные сети являются идеальной средой для травли. Для кибертравли современным молодым людям необязательно близко знать «жертву»: всю информацию, которую можно использовать для издевательств, оскорблений несложно получить с личной страницы человека в интернете.

В университет приходят выпускники, имеющие определенный субъективный опыт «жертвы», «агрессора» или пассивного «наблюдателя», ни одна из этих социальных ролей не проходит бесследно для личности, вызывая в ней большие или меньшие деструкции. Статистика утверждает, что взрослые, перенесшие издеательства в детстве, продолжают реализовывать сценарий «жертвы»: часто не создают своей семьи, испытывают трудности в «живом» общении, в проектировании карьерного роста. Для «агрессора» также характерны трудности в процессе коммуникации, конфликты в общении с окружающими. Нередко «агрессоры» становятся диктаторами в студенческой группе, в семье. Они не умеют выстраивать те-

плые дружеские отношения с окружающими, часто используют приемы манипуляции.

Одним из наиболее существенных рисков сегодняшнего образовательного процесса, который необходимо учитывать, является такой современный феномен как «студенческий инфантилизм». Это масштабная и реальная проблема, характерная для так называемого поколения «цифровых аборигенов» или «поколения Питера Пена».

«Студенческий инфантилизм» связан с:

- отсутствием у молодых людей профессиональной мотивации, осознанного и реального образа своего будущего;
- неготовностью строить перспективные планы, регулировать свои отношения с окружающими людьми;
- упрощенным представлением о целях и задачах университетского образования;
- примитивизацией педагогического мышления;
- отсутствием асертивного поведения как способности отстаивать собственные позиции, слушать и слышать другого;
- низким уровнем осмысленности собственной жизни;
- доминированием чувства неопределенности и непредсказуемости;
- мозаичностью образа мира, отсутствием исторического мышления;
- ценностным плюрализмом, доминирующим цинизмом и прагматизмом;
- приоритетом ситуативной активности («здесь и теперь»);
- неготовностью продуктивно включаться в учебный процесс;
- преобладанием внешнего локуса контроля и оценки;
- неразвитой рефлексией;
- недостаточной информированностью о ситуации на рынке труда по избранной профессии;
- неготовностью посещать занятия по построению карьеры и профессиональному развитию;
- со стремлением делегировать кому-нибудь ответственность за успешность своей деятельности (родителям, преподавателям университета, куратору, старосте группы);
- нежеланием взрослеть, готовностью получить еще одно высшее образование, продлить студенческую жизнь.

Показателями студенческого инфантилизма являются также постоянные колебания, сомнения в правильности сделанного профессионального выбора, попытка отложить, отсрочить окончательное решение. Студенты испытывают сложности с поиском необходимой информации, с

выбором главного и второстепенного в тексте, не умеют аргументировать свою мысль, участвовать в дискуссии, убеждать, слушать оппонента, задавать вопросы.

До поступления в университет, несмотря на субъективный школьный опыт, большинство первокурсников имело поверхностное или искаженное представление о характере и содержании профессиональной деятельности учителя. Еще один очевидный вид риска – психологическая и технологическая неготовность студентов к ситуации внешнего контроля (тестированию, зачету, экзамену).

К факторам, повышающим уровень риска в студенческой аудитории, бакалавры и магистры отнесли моббинг и психологическое давление преподавателя: унижение и оскорбление студентов, бестактность педагога, его нетерпимость, некомпетентность, конфликтность, низкий профессионализм. Дополнительными факторами риска выступают также усталость студента, агрессивность, тревожность, сложные отношения с однокурсниками.

Новые риски в студенческой аудитории появляются в ситуации гетерогенного (инклюзивного) образования, когда в едином пространстве находятся представители разных стран, культур, конфессий, студенты-инофоны, а также обучающиеся с проблемами физического или психического здоровья. В мультикультурном и полиэтническом пространстве резко возрастает частота деструктивных беспредметных конфликтов. Неуправляемая гетерогенная среда может спровоцировать рост насилия; девиаций; ухудшение психологического климата. Физические и психические риски для студентов с ограниченными возможностями здоровья создает наличие барьеров и различных препятствий в среде университета.

Риски работающего студента в значительной степени связаны с проблемами его профессиональной адаптации. На учебную деятельность студента в университете накладываются трудности одновременно проходящей психологической, производственной и социальной адаптации. Сложности профессиональной адаптации студента часто приводят к снижению его самооценки, повышению тревожности, неуверенности, ухудшению психологического и физического самочувствия, негативно сказываются на академической успеваемости.

Образовательная среда университета по своей природе достаточно жесткая, ригидная, слабо адаптивная, и требуется целенаправленная продуманная деятельность преподавателей вуза по снижению ее потенциа-

льных опасностей и угроз. Снижение уровня потенциальных рисков, использование каждым преподавателем университета имеющихся ресурсов позволит бакалаврам и магистрам более продуктивно осуществлять профессионально-личностное самоопределение.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Fedotenko I. L., Yugfeld, A., Shalaginova, K. S. *Образовательная среда современного университета: риск и ресурсы. Взаимодействие на преподавателя и студента в условиях на университетского образования: теории, технологии, управление. Третья книга.* Габрово, Болгария, 2019, с. 96-1012. (Федотенко И. Л., Югфельд А., Шалагинова К. С. Образовательная среда современного университета: риски и ресурсы. // Взаимодействие на преподавателя и студента в условиях на университетского образования: теории, технологии, управление. Третья книга. Габрово, Болгария, 2019. с. 96-1012).

2. Yugfeld, I. A. *Психологическая безопасность образовательной среды в аспекте игрового моделирования.* // Теория и практика на психолого-педагогическата подготовка на специалиста в университета. Втора книга. Габрово, Болгария, 2016, с. 648, с. 96-1012. (Югфельд И. А. Психологическая безопасность образовательной среды в аспекте игрового моделирования. // Теория и практика на психолого-педагогическата подготовка на специалиста в университета. Втора книга. Габрово. Болгария. 2016. с. 648).

## МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА И ТЕОРИЯ НА ИЗКУСТВОТО

### ХИМН ЗА ПИАНО НА 4 РЪЦЕ ОТ РОМЕО СМИЛКОВ ПО ТВОРБАТА НА Ф. ЛИСТ „SLAVIMO SLAVNO, SLAVENI!“

проф. д-р Ромео Смилков  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Анотация:** Интригуваща творба на Ф. Лист - Химн „Slavimo, slavno Slaveni!“ - прозвучава за пръв път през 1863 г. в Рим, като част от Меса по повод Милениума от делото на Св. Св. Кирил и Методий. Тя преминава през поредица от пиеси-варианти. До 1865 г. Лист създава две обработки - за орган и за пиано. Пътят на творбата в изпълнителска практика на Ромео Смилков започва с клавирият вариант - Andante Maestoso, на 25 май 2002 г., по повод на посещението в Пловдив на папа Йоан Павел II. Освен като сакрален жест във важни моменти, пианистът я изпълнява на концерти, най-често като бис-допълнение. През 2019 г. се ражда идеята за Химн „Slavimo, slavno Slaveni!“ за пиано на 4 ръце, аргументирана от познаването на другите жанрови варианти. Записан е на 19-20 април 2019 г. Първото изпълнение е на 12 май 2019 г. в Китай, от автора Р. Смилков в партньорство с Мартин Дафинов, а в Европа – от дуо д-р Велислава Стоянова и Евридика Вълчева в Прага, Чехия на 19 май 2019 г. В България за пръв път от автора Р. Смилков и М. Дафинов поднасят творбата като бис-допълнение на концерт в Радио Пловдив на 19 юли 2019 г.

**Ключови думи:** клавирни обработки, клавирни ансамбли, Ф. Лист, Р. Смилков

### HYMN FOR PIANO ON 4 HANDS BY ROMEO SMILKOV ON THE WORK OF F. LISZT “SLAVIMO SLAVNO, SLAVENI!”

Prof. Romeo Smilkov, PhD  
AMDFA „Prof. Assen Diamadidiev“ - Plovdiv

**Annotation:** Intriguing work of the Hymn „Slavimo, Slavno Slaveni!“ - sounded for the first time in 1863 in Rome, as part of Mesa on the occasion of Millennium from the work of St. St. Cyril and Methodius. She goes through a series of plays-variants. By 1865, F. Liszt created two variants-for organ and for piano. The way of the work in the execution practice of Romeo Smilkov begins with the piano variant-Andante Maestoso, on 25 May 2002, on the occasion of the visit to Plovdiv of Pope John Paul II. Besides being a sacred

gesture in important moments, the pianist performs it at concerts, most often as an encore. In 2019 the idea of Hymn „Slavimo, Slavno Slaveni!“ for piano on 4 hands, motivated by the knowledge of the other genre variants. It was recorded on 19-20 04 2019. The first performance was on May 12 2019 in China, by the author R. Smilkov in partnership with Martin Dafinov, and in Europe – by duo Ph. D. Velislava Stoyanova and Evridika Valcheva in Prague, Czech Republic on May 19, 2019 In Bulgaria for the first time R. Smilkov and M. Dafinov are serving the work as an encore to a concert in Radio Plovdiv on 19 July 2019.

**Key words:** treatments for the piano, piano ensembles, F. Liszt, R. Smilkov

В творчеството на великия клавирист и композитор Ференц (Франц) Лист от 60-те години на XIX век има интригуваща творба, която, подобно на редица други произведения на Лист, съществува в поредица от пиеси-варианти.

Творческият период от 60-те години на XIX век на Лист минава под знака на „усамотяване“ (или по-скоро – „вглъбяване“) на композитора в сърцето на католическата западна църква – Ватикана) в Рим, Италия. След спиратото на сватбената процедура на Лист с Каролина Павлова – Витгенщайн на 22. X. 1861 г. – неговия 50-ти рожден ден, Лист изпада в депресия. Престоят в Рим (в очакване на разрешение от папата за брак с Каролина) се удължава и превръща в нов жизнен и творчески период.

Пребиваването в Италия има особено място в жизнения и творчески път на Лист. Още по време на „годините на странстване“<sup>19</sup>, през януари 1839-та, той заминава за Италия и остава там половин година. Тук „изкуството се явява пред неговия изумен взор с цялото си великопепие“ [Мильщейн, 1970, с. 228]. Той концертира и съчинява, много време отдава също на изучаване на художествените съкровища на Рим. Посещава Сикстинската капела, където често свири на орган. Запознава се и с многочислени произведения от старата италианска музика. Той ги изучава по ръкописи; „особено се възхищава на майсторството на Палестрина, на дълбочината на неговите мисли, на благородството на израза.“ [Мильщейн, 1970, с. 224-226].

„Странстванията на младия Лист в Италия“, пише Я. Мильщейн, „несъмнено, имат съществено значение за формирането на неговата личност и оставят в душата му редица много силни впечатления. ...“ [Мильщейн, 1970, с. 228].

В през 60-те години, отново в Италия, Лист се усамотява в Монте Марион, в манастира Мадона дел'Розарио. Тук, на 11 юли 1863 г. е срещата

<sup>19</sup> Вж. „Години на странстване“ - Мильщейн, Я. Ф. Лист. Том I. М., Музыка, 1970, с. 190-307.

му с папа Пий IX който, по повод на това си посещение, казва: „... трябва да се отбележи, да се пише: големият почитател на музиката граф Мастаи Ферети (светското име на Пий IX) посети любимия си музикант Ференц Лист“ [Гал, 1979, с. 600]. Склонен към религиозен мистицизъм, Лист постепенно осъзнава, вижда себе си като смирена част от католическото духовенство и през април 1865 година е вече абат към Ватикана. Срещата с дълбоко вярващата (и изразяваща в теологични трудове своя Вярa в Божествената същност) Каролина също тласкат твореца в тази насока. Лист все повече осъзнава своето композиторско творчество като осмисляне на хилядолетната музикално-сакрална традиция. Като търсене на нови пътища за развитие в контекста на революционните изменения в музикалния живот от XIX век и стилистични промени в маниера на композиране. Започва да транскрибира сакрални творби на Аркаделт, Алегри, Моцарт... Тръгва да създава творби („Легенда за Св. Елисавета“, *Missa choralis*, оратория „Христос“ и др. ), в които религиозната тематика е в контекста на западно-християнския ритуал, но с поглед към второто половина на XIX век.

Творба, създадена и вероятно инспирирана от католическата църква е и произведението, на което ще се спра по-подробно.

На 05. 07. 1863 г. в Рим, в църквата „Св. Иеронимус“ като част от Меса по повод милениума от мисионерското дело на Светите Кирил и Методий (светии и за двете църкви – западно-католическата и източно-православната) е изпълнен **Химн „Slavimo slavno, Slaveni!“** от Ференц Лист. Творбата, неголяма по пространство – около 3 минути – е за мъжки хор и орган, типична за традициите на католическия музикален ритуал. Тя започва с инструментално въступление. Вокалното гласоводене (*в Allegro maestoso*) завършва с апотеоз на *organo pleno* и мъжкия хор.<sup>20</sup>

Творбата има успех – авторът почти веднага започва да „чува“ съчинението и в други жанрови „одежди“. Следващата 1864 година клавирият Лист записва вариант за соло орган. Органът е предпочитан от композитора инструмент през този „Римски“ период. Лист рекомпозитора пиесата – очертава въступление, среден дял в *Allegro maestoso* и ново инструментално *Postludio*. В тази постлюдия тържествуващият Сол мажор (*G dur*) се трансформира в последните вертикали в експресивен минор - *g moll* [Liszt, 1969, с. 51-54]. Това ново осмисляне на музикалната събитийност е по-съответстващо на съдбата на делото на славянските Апостоли през XIX век. Органната творба има наименование „*Andante Maestoso*“ – темповото озна-

<sup>20</sup> Първото ми запознание с тази творба е от изпълнението ѝ от хор „София“, под диригентството на Венедикт Бобчевски – вероятно – първото ѝ изпълнение в България. (Б. а.)

чение на въстпителния дял – и под това заглавие е издадена през 1910/1911 година в ежегодник на Певчески съюз, Виена [Мильщейн, 1971, с. 385].

Подчертаване на сакралната връзка личи в следващия вариант – пиесата за пиано с надслов „*Slavimo slavno, slaveni!*“, към която Лист дава информация за деня и мястото на изпълнение на оригиналната творба – 05. 07. 1863 г. в църквата „Св. Йеронимус“.

Пиесата за пиано „*Slavimo slavno, slaveni!*“ Лист създава през 1865 година. Това е времето, когато композиторът дава обет като Ватикански абат. В този нов инструментален вариант пиесата е изградена в три дяла. Първият дял - *Andante maestoso* е в тоналност *g moll*, с модулация до *As dur*. Средният дял е в темпо *Animato, allegro maestoso*, в *G dur*. Заключение (Postludium) завършва с кодета, с която се осъществява тонално съпоставяне на едноименни тоналности: *G dur - g moll*. Така тоналността *g moll* се явява почти само като рамка на едно твърде интензивно за кратката форма на пиесата хармонично развитие. Едно е сигурно – почти три години творческото съзнание на Лист е заето със създаване на инструментален вариант на Химна за Св. Св. Кирил и Методий – явно в съзвучие с духовната творческа промяна.

Ценна информация съдържат унгарските издания (*Editio Musica, Budapest*) на инструменталните варианти на тази творба (органния вариант – в Том I. на четиритомното издание от 1969 г. и клавирият вариант – в сборник с характеристични пиеси от Ф. Лист, 1979 г. ). От редакторските бележки<sup>21</sup> става ясно, че Лист създава творбата „*Slavimo slavno, slaveni!*“ през 1863 г. по повод на 1000 години от пристигането на мисионерите Кирил и Методий в Моравия. Тя има три отделни версии: за мъжки хор и орган, за соло орган и за соло пиано. Версия за пиано се появява в изданието „*Liszt Pädagogium*“, адаптирана от Лина Раман, на основата на автограф - манускрипт на *Göllerich (Weimar, Goete and Schiller Archives)*. Клавирият вариант в унгарското издание от 1979 г. е базиран на същото копие. Заглавието на пиесата: „*SLAVIMO SLAVNO SLAVENI! Millénaire de l'apostolat de St. Cyrille et St. Methode. Rome 5. Juillet 1863*“ потвърждава връзката на различните варианти с първоизточника и конкретния повод за неговото създаване.

Сведения за написването и изданията на вариантите на творбата дава и Я. Мильщейн, в „Систематичен списък на произведенията“ във втория том на монографията за Ф. Лист [Мильщейн, 1971, с. 327-430]. В раздел „Разни“ се съобщава за обработки на творбата за пиано и орган в издание на Брайткопф и Хертел от 1936 година. Според данните в това издание твор-

<sup>21</sup> Вж. Imre Sulyok, Imre Mezö. Vorwort. (Preface.) [Liszt, 1979, p. XII].

бата „Slavimo slavno, Slaveni! / Славим славных славян!“ е съчинена през 1863, за празнуването на хилядолетието на Кирил и Методий и е изпълнена на 3 юли 1863, в Рим [Мильщейн, 1971, с. 394]. В списък „Обработки на хорови (духовни и светски) произведения“ се откриват данни за издаването на „Slavimo slavno, Slaveni! [Millénaire de l'apostolat de St. Cyrille et St. Methode]“ през 1901 г. като приложение в първата серия на „Liszt-Pädagogium“ (с постлюдия, която отсъства в цитираното по-горе издание), с указания на Лист за изпълнението ѝ. [Мильщейн, 1971, с. 358]. Това е първото издание на клавирият вариант на пиесата.

Моето изпълнителско запознаване с тази триелементна поредица започна от органната творба - „*Andante Maestoso*“. През 2002 г. (25. V., събота) подготвих и изпълних пиесата по конкретен повод - посещението в Пловдив на папа Йоан Павел II. Пиесата прозвуча в концерт, реализиран в залата на Балабановата къща, съвместно с баритона Иван Кабамитов [Програма от концерт. Пловдив, 25. 05. 2002 г.]. Изпълнението точно на тази творба не е случайно. Папа Йоан Павел II, който е със славянски произход (поляк по рождение), с едикт на Ватикана обявява двамата братя от Тесалоники/Солун за съпокровители на Европа.

По-късно, със запознаването ми с варианта на творбата за соло пиано през 2007/2008 година, констатирах някои различия по отношение на фактурните решения с цел поддържане на интензитета на звуковата линия. Но дори и след този нов етап на изпълнителско навлизане запазих елементи на инструментална лапидарност, които ми харесват от органния вариант. Така поднасям своята версия (която на практика е основана на трите Листови варианта от средата на 60-те години на XIX век) от 2002 година до сега.

Обикновено изпълнявам пиесата като сакрален жест във важни моменти – например, при награждаването ми с академична награда „Медения чан“ през XII. 2011 г. в АМТИИ, както и в рамките на различни концертни програми в България, Унгария (Будапеща), Полша, Румъния, Литва, Кипър и др. Някои от по-важните от над 35-те изпълнения на тази пиеса са:

– в концертна програма на рецитал (съвместно с *проф. Красимир Тасков*) в **Будапеща/Унгария**, Концертна зала при Български културен институт на 12. 04. 2017 г. ;

– клавирен рецитал в **Казанлък, Исторически музей, „Нощ на музеите“**, 20. 05. 2017 г.

– финал на рецитал в зала на Музей „Ф. Лист“ към Стара музикална академия „Ф. Лист“ в **Будапеща/Унгария**, 23. 09. 2017 г. ;

– камерен концерт в Балабанова къща – 12. 01. (откриване на: *Пловдив – европейска столица на културата*), 11/13 януари 2019 г.

– Често изпълнявам творбата и като бис-допълнение:

– Концерт в Лимасол/ Кипър, зала „Орфейус“ – 23. 09. 2016 г. и на 25. 04. 2017 г. ;

– **Пафос/Кипър**, зала „Технополис“ – 27. 09. 2016 г. ;

– Рецитал във **Вилнюс/Литва**, Голяма зала на Литовска академия за музика и драма, 05. 04. 2017 г. и др.

От горното изложение може да се направи изводът, че решението на Лист да определи битието на творбата в различни жанрови варианти обуславя възможностите за проява на творческо отношение на изпълнителя към композиторския текст.<sup>22</sup>

Така през 2019 г. в началото на април, в разговор с композитора проф. Николай Стойков и д-р Велислава Стоянова, се роди идеята за запиша транскрипция на Химна на Св. Св. Кирил и Методий от Ф. Лист – за пиано на 4 ръце (идея, аргументирана от факта, че познавам жанровите варианти на това произведение).

Ансамбловият клавирен вариант *Химн за пиано на 4 ръце (2019) по пиесата на Лист „Славимо славно, славени!“ за Милениума (1863) на Св. Св. Кирил и Методий* е записан за два дни – на 19 и 20 април 2019 г. Копие от ръкописа веднага получиха моите последователи Велислава Стоянова (тогава на артистична практика във Вроцлав, Полша) и Мартин Дафинов, преподавател по пиано в SWUST – Сечуан, Китай. Първото изпълнение на клавирият ансамбъл Лист-Смилков е в зала „Донгба“ на Университет SWUST – Сечуан, Китай на 12. 05. 2019 г. от автора и Мартин Дафинов. Премиерата за Европа дължим на клавирно дуо Евридика Вълчева-Велислава Стоянова, които изпълняват творбата на концерт в Прага, Чехия на 19. 05. 2019 г. (по това време Евридика Вълчева – студент-магистърска степен в АМТИИ-Пловдив е на обучение по програма „Еразъм“ в Музикална академия „Карел Липински“ – Вроцлав, Полша). За пръв път в Пловдив творбата е поднесена като бис-допълнение на концерт (Клавирна битка – Три сонати на Фредерик Шопен, опуси: 4/1828, 35/1838-1839 и 58/1844) в Радио Пловдив-Студио 1 на 19 юли 2019 г. от Ромео Смилков и Мартин Дафинов.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Като изследва „клавирият ансамбъл като творчески феномен“, В. Стоянова изтъква, че „повече са случките, при които композиторите обработват свои творби или прибегват към транскрибиране на произведения от други автори“; показателен пример е творчеството на Лист: „Емблематични за клавирият литература са транскрипциите на Ф. Лист: на оперни, симфонични, оркестрови творби, на солови песни (напр. Шубертовите песни) и много други...“ [Стоянова, 2019, с. 12-13].

<sup>23</sup> Почти паралелно с този изпълнителски процес е изписан и електронен вариант (за това автора благодаря на колежата доц. д-р Николай Андриянов – преподавател в Шу „Епископ Константин Преславски“) и е осъществено издание от автора. С него разполагат книжарниците в на СБК – София и АМТИИ – Пловдив. (Б. а.)

В Химн за пиано на 4 ръце е разширена централната зона на пиесата. Във встъплението – *Andante maestoso* – търсеният диалог между двамата пианисти възвръща усещане за вокалните интонации от първоварианта за мъжки хор и орган от Лист.

Пример 1. Начало на *Allegro maestoso*

С повторение на *Allegro maestoso* се търси трикратно „божествено“ експониране на същностната образна идея. Експониране, с търсене на отблясъци на различни фактурни и динамически решения, с което се разширява тактовия обем на съчинението и се достига до по-дълбоко композиционно пространство с континуитет от 4 (четири) минути. Има и ново фонично осмисляне на постлюдийния епизод Темпо I - с мощта, изтръгната от всички клавирни регистри от 4-те ръце на пианистите.

Най-после самото съвместно музициране придава фоничен обем. Инструменталното партниране на двамата изпълнители води до грандиозност в образното внушение – поклон пред апостолското дело на Светите братя Кирил и Методий в създаване на старобългарското писмо като основа на приобщаване на славяните към християнската цивилизация.

Химн за пиано на 4 ръце (2019) по пиесата на Лист „Славимо славно, славени!“ (с опусна номерация - №5) стои на първо място в „Клавирен дневник“ – издание, което обединява 18 (осемнадесет) клавирни пиеси (авторски обработки) от Р. Смилков.<sup>24</sup>

Мисля, че неотменна част от представянето на това научно съобщение на настоящата II Международна научна конференция, е изпълнението от д-р Велислава Стоянова и Ромео Смилков на Химн за пиано на 4 ръце.

### Литература

- [1] Gal. Georgi Ferencz Liszt. S., Musika, 1977. (Гал, г. Ференц Лист. С., Музика, 1977.)
- [2] Liszt, Franz. Klavierwerke. Einzelne charakterstücke I. (Ferenc Liszt. Piano works. Individual character pieces I. ). Edited by Imre Sulyok, Imre Mezö. Budapest, Editio Musica, 1979.
- [3] Liszt, F. Orgona művei. (Orgelwerke Margittay. ) I. Budapest, Editio Musica, 1969.
- [4] Milshtein, Yakov. F. Liszt. Tom I. M., Muzika, 1970, s. 190-307. (Мильщейн, Я. Ф. Лист. Том I. М., Музыка, 1970. с. 190-307)
- [5] Milshtein, Yakov. F. Liszt. Tom II. M., Muzika, 1971, s. 327-430 с. (Мильщейн, Я. Ф. Лист. Том II. М., Музыка, 1971, с. 327-430)
- [6] Muzikalnaya enziklopediya. Red. Ya. Milshtein. M., Sovetskaya enziklopediya, 1976, s. 289-296 (Музыкальная энциклопедия. Ред. Я. Милштейн. М., Советская энциклопедия, 1976, с. 286-296)
- [7] Programata ot kontsert. Plovdiv, Balabanova kashta, 25. 05. 2002 g. (Програма от концерт. Пловдив, Балабанова къща, 25. 05. 2002 г.)
- [8] Smilkov, Romeo. Klavirnata musika na Dimitar Nenov. Plovdiv, Zebra, 2017/2018 (Смилков, Ромео. Клавириятата музика на Димитър Ненов. Пловдив, Зебра, 2017/2018.)
- [9] Stoyanova, Velislava. Klavirnite ansambli na Nikoia Stoykov. Plovdiv, Akad. izdatelstvo „Talent“ pri VUARR-Plovdiv, 2019. (Стоянова, Велислава. Клавириятата ансамбли на Николай Стойков. Пловдив, Акад. издателство „Талант“ при ВУАРР-Пловдив, 2019, с. 12-13)

<sup>24</sup> „Клавирен дневник“ – сборник с пиеси за пиано от Ромео Смилков е в процес на подготовка за издаване, което ще бъде осъществено в началото на 2020 г. (Б. а.)



## ИЗВЪНКЛАСНИТЕ И ИЗВЪНУЧИЛИЩНИТЕ ДЕЙНОСТИ ПО МУЗИКА (ЗАНИМАНИЯ ПО ИНТЕРЕСИ) – ФАКТОР ЗА РАЗВИТИЕ И АКТИВНО МУЗИКАЛНО ВЪЗПИТАНИЕ

доц. д-р Цветанка К. Коловска  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

**Резюме:** Извънкласните и извънучилищните дейности по музика имат своя традиция в българското образование. Съвременната педагогически организирана среда предлага занимания по интереси, сред които е и музиката с многообразие от форми. Заниманията на децата с музиката в свободното от учебни занимания време предоставя възможности за откриване, активно развитие и изява на творческия потенциал на всяко дете. Роля в този процес има личността на музикалния педагог и неговият компетентностен подход.

**Ключови думи:** извънкласна дейност, извънучилищна дейност, занимания по интереси, музикално възпитание, компетентностен подход.

## EXTRACARRICULAR MUSIC ACTIVITIES (INTERESTS TRAINING) - PURPOSE, TASKS AND NEW PERSPECTIVES

Assoc. Prof. Tsvetanka K. Kolovska, Ph. D.  
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

**Abstract:** Extracurricular music activities have a tradition in Bulgarian education. The modern pedagogically organized environment offers activities of interest, among which is music with a variety of forms. The children's activities with music in their free time provide opportunities for discovering, actively developing and expressing the creative potential of each child. The role of the music educator and his competence approach plays a role in this process.

**Keywords:** extracurricular activities, interest activities, music education, competency approach.

Проблемът за развитието на личността е сред най-дискутираните, поради значимостта му. В наши дни релацията развитие-възпитание значително се разширява. Сред важните фактори с отношение към проблема за развитието на детската личност са семейството, средата и дейността. Ролята на семейството е от огромно значение поради факта, че осъществява връзката на детето със света, който го заобикаля, въвежда го в системата на човешките отношения и култура. „Макар че днес, при съвременните условия, системата от фактори е много сложна, специалистите са на мнение, че основната функция на семейството е именно ранната социализация на детето“ [Коловска, 2004, с. 90].

Ролята на средата също има определящо значение за развитието, което не я определя като фактор с едностранчиво значение [Димитрова, 2018, с. 584-585]. Избирателно и строго индивидуално човек приема и преработва въздействията от средата, което до голяма степен обяснява факта за многообразието от хора, изградени при сходни условия (семейство, училище, университет), но с различен психически профил, интереси и култура.

В дейността се осъществява развитието и усъвършенстването на човека. Познаването на възрастовите особености, с които се характеризира всяка дейност, както и възможностите, които предоставя, са гаранция за ползотворността на учебно-възпитателната работа, което особено ясно личи при деца с интереси към музикалната дейност.

С оглед на настоящето изложение от значение е и фактът, че детето усвоява специфично човешките форми на поведение и опит в процеса на дадена дейност. По-богатата и ангажираща дейност предоставя повече възможности за условия за многообхватно развитие на личностните качества. Усвояването на дейността и задълбочаването на общуването водят до промени – „вътрешният смисъл“ на дейността и общуването придобиват по-голяма значимост, развиват се и се усъвършенстват формите на поведение и мотивационната сфера [Витанова, 2001, с. 54-55]. Всичко това разширява кръгозора и връзките на децата със средата, което им позволява да реагират адекватно на въздействията и да постъпват в съответствие с общоприетите за дадено общество норми на поведение.

Ежедневието на съвременните деца включва и свободно от учебни занятия време, което би могло да се превърне в огромен ресурс за пълноценно личностно развитие. Съвременната културна тенденция върви от възпитание чрез свободното време към възпитание за свободното време. Така интегрирайки грижата за свободното време на нашите деца в цялостна образователна и възпитателна практика, се реализира идеята за учене през целия живот.

Извънучебните занимания за децата са организирани дейности с цел и задачи, програма, очаквани резултати. Всички те притежават важна особеност – незадължителност, което налага анализ на по-специфични въпроси, отнасящи се до мотивите, интересите, нагласите и очаквания на участниците, същевременно и до професионалната подготовка и компетентностния подход на преподавателя, който осъществява извънучебните дейности.

Видовете извънучебни занимания за деца включват: извънкласна, извънурочна, обществена, извънучилищна дейност [Тодорова, 1993]. С оглед целта на настоящето изложение изследователският интерес е насочен към

извънкласните и извънучилищните дейности по музика като фактор за развитие и активно музикално възпитание на децата.

Присъствието на извънкласните и извънучилищните дейности по музика се разглежда като традиционно за българското образование. В съвременната образователна среда това са заниманията по интереси – дейности, които протичат в педагогически организирана среда в извънучебното време на учениците. Дейностите са целенасочени и имат регламентиран характер. Приоритетно са насочени към откриване, развитие и изява на творческите заложби у децата. Винаги са базирани на предварително изготвена програма, конкретна за даденото занимание. Програмата е важен документ, който до голяма степен отразява спецификата на конкретната форма на занимание, критериите за резултатност и съответни показатели. В нея е залегнал план на дейностите за изява, който е желателно да е синхронизиран с този на Министерството на образованието. Компетентностният подход на учителя гарантира изготвянето на добра програма за занимания по интереси на основата на приемственост, в съответствие с добри практики и утвърдени традиции, които заслужава да бъдат продължени, развити и усъвършенствани.

Съществени различия между извънкласните и извънучилищните дейности има и те се изразяват в следното:

Извънкласната дейност на учениците се организира, осъществява и контролира от училищната институция. Заниманията имат преди всичко възпитателна насоченост и се провеждат по предварително изготвена програма, в която са залегналите знания, умения и компетентности, придобити в учебния процес. Програмата е изработена предварително от преподавателя, който ръководи дейността. Много често това е учителят по съответния учебен предмет (в случая – учителят по музика) в училище. Учениците-участници са от едно и също училище, като могат да варират от една паралелка, от няколко паралелки на един и същи клас, от различни класове. Заниманията традиционно се провеждат в колективна форма.

Извънучилищната дейност се организира от центрове за подкрепа и личностно развитие, обществени институции, читалища, школи, музикални центрове и др. Характерът на заниманията се определя като специфично учебно-възпитателен процес, който се провежда от водещи преподаватели и/или специалисти в различни области на изкуството, науката, културата и спорта, по програма, разработена от тях.

Прониквайки в същността на извънкласните и извънучилищните занимания (занимания по интереси) впечатление правят основните принципи,

заложен в концепцията им – доброволност, достъпност, качество на образование, равен достъп и пълноценна социализация на всички деца и ученици. Възраждащата им се популярност през последните години до голяма степен се дължи на възможностите, които предоставят, за развиване на креативността, инициативността и увереността на всяко дете в собствените възможности, изграждане на социални умения, необходими в реалния живот. Равният достъп до всички форми на заниманията по интереси е възможност в тях да се включат деца с различен социален и здравословен статус, от различни етнически и религиозни общности.

Музиката развива не само специфични музикални способности у децата, но влияе и върху цялостното им личностно развитие, като формира умения за общуване, саморазвитие и работа в екип. Музикалните занимания са доказано ефективни както при деца в норма, така и за интегриране на деца със специални образователни потребности, както и при трансформиране на детската агресивност.

Съвременната интонационна среда формира музикалната култура на съвременното поколение млади хора. „Това значение нараства още повече сега, когато при неограничените възможности за общуване се създава поле за експанзия на много и най-различни стереотипи [Бурдева, 2019, с. 6]. Днес училището е само един от важните фактори за музикално възпитание, наред със семейството, приятелския кръг, масмедията и др. Сложността на проблема за свободното време на съвременните ученици налага съгласувани и координирани усилия на множество образователни институции, които имат своята изключително важна роля.

Съвременните тенденции в практиката на разнообразните форми на извънкласни и извънучебни дейности по музика са следовници на дългогодишна и ползотворна традиция, която разкрива и доказва в действителност привлекателността и ефективността на този вид музикални занимания. Разнообразните форми на вокално и инструментално музициране като допълнително занимание отдавна имат много широко, популярно, активно и ефективно приложение в системата на музикалното възпитание и образование. Съвременните форми на извънкласни и извънучебни дейности по музика подкрепят ясната тенденция на съвременното музикално възпитание като интегративен процес на активно творческо общуване с изкуството още в ранната детска възраст.

Музикалните занимания в извънкласните и извънучебните дейности непосредствено и активно развиват музикалните способности и умения на децата, ефективно, бързо и с лекота формират музикално-слухови спо-

способности, развиват изпълнителски умения. Особено важна цел е да се представи и утвърди голямата ефективност и значимост на тези дейности във формирането и развитието на емоционална отзивчивост и съпричастност към изкуството като цялост и конкретно към музикалното [Спасова, 2019, с. 31]. В тази връзка следва да се отбележи, че за много от децата участието в извънкласни и извънучилищни дейности по музика е много ярък, непосредствен начин за изразяване на чувства и преживявания, а създадените образи и музикални картини активно обогатяват емоционалния свят на детето. „Музиката, като носител преди всичко на емоционална информация и изкуство, чийто предмет е богатият свят на човешките отношения, на субективното преживяване на действителността, развива емоционалната сфера на детска-та личност. А емоционалният човек по-активно възприема заобикалящия го свят, проявява хуманност, загриженост и съчувствие към другите, разбира чувствата и преживяванията им“ [Бурдева, 2016, с. 1093].

Безспорните положителни приноси за психо-емоционалното и музикалното развитие на децата, които се обучават в разнообразните форми на заниманията по интереси, на този етап не са подкрепени от използването на единна, общоприета методика, която да обезпечават този вид музикално-педагогическа работа. Учителят-музикант следва да бъде и отличен вокален педагог/ инструменталист, и хореограф-творец, и диригент, който „...претворява написаното в партитурата и влага своя личен прочит“ [Славинска, 2013, с. 166]. В работата си музикалният педагог търси и прилага методи, които отговорят на спецификата на даденото музикално занимание, съобразно способностите, потребностите и интересите на децата-участници. Ето защо споделянето на методиките и концепцията, използвани в този вид практика, би могло да доведе до важни изводи и положителни нагласи у музикалните педагози за развитие на музикалните способности и креативността на техните възпитаници.

Широкото популяризиране и приложение на добрите практики би открило нов път у много деца към занимание с музикално изкуство, към изграждане на добра художествена музикална култура и музикална грамотност.

„Музиката като всяко изкуство е сфера на свободата“ [Цинандова-Харалампиева, 2011, с. 141]. Музикалното обучение в общообразователното училище се осъществява по определена програма, но рядко научава децата на нещо повече от заложеното в нея. Музикално-възпитателното пространство на заниманията по интереси е вободно за иновациите и ар-

тистичното музикално-творческо развитие на децата, формиране на умения и отношение към света, в който живеят. В този процес все по-важен е трудът на музикалния педагог – оценен по достойнство, упражняван от най-подготвените и мотивирани преподаватели.

#### **Използвана литература:**

Burdeva, Tanq. Metodika na muzikalnoto vazpitanie v preduchilishtna vazrast. Plovdiv: FastPrintBooks, 2019, str 6. (Бурдева, Таня. Методика на музикалното възпитание в предучилищна възраст. Пловдив: FastPrintBooks, 2019, стр. 6.)

Burdeva, Tanq. Muzikalnoto vazpriqtie v preduchilishtna vazrast i empatiqta. // Pedagogika, Sofia: Az buki, kn. 8, 2016, str. 1093. (Бурдева, Таня. Музикалното възприятие в предучилищна възраст и емпатията. // Педагогика, София: Аз буки, кн. 8, 2016, стр. 1093)

Dimitrova, Raq. Detsata v konflikt sas zakona i uchastieto im v himerni grupi. // Strategii na nauchnata i obrazovatelnata politika, Sofia: Az buki, kn. 6, 2018, str. 584-585. (Димитрова, Рая. Децата в конфликт със закона и участието им в химерни групи. // Стратегии на научната и образователната политика, София: Аз буки, кн. 6 2018, стр. 584-585)

Kolovska, Tsvetanka. Muzikalnite deinosti v uroka po muzika i vyzmozhnostite im za sotsializirane na uchenitsite. // Nachalno uchilishte, Sofia: Ped. izd. Obrazovanie, br. 5/2004, str. 90 (Коловска, Цветанка. Музикалните дейности в урока по музика и възможностите им за социализиране на учениците. // Начално училище, София: Пед. изд. Образование, бр. 5/2004, стр. 90.)

Slavinska, Rada. Bezmenzurnata problematika na manualnoto pretvorqvanе. V: Proletni nauchni cheteniq – AMTII, Plovdiv, 2013, Plovdiv, str. 166 (Славинска, Рада. Безмензурната проблематика на мануалното претворяване. В: Пролетни научни четения – АМТИИ, Пловдив, 2013, стр. 166)

Spasova, Neli. Vyzpriqtie, muzika, dvizhenie. Plovdiv: izd. Imeon, 2019, str. 31 (Спасова, Нели. Възприятие, музика, движение. Пловдив: Изд. Имеон, 2019, стр. 31)

Tsinandova – Haralampieva, Vesa. Muzikata – kosmos i izkustvo. Sofia: izd. Haini, 2011, str. 141 (Цинандова - Харалампиева, Веса. Музиката – космос и изкуство. София: изд. Хайни, 2011, стр. 141)

Vitanova, Nadezhda. Detska psihologia. Sofia: izd. Anubis, 2001, str. 54-55 (Витанова, Надежда. Детска психология. София: изд. Анупис, 2001, стр. 54-55)

## ЕМОЦИОНАЛНОТО ПРЕЖИВЯВАНЕ НА МУЗИКАТА КАТО ФАКТОР ЗА ПРИОБЩАВАНЕ

Доц. д-р Тая В. Бурдева  
ПУ „Паисий Хилендарски“

**Резюме:** Научният доклад се основава върху тезата, че отношението между музикалното изкуство и приобщаващото образование се базира на възможността, която музикално-художествените образи дават на личността за свободно изразяване и себеизразяване, за формиране на социални емоции като емпатия и съчувствие. Разгледаните в статията приобщаващи педагогически технологии дават възможност на децата със специални образователни потребности да проявят своята спонтанност и непосредственост. Те са средство, което оказва емоционално-позитивиращо въздействие и създава емоционална удовлетвореност. Музиката е надеждно средство за преодоляване на изолацираността, за придобиване на комуникативни умения, за премахване на бариерите пред приобщаването.

**Ключови думи:** приобщаващо образование, музика, емоционално преживяване

## THE EMOTIONAL EXPERIENCING OF MUSIC AS AN INCLUSIVE FACTOR

Assoc. Prof. Tanya V. Burdeva, Ph. D.  
PU "Paisij Hilendarski"

**Abstract:** The research is based on the proposition that the relation between musical art and inclusive education stems from the ability of the artistic images in music to allow free expression and self-expression, developing of socially significant emotions as empathy and compassion. The presented inclusive teaching techniques make it possible for the children of special educational needs to manifest their spontaneity and frankness. The techniques are a means of emotionally positive impact and emotional satisfaction. Music is a reliable medium for overcoming isolation, acquiring new skills, removing the barriers standing in the way of inclusion.

**Key words:** integrative education, music, emotional experiencing

Емоциите в голяма степен определят личностното поведение на човека. Музикалното възпитание играе съществена роля в изграждането на емоционалната сфера на детската личност. Значението на музикалното въздействие при хора със специални потребности се основава върху различни теоретични постановки от областта на психологията, медици-

ната, музикалната психология, специалната педагогика и др. При изследвания на хора с поражения в зоната на фронталните мозъчни лобове, страдащи от трудности в социалната интеграция се установява, че тези хора практически не изпитват емоции. Логично би било да се очаква, щом като са „без чувства“, да вземат най-разумните решения. Установено е обаче, че се случва точно обратното – субектите с мозъчни нарушения, засегнали само емоциите, се справяли по-зле от „емоционалните“ индивиди. В следствие на тези изследвания А. Дамазиу стига до заключението, че емоциите са необходими за вземане на правилни решения, и че „чувството е необходимо на разума“ [Сютер, 2009, с. 193]. К. г. Юнг разглежда психиката като доминирана от четири функции, разделени на две противоположни двойки. Той нарича първата диада чувствителност (или чувство) и интелект, като смята, че има два начина да се анализира онова, което ни заобикаля. „Можеш да базираш живота си върху преценката на нещата според чувството, което пораждат у теб; тогава ще имаш великолепно диференцирана и развита чувствителност. Ще можеш прекрасно да оценяваш изкуствата, нюансите и богатството на живота. От друга страна можеш да преценяваш нещата от гледна точка на интелектуални решения – правилно и погрешно... разумно и неразумно. Ако взимаш решенията си, използвайки само едната основа, другата не се развива... Онази функция, върху която не се набляга, става непълноценна“ [Камбъл, 2006, с. 37].

Емоционалните преживявания, породени от произведенията на музикалното изкуство развиват емоционалната сфера на личността. Музиката съдържа и предава информация за емоционалното отношение на човека към околния свят. Този вид информация е много разнообразна, богато нюансирана и много динамична – тя съществува в духовния мир на личността. Музиката е изкуството, което може да предава най-фините, тънки нюанси в човешките преживявания. Именно това своеобразие на музикалното изкуство създава предпоставки то все повече да се използва като високоефективно средство за приобщаване.

Отношението между музикалното изкуство и приобщаващото образование се базира на възможността, която музикално-художествените образи дават на личността за свободно изразяване и себеизразяване, за формиране на социални емоции, като емпатия и съчувствие. Така, както в условията на междуличностните комуникативни ситуации човек може да съпреживява чувствата на срещнатата страна, да прониква в нейния свят, така и в условията на различните видове художествена дейност,

контактувайки с произведенията на изкуството, е възможно „пренасяне“ в света на художествения образ. Преживявайки например чрез изпълнението на вокалните творби чувствата на героите от поетичния текст (весела Кукувичка, страхлив Зайко, тъжен Мечо и др. под. ), децата практически изразяват емоции, които в действителни житейски ситуации по една или друга причина са потискали.

Конкретно измерение на механизмите за приобщаване чрез музика представляват:

- **Педагогическите технологии, посредством които се формира емпатийна способност** за съпреживяване на музикалната образност, за проникване в художественото съдържание посредством емоционалната идентификация – т. нар. „пластични“ похвати, чрез които се „пресътворява“ музикалната творба. Според физиологията и психологията, емоциите имат външен, осезаем израз в движенията на човешкото тяло. Реализирането на връзката между музиката и пластическия език на жестовете е един от конкретните пътища за преживяване на музикалното произведение. Пластичната илюстрация на музикалните творби съобразно поетичния текст на песните или програмното съдържание на инструменталните пиеси могат да имат и функцията на „превод“ за децата на разбираем за тях език. Осъществяването на връзката между словесния текст на песента и физическия му израз в движения е един вид „декодиране“ на емоционалното съдържание на творбите, тъй като всяко вокално произведение е единство между поезия и музика. Музикалният текст „произтича“ от поетичния, музикалната интонация се „ражда“ от говорната. Между словото и физическото действие съществува определена зависимост, според която много често движението, жестът, мимиката погледът, позата, придружават словесния израз. Словесно-пластичните средства са материален израз на общуването, чрез които човек изразява своите мисли, чувства, настроения, желаяния. Различните действия в процеса на общуване имат своята психологическа страна, чиято естествена окраска е външната физическа изява. Затова съвсем естествено е песента, като „музикално-словесен израз“ на най-разнообразни психични преживявания да бъде съпроводена с движения. Напр. аналог на тъжното настроение в есенните песни са плавните, меки движения, с които децата илюстрират „как листата капят“ (клякайки бавно, постепенно, с изнесени встрани ръце, движейки ги леко в китките) и чрез които се вживяват в музикалния образ, „преживяват“ тъгата от отиващото си лято и отлитането на птичките. И обратно – веселото, празнично настроение в новогото

дишните песни, намира пластичен израз напр. в пъргавите, бързи движения, с които децата илюстрират как „джуджетата на Дядо Коледа майсторят играчки“, преживявайки радостта от настъпващия празник.

- **Педагогическите технологии, насочени към диференцирано възприемане на средствата на музикалната изразност.** За деца със специални образователни потребности това означава създаване на представа за изразително-смысловото значение на достъпните музикално-изразни средства. Осмислянето на творбата има за цел именно стимулиране на емоционалното въздействие и задълбочаване на художествено-емпатийния процес. Активната интелектуална дейност върху музикалния материал „не отнема естетическите му функции и... при действена мисловна активност когнитивните резултати не поглъщат афективните. Нещо повече, мисловните аналитични операции са подчинени на естетическото преживяване на художествения продукт“ [Минчева, 1995, с. 53]. На тази гледна точка подхожда понятието „емоционално мислене“, което К. г. Юнг употребява, макар и в друг контекст – този на психологическите типове – дефинирано като „мислене, повлияно от чувстването“ и „подчинено на принципа на чувстването... При емоционалното мислене, законите на логиката присъстват... в полза на емоционалната цел“ [Юнг, 1995, с. 505].

Спецификата на музиката дава огромни възможности за детайлно нюансиране, в което и най-малките отсенки имат съществено смислово значение. За тази цел музиката, както всяко отделно изкуство, има собствен художествен език – това са музикалноизразните средства.

Ритъмът, метрумът и темпото организират протичането на мелодията във времето. Ритъмът е движението в музиката от редуването на различни по времетраене тонове. Той е подвижният, променливият елемент, създаващ впечатление за непрекъснато обновление и развитие. Метрумът организира ритъма, той е пулсацията, породена от периодичното редуване на силни и слаби времена. Темпото е скоростта, с която се редуват метричните времена. Дори най-малката промяна в един от компонентите на метроритъма, коренно променя впечатлението от една мелодия и нейното въздействие.

Тембърът е специфичен начин на прозвучаване на различните музикални инструменти, човешки гласове, оркестрови и вокални състави. Той зависи от броя на обертоновете, съпровождащи основния тон и се сравнява с колорит, цвят на звука. Всеки звукоизточник има уникален тембър. Това качество на музикалния звук може да се характеризира с много най-различни определения. В този смисъл тембърът може да бъде: светъл,

тъмен, рязък, остър, блестящ, мек, кадифен, наситен, плътен, приглушен, нежен, груб и много други. Благодарение на множеството музикални инструменти и видове човешки гласове – респективно тембри, в музиката може да се постигне огромно многообразие от темброви нюанси. Тембърът има големи звукоподражателни възможности. Така например тембрите на различните инструменти могат да пресъздават различни звуци от околната среда: ромона на потока, воя на вятъра, звуците по време на буря, плисъка на вълните и т. н. Но тембърът може да предизвика и асоциации, свързани с различни емоционални сфери и душевни преживявания. Например този на флейта, цигулка, арфа извикват асоциации за нежност, изящество, лекота и др. Тембърът на инструменти като контрабас, фагот, туба може да се асоциира с монументалност, масивност, тежест и др.

Динамиката в музиката е степенуването на силата на тоновете. Тя се проявява в музикалното произведение или чрез внезапно съпоставяне на тиха със силна звучност (*subbitto*) или чрез постепенно усилване / утихване (*crescendo* / *decrescendo*). Динамиката има много голямо значение за по-изразителното пресъздаване на различни психологически състояния, на драматични или лирични моменти, за придаване на трагични акценти, героичен патос и др.

Овладеяването на музикално-художествения език е в пряка зависимост от диференцираното възприемане на елементите на музикалната реч. Диференцираното възприемане изисква детайлно осмисляне на значението на отделните компоненти на музикалния език, разбиране на смисъла на изразните средства. При музикално-структурни анализи за диференцирано възприемане на елементите на музикалната реч като съставни единици с определено значение в системата от музикалноизразни средства е необходима сетивноконкретна опора. В сферата на музикалното възпитание, с дидактична цел такава роля могат да изпълняват разнообразните моделиращи действия. Моделирането на отделни елементи на музикалния език създава по-пълни и точни представи за: ритъм, метрум (двете основни метрични форми - двувременна и тривременна), темпо, динамика, регистър, различни видове мелодическо движение, дялове на музикалната форма.

Такива моделиращи действия, подпомагащи разбирането на музикалната творба, са:

- Броене и отмерване на метричните времена по подражание на учителя и едновременно с него (напр. игрите „Пляскай като мен“, „Брой като

мен“). Отмерването на метричните времена с детските музикални инструменти провокира допълнително интереса и вниманието на децата;

- Изпълнение на ритмически съгласувани сюжетнообразни движения. Например: скачайки на място „като зайчета“ или „като топки“, равномерно накланяйки вляво и вдясно вдигнати нагоре ръце „като стрелките на часовника“, показвайки с ръце, свити в лактите „как се движи влакът“, „приспивайки куклата“ с плавни, равномерни движения наляво и надясно, показвайки с въртеливи движения „как падат есенните листа“ от дърветата и др. Движенията могат да се съпровождат с изговаряне на звукоподражателни срички, напр. „тик-так“, „пуп-паф“, „туп-туп“ и др. На сюжетно-образна основа могат да се включат и детските музикални инструменти, като се изхожда от звукоподражателните им възможности, напр. чрез клавиеси се пресъздава тиктакането на часовника, чрез малкото барабанче – подскоците на Зайко, чрез тъпана – стъпките на Баба Меца и др. ;

- Визуално представяне на различните видове тоновисочинно движение по подражание на учителя и едновременно с него (чрез движение на едната ръка, изнесена пред гърдите, нагоре и надолу) ;

- Изпълнение на различни илюстративни движения съобразно дяловете на музикалната форма (в зависимост от текста на песен или програмното название на инструментална пиеса);

- Вербални характеристики на настроението, характера, тембъра на музикалното произведение.

Именно анализът на изразните средства е този, въз основа на който може да бъде определена образно-емоционалната характеристика на мелодията-тема. Съставните единици на музикалния език слушателят трябва да диференцира, за да възприеме адекватно темите и на тази база да разбере цялостното музикалнотематично развитие, което лежи в основата на емоционалното преживяване на музикалния образ. „Знанията в обучението по музика са средство за по-задълбочено и вярно вникване в идейния замисъл на музикалното произведение, като водещо остава емоционално-образното начало при възприемането и осмислянето му. Ето защо важно изискване при работата с музикалните творби е емоционалността на подрастващите да се съчетава с разсъждения за музиката, активизирайки тяхното мислене“ [Коловска, 2011, с. 11].

Разгледаните по-горе приобщаващи педагогически технологии дават възможност на децата със специални образователни потребности да проявят своята спонтанност и непосредственост и са средство, което оказва емоционално-позитивиращо въздействие и създава емоционал-

на удовлетвореност. Музиката е надеждно средство за преодоляване на изолираността, за придобиване на комуникативни умения, за премахване на бариерите пред приобщаването.

### Литература

1. Kambul, Djouzeф. Putichta kum blajenstvoto, Iztok-Zapad, Sofia, 2006, str. 37 (Камбъл, Джоузеф. Пътища към блаженството, Изток-Запад, София, 2006, стр. 37)
2. Kolovska, Цветанка. Strategii za wuzpriemane i osmisliane na uchebnoto sudurjanie po muzika, Letera, Plovdiv, 2011, str. 11 (Коловска, Цветанка. Стратегии за възприемане и осмисляне на учебното съдържание по музика, Летера, Пловдив, 2011, стр. 11)
3. Mincheva, Penka, Muzikata I intelektut, Plovdiv, 1995, str. 53 (Минчева, Пенка. Музиката и интелектът, Пловдив, 1995, стр. 53)
4. Suter, Paskal. Ludite, koito ni upravliavat, Kolibri, Sofia, 2009, str. 193 (Сютер, Паскал. Лудите, които ни управляват, Колибри, София, 2009, стр. 193)
5. Ung, Karl. Psihologicheski tipove, Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kliment Ohridski", Sofia, 1995, str. 505 (Юнг, Карл. Психологически типове, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, 1995, стр. 505)
6. Brunnett, Sabine. „Musik und Tanz für Alle“-Integrative und inklusive Konzepte der Musik- und Tanzpädagogik mit erwachsenen Menschen mit Behinderung - Masterarbeit zur Erlangung des Grades Magistra der Künste, Universität Mozarteum Salzburg, 2010
7. Burnard, Pamela, Dillon, Steven C., Rusinek, Gabriel, & Saether, Eva. "Inclusive pedagogies in music education": A comparative study of music teachers' perspectives from four countries. International Journal of Music Education, 26(2), 2008, pp. 109-126
8. Stubbs, Sue – "Inclusive Education - Where there are few resources"; September 2008 <http://www.eenet.org.uk/resources/docs>

## ТЕРАПИЯ ЧРЕЗ ИЗКУСТВО В ПОМАГАЩИЯ ПРОЦЕС В ПРИОБЩАВАЩА ОБРАЗОВАТЕЛНА СРЕДА

Проф. д-р Нели Ил. Бояджиева  
СУ "Св. Кл. Охридски"

**Анотация:** В текста се представят проблеми на развитие и разпространение на терапията чрез изкуство в помагащия процес с фокус върху работата с деца със специални образователни потребности в приобщаваща образователна среда. Прави се кратък теоретичен преглед на научните разработки върху терапията чрез изкуство у нас за да се набележат направления и контексти, в които тя намира приложение. Методите на изследване са описателен и критичен анализ на литературни източници върху научните изследвания в областта и емпирични методи – анкетно проучване на мненията на работещи специалисти от ДЦДУ, ЦСРИ, ЦОП – гр. София относно приложимостта и възможностите за въздействие на арт-терапията в работата с деца със СОП в процеса на приобщаване.

**Ключови думи:** терапия чрез изкуство, помагащ процес, деца със специални образователни потребности, приобщаваща образователна среда

## THERAPY THROUGH ART IN HELPING PROCESS IN INCLUSIVE EDUCATIONAL ENVIRONMENT

Prof. Nely Il. Boiadjieva, PhD  
Sofia University "St. Kl. Ohridski"

**Abstract:** Art-therapy can help children in inclusive education to express their emotions, and experiences through creating a tangible product. Psychomotor activities such as drawing, coloring, and working with clay/play dough involve all senses, including vision, touch and sound - depending on the materials being used. The variety of materials and activities in art therapy can either be applied as an element of a broader framework, or as an approach itself. Art therapy promotes creativity, self-awareness, self-esteem, communication skills, and overall personality and psychomotor development. The purpose of this presentation is to showcase various applications of the art therapy approach with children with communication issues including using art therapy as an alternative for communication and self-expression or relying on art therapy as a way of overcoming communication issues.

**Key words:** therapy through art, children with special needs, helping process, inclusive educational environment

### Развитие на терапията чрез изкуство в помагания процес

Развитието на терапията чрез изкуство през XX век я очертава като научно-приложна област, която съчетава възможностите на изкуствата и психотерапията. Този синтез е успял с течение на времето да докаже своята ефективност и да извоюва подобаващо място сред останалите подходи при помагания процес. В началото на 21 век е налице значително и системно разрастване на методите и полетата на приложение на терапията чрез изкуство. Започнала в началото като занимания с изкуство в психиатричните клиники, болници и санаториуми или като ресурс за диагностичен материал в психоанализата, в последните няколко десетилетия тя е самостоятелна, интенизивно развиваща се и ориентирана към практиката научна област.

Основното съдържание на арт-терапевтичните сеанси, в тесния смисъл на понятието, е реализиране на разнообразни занимания с изобразителен и художествено-приложен характер (рисушки, графики, живопис, скулптура, дизайн, малка пластика, резба, пирография, ковано желязо, линогравюра, батик, гоблиниране, мозайка, фреска, витраж, работа с кожа, тъкани и др. ). Те са насочени към активизиране на общуването с терапевта в индивидуалната форма или между участниците в груповата работа. Това помага за по-ясно и тънко изразяване на преживявания, проблеми и вътрешни противоречия, а също и чрез творческо самоизразяване (експресия). В арт-терапевтичните занимания могат да се включват и такива жанрови, форми и техники на творчество като видео-арт, фотография, инсталация, пърформанс и др., с водеща роля на визуалният канал на комуникация.

Терапията чрез изобразително изкуство (арт-терапия) е сравнително нова терапевтична модалност утвърдена през втората половина на 20 век. Тя прилага при широк кръг от пациенти – от деца с емоционални разстройства до болни от рак. Сесиите се провеждат индивидуално или в групи. Някои средства, методи и техники са подходящи за специфични групи нуждаещи се от помощ. Изкуство-терапевтът трябва да има подготовка както за използване на различни художествени форми, така и за психотерапия. Например рисуването с пръсти, маслените бои или глината са тактилни средства, които предизвикват натрапливостта да се маже или мачка. Ако целта на лечението е да се създаде структура за подпомагане на пациента да придобие вътрешен контрол, тези средства биха били вредни. Чрез внимателен анализ на спонтанните графики, рисунки или скулптури на пациента изкуство-терапията дава възможности за обективизиране и концептуализиране на вътрешната динамика и за реструктуриране на

преживяването. Многобройните начини за използване зависят от теоретичните убеждения на терапевта и конкретните цели на терапията [Levick, M., 1981].

Терапията чрез изкуство се развива и прилага в различни научни контексти:

1. *Медицински (клиничен) контекст* – в клинични области с хоспитализирани пациенти с различен тип заболявания и диагнози (психиатрични, онкологични, неврологични, ендокринни и т. н).
2. *Психо-реhabилитационен и корекционен (специално-педагогически и психологически) контекст* – за преодоляване на травми, нарушения в развитието и справяне с различни нарушения в специализирани звена и центрове за рехабилитация, социална интеграция и интервенция на деца, младежи и възрастни с увреждания.
3. *Социализиращ (социално-психологически и педагогически) контекст* – приобщаване на личности и групи в неравностойно положение към обществените структури в социални центрове за рехабилитация, центрове за обществена подкрепа, за личностно развитие, в домове и институции в социалната сфера.
4. *Педагогически (общо и специално-педагогически) контекст* – за подпомагане на социалната интеграция, личностната адаптация и комуникацията в процеса възпитанието и обучението на деца в условията на обща и специална подкрепа в системата на образованието, инклузивна образователна среда и в контекста на приобщаващото образование за обща и допълнителна подкрепа (детски градини, училища, центрове за личностна подкрепа, занимални, форми на отдих и др. )
5. *Теоретичен (научен) контекст* – изследвания в областта на психологията и психотерапията, теорията и методиката на социално-педагогическата работа и консултиране, специалната педагогика, социалното възпитание, теорията и практиката на изобразителните изкуства, естетиката, педагогиката и др;
6. *Професионалистически и образователен контекст* – изследвания фокусирани върху подготовката и квалификацията, професионалната позиция и етика на арт терапевта, взаимоотношенията с клиента, пациента и т. н., стойността на артистичния продукт от художествената му дейност.

Терапия чрез изкуство при деца със специални образователни потребности



В различен тип научни изследвания изкуството се разглежда в контекста на терапия при лица с различни проблеми в спектъра на социално-педагогическата работа, в общата и специалната педагогическа подкрепа, в консултирането и възпитателна практика при деца. Заниманията с изкуство се прилагат като форма в работата с деца със специални образователни потребности, а резултатите от това се описват в различен тип публикации. Художествените дейности се използват в помагачия процес като средство за диагностика, консултиране, терапия и корекцията на различни нарушения и дефицити в развитието, комуникацията и социализацията на децата.

Най-често се привиждат доказателства за диагностичните възможности на детската рисунка и приложението ѝ при работата с деца с емоционално-поведенчески проблеми, комуникативни или когнитивни проблеми в развитието. Терапията чрез изкуство се представя като алтернативен или иновативен подход в помагачия процес при работата с деца със специални образователни потребности. Издават се учебни пособия за терапия и профилактика чрез изкуство [Попов, 2004] и при работа с деца [Попов, 2008], за корекционно-възпитателните и терапевтични функции на изкуството и приложението му в социалната работа [Легкоступ, Кузманова, 2012]. Проучват се и възможностите на изкуството за приобщаване на деца със специални образователни потребности към условията на съвременния педагогически процес [Маркова, 2001] [Тополска, 2009] [Терзийска, 2012] [Марчева, 2016] [Бояджиева, Градинарова, 2017].

Интеграцията на хората и децата с увреждания се осъществява чрез: медицинска и социална рехабилитация; ерготерапия; образование и професионално обучение; трудова заетост и професионална реализация; достъпна жизнена и архитектурна среда; социални услуги; социално-икономическа защита; достъпна информация и др. (Закон за интеграция на хора с увреждания). Социалните услуги за лица с увреждания имат за цел да подкрепят индивидуалното развитие, придобиването и поддържането на нови умения, както и самостоятелността и социалното включване на деца и възрастни с увреждания. Услугите включват разнообразни консултативни, терапевтични и рехабилитационни дейности, насочени към създаване, поддържане и разширяване на социалните умения, както и обучение за водене на самостоятелен начин на живот.

#### Резултати от емпирично проучване

Осъществено е конкретното емпирично проучване на възгледите, актуалното състояние и приложение на терапията чрез изкуство в практика-

та на специалистите от социалните услуги за работа с деца със специални образователни потребности и с различен тип увреждания [Бояджиева, Градинарова, 2018]. Проучено е мнението на помагачите специалисти относно приложимостта и възможностите за въздействие на терапията чрез изкуство в помагачия процес и самооценката им за тяхната професионална подготовка във връзка с това. Анкетирани са 31 специалисти от: три дневни центрове за деца с увреждания (ДЦДУ), два центъра за социална рехабилитация и интеграция (ЦСРИ) един център за социална рехабилитация и интеграция на лица с проблеми от аутистичния спектър (ЦСРИЛПАС), както и един център за обществена подкрепа (ЦОП). Това са помагачи и педагогически специалисти психолози, логопеди, социални работници, социални педагози, възпитатели и учители.

Обобщените резултати от проучването показват широко прилагане на арт – терапевтичните дейности в работата от мултидисциплинарните екипи на помагачи специалисти. Те очертават положителното отношение към арт – терапевтичните дейности е убеденост, че те благоприятстват социализацията на децата и оказват положително влияние върху развитието им. Прилагането на различни арт – терапевтични методи дава възможност на специалистите да открият подходящите техники и конкретните подходи методи към децата, които провокират техния интерес, носят удовлетворение и подпомагат процеса на приобщаване по време обучението чрез изкуство в условията на общата и специална подкрепа.

Сред методите, които използват посочват различни заниманията с изкуства, които могат да бъдат прилагани в приобщаващото образование, но сами по себе си не са с арт – терапевтична насоченост. Това показва, че не познават достатъчно задълбочен спецификата на арт-терапевтичната работа и не са подготвени за професионалното ѝ използване. Това показва нейната популярността и желание да я прилагат, но и недостатъчна ориентация в нейната специфика. Специалистите не се подготвят системно за такава работа и липсват стандарти и общоприети професионални изисквания, който да регламентира как, къде, кога и по какъв начин да бъдат реализирани и кои всъщност са арт - терапевтичните дейности.

Назряла е необходимост от обучение квалифицирани специалисти, които да прилагат терапията чрез изкуство в условията на приобщаващата образователна среда. Изследваните заявяват категорично желание за обучение като условие за качествено и пълноценно провеждането на възпитателна работа в процеса на приобщаване. Специалисти демонстрират добро познаване на предимствата на терапията чрез изкуство при работа

с деца, които се нуждаят от обща и допълнителна подкрепа. Те са на мнение, че е необходимо системно провеждане на занимания с изкуство и творчески дейности и препоръчват те да се реализират групово, индивидуално или по двойки и съвместни художествени дейности с родителите. Това ще даде възможност те да видят как децата им преживяват чувство на успех и удовлетворение. Личностното себе-изразяване чрез арт – терапевтичната работа и изявата на силните страни дава възможност на участниците да се открият удоволствието от творческия процес, а успехът от своя страна стимулира мотивацията за постигане на нови цели.

#### Изводи

Децата са специфична целева група, при която терапията чрез изкуство се прилага все по-целенасочено и системно, но все още не е утвърдена достатъчно в методиката за работа в приобщаваща образователна среда. В рамките на социалната практика се разгръщат варианти на приложение чрез различни форми в комплексите за социални услуги, общински детски комплекси, центрове за подкрепа и личностно развитие, в школи, ателиета, кабинети, домове, възпитателни училища и интернати и места за работа с деца, които се нуждаят от възпитание, подкрепа и приобщаване.

Развиват се интензивно направленията на терапия чрез изобразителни изкуства, драма, музика, танц, художествена литература - приказки, поезия, басни, притчи и др. ). Терапията чрез изобразителни дейности е доминираща, следвана от терапия чрез музика, театър, приказки и танци. Терапията чрез изкуство се прилага като средство за диагностика, в процеса на консултиране и съветване, в корекционно-възпитателната работа с деца, в социалната рехабилитация и в работа със специфични групи в риск, в образованието, като средство за профилактика в широката социалната сфера.

Конкретни постижения от приложението на изкуство-терапията има при деца с емоционални, поведенчески и когнитивни проблеми, трудности в комуникацията и развитието (говорно, телесно и интелектуално развитие), при групи деца в риск (социално занемарени, отглеждани в институции, малолетни и непълнолетни правонарушители, с девиантно поведение, във възпитателни училища и интернати). Терапията чрез изкуство по-често се разглежда като елемент от процеса на ерготерапия при деца, младежи и възрастни с различни увреждания, нарушения в развитието, в клиничната практика. В условията на инклузивната образователна среда художествените занимания по-често са средство за педа-

гогическа анимация, а в извънкласните дейности и в свободното време се прилагат като средство за рекреация.

Перспективите са за разширяване на тази сфера на приложение на изкуството и художествените дейности като метод се очертават в приобщаващото образование, в превантивната и социалната педагогика, за превенцията на отклонения в поведението, като средство за и психосоциалното развитие, в психодиагностиката, консултирането, терапията, корекционната работа, рехабилитацията и психопрофилактиката.

Съществуват реални опити за приложението на изкуствата и в клиничната и терапевтична работа освен в психиатричните отделения и при пациенти и болни – деца и лица с различен тип заболявания, в клиниките за интензивно лечение, психо-диспансери, санаториуми и болнични заведения. Богатият опит, натрупан в типичното поле на лечението чрез изкуство следва да се проучи по-системно и цялостно и да се включи в образованието за помагачите професии не само в медицинската сфера.

Все още няма стандарти за обучение на специалисти арт-терапевти, които да работят с различни групи клиенти и особено с деца в социално-педагогическата работа. Няма и утвърдена професия „арт-терапевт“, а различни варианти на приложение на специални умения за арт-терапевтична работа в образователните и социални услуги за социална рехабилитация, в комплекси за социални услуги, в неправителствения и частния сектор на услуги и специализирана помощ. Необходимо е да се инициира включването на професията „арт-терапевт“ в националния класификатор на професиите във връзка с въвеждането и професионалното осигуряване от нов тип помагачи специалисти за работа в приобщаваща образователна среда.

Висшите училища и подготвят специалисти в областта на общата и специална подкрепа за работа с деца в приобщаваща образователна среда. Терапията чрез изкуство все повече се включва с учебното съдържание в рамките на социална и специална педагогика, социални дейности или психология, без да има отделни специалности за това. Паралелно с тях редица професионални организации предлагат варианти за обучение в групи за личен опит. В някои университети и академии по изкуствата се предлагат магистърски програми по арт-терапия и се разработват дисертации в областта терапията чрез изкуство, в това число и при работа с деца със специални образователни потребности. Те се развиват в различни професионални направления, но най-често са в областта на педагогическите науки.

## Литература

Boiadjieva, Nely. Principat za vaspitanie, obrazovanie i terapia чрез izkustvo v Bulgaria (razvitiе i savremenno sastoianie), Journal Pedagogika, vol. 8, 2016, Sofia, 1020-1035 (Бояджиева, Н. Принципът за възпитание, образование и терапия чрез изкуство в България (развитие и съвременно състояние), сп. Педагогика, Кн. 8, 2016, 1020-1035)

Boiadjieva, Nely, Grdinarova Vania. Prilozenie na art-terapiata v pomagastia process pri deca sas specialni obrazovatelni potrebnosti. Godishnik na SU "Sv. Kl. Ohridski", FNPP, Tom 110, UI "Sv. Kl. Ohridski", Sofia, 81-101 (Бояджиева, Н., В. Градинарова, Приложение на арт-терапията в помагация процес при деца със специални образователни потребности, Годишник на СУ „Св. Кл. Охридски“, ФНПП, Том 110, УИ „Св. Кл. Охридски“, 2018, 81-101)

Legkostup, Plamen, Kuzmanova, Pozalia. Izkuastvo i socialna rabota. Veliko Tarnovo, 2011 (Легкоступ, Пл., Р. Кузманова, Изкуство и социална работа, В. Търново, 2011)

Markova, Daniela. Izobrazitalnoto izkustvo kato terapia. Plovdiv, 2001 (Маркова, Д. Изобразителното изкуство като терапия, Пловдив, 2001)

Marcheva, Penka. Artpedagogika. Uciliste. Artterapia. Sofia, 2016 (Марчева, П. Артпедагогика. Училище. Арттерапия. С., 2016)

Popov, Teodor. Terapia i profilactika чрез izkustvo, Sofia, 2004 ( Попов, Т. Терапия и профилактика чрез изкуство, С., 2004)

Popov, Teodor. Art-terapia pri decata. Sofia, 2008 ( Попов, Т. Арт-терапия при децата, С., 2008)

Terapia iskusstvom. Sost. i naucen redactor V. Nikitin, N. Boiadjieva, L. Lebedeva, I. Vachkov, Sofia, 2012 (Терапия изкуством, Сост. и науч ред. В. Никитин, Н. Бояджиева, Л. Лебедева, И. Вачков, София: УИ „Св. Климент Охридски“)

Terziska, Pelagia. Decata sas specialni obrazovatelni potrebnosti v obstata obrazovatelna sreda, UI "N. Rilski", Blagoevrad, 2012 (Терзийска, П. Децата със специални образователни потребности в общата образователна среда, Благоевград, 2012)

Topolska, Elgenia. Izkustvoto v integriranoto obrazovanie na deca sas specialni obrazovatelni potrebnosti. Sofia, 2009, 6-26 (Тополска, Е. Изкуството в интегрираното образование на деца със специални образователни потребности. С., 2009, 6–26).

Ivanova, A., Boiadjieva, N. Art Therapeutic practices with Orphan Children in Bulgaria, 1st Art Therapy World Congress, 30 March- 02 April 2003, Budapest, p. 87

Levick, M., Art therapy. In R. J. Corsini ( Ed. ), Handbook of innovative psychotherapies. N. Y. : Wiley, 1981

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МЕТАФОРЫ «ПЛОХИЕ СТИХИ»

### (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОВ СОВРЕМЕННЫХ КАЗАХСТАНСКИХ АВТОРОВ)

Проф. дфн Жанна Ж. Толысбаева, г. Нур-Султан  
Казахская национальная академия хореографии, Казахстан

**Abstract:** *In the 12th issue of the magazine "New World" for 2015 published works of famous contemporary poets of Kazakhstan (Pavel Bannikov, Maria Vilkoviskaya, Erbol Zhumagul, Aigerim Tazhi, Zair Asim, Tigran Tuniyants). In the report on the theme «"Bad Poems" as a marker of modern poetry» the author sets a goal to understand the reasons (and along with them the mechanism, purpose) of focusing poets' attention on negative information. The author conducts an artistic and poetic analysis of the texts included in the 12th issue of the journal by research-continuous sampling, comparative-typological, problematic methods. Undertaken a study allows to come to the interesting conclusion that epithet "bad", failing to appear in the poetic vocabulary of the presented poems, nevertheless carries a few structural functions: evaluation (plays role of general estimation of new richness of content of verses), informative (informs of neodecadent vividness), provocative (unseals the concealed negative implication), uniting (testifies to existence to the general tendency of poetic attitude). But general is a function of philosophical concept that causes from one side, historical and literary reception of "bad verses", with other, - activates the search of positive creative energy of work. So in unity of all these functions the "bad verses" of the modern Kazakhstan poets begin to mark the special epochal state of consciousness and creative search.*

**Key words:** *"The New world", bad verses, poet, modern, concept, poetics.*

12-ый номер журнала «Новый мир» за 2015 год [1], посвященный современной казахстанской литературе, заставил задуматься о состоянии и тенденциях развития поэзии Казахстана. Признаюсь, меня очень удивили акценты в презентованном художественном материале.

Сегодняшний читающий казахстанец привык олицетворять имена Павла Банникова, Марии Вильковиской, Ербола Жумагулова, Айгерим Тажи, Заир Асим, Тиграна Туниянц с непрекращающимся поиском способов самовыражения, с авангардным речетворчеством, эпатажностью стиля и т. д. Возможно, кому-то непонятно и потому раздражает их социокультурное поведение, основанное на эпатажной подаче себя-Поэта и на самодистанцировании от политически активной жизни.

Тем интереснее проблема, которую мы предлагаем поднять в данной статье. Вся подборка поэзии и прозы казахстанских авторов в 12-м номере

российского журнала «Новый мир» за 2015 год начинается с эпатажно оценочного заглавия – «Плохие стихи». Об это заглавие “спотыкаешься” сразу, и во время последующего чтения сознание работает на поиск этого декларированного плохого. Так почему презентацию отечественной литературы (мы будем говорить только о поэзии) в зарубежном журнале надо было определять именно таким образом? Это случайность или декларация конкретной идеи? Если декларация, то чья: одного поэта или целой плеяды литераторов, чьи произведения опубликованы в журнале?

Перепрочтение стихов П. Банникова, Е. Жумагул, М. Вильковиской, Т. Туниянц, А. Тажи, З. Асим позволило увидеть следующее. Действительно, если подбирать самую точную метафору для обозначения духа стихов названных авторов, то эпитет «плохие» самый емкий и декларативный. В название своей тематической подборки стихов каждый поэт вложил аналогичный смысл. Сравним их. «Кадры из темноты» (так озаглавила свои стихи Айгерим Тажи) выхватывают больные и пустые образы, блики и тени. Словообраз «Выдох травы» (наименование стихов Заира Асим) является метафорой «пустотелого роста сна». Название «Родимый огород» Ербола Жумагулова откровенно акцентирует внимание на оксюморонное наслоение сем «родина», «огород», «город», «ограда», и как итог – рождается образ «хворой родины». «Мерцание алфавита» Тиграна Туниянц – это метафора воспоминаний, «дрожливых полуслепых касаний», «пустой траты времени».

Даже на уровне первичного восприятия этих заглавий можно увидеть непосредственную связь образности поэзии начала XXI века с поэтикой серебряного века. Стихи казахстанских авторов, акцентирующие внимание на скучном, безрадостном, пустом повседневном существовании человека, на первый взгляд, повторяют прецедент литературы рубежа XIX–XX веков, смутившей современную ей общественность явлением декадентской поэзии. И «пустотелый росток сна», и «дрожливые полуслепые касания», и «пустая трата времени» – эти и другие строки перекликаются с поэзией символистов, повествуют об ускользающей сути бытия, её прозрачной материи.

Но каковы причины появления очередного интереса к упаднической, а точнее, к «плохой» поэзии у целого поколения казахстанских поэтов?

О слиянии почерков разных авторов в узнаваемый стиль целого поколения свидетельствует не только интонационно-тематическое единство стихов, но поэтика «монолога повседневности» (образ М. Вильковиской). Имитация продолжения прерванной речи, оборванность и незавершен-

ность синтаксических конструкций, отказ от прописных букв, соединительные союзы, вынесенные в начало стихов, перечислительная интонация создают иллюзию длящейся речи, необрываемого и перетекаемого от поэта к поэту монолога «о времени и о себе». Точнее, о плохом времени и плохом человеке.

Да, собранные в «Новом мире» стихи «плохие», т. к. в них плох сам человек. В «Прогулке» П. Банникова сюжет начинается с топоса мертвых – старого здания морга, с описания устрашающих человеческих образов-манекенов, которых с опаской оглядывают мало отличающиеся от них суетно-псевдоживые люди – полицейские, бабушки, белые воротнички (не случайно поименование последней категории людей – чиновников – автор заменил деталью их костюма). Все они спешат к исполнению некоего суетного долга. И только в подвале (вытеснены под землю – в мертвое пространство) есть жизнь настоящая. Хотя и здесь присутствие живого умного и несуетного человека вынесено за временные рамки через глагольный анаколуп:

в подвале у папы Эухенио /были? есть? будут? – Ж. Т. /  
пиво, самогон и  
неспешный разговор  
о философии Пятигорского  
первых изданиях Фёдорова  
отличии авангарда от андеграунда и  
смерти кинематографа [2].

С первых строк стихотворения «Прогулка» циклично возвращается закономерность, где точкой исхода является смерть:

старое здание морга  
стало новым  
зданием морга  
на прежнее место вернулся  
киоск ритуальных услуг  
с неоновой вывеской [круглосуточно] [2]

Мортальные образы, сюжет их возвращения и обновления реконструируют знаменитое стихотворение А. Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...» с его идеей смерти. Но на символистский образный ряд наложился еще один образ из метапрозы Г. Гессе. «Неоновая вывеска [круглосуточно]» коррелирует с нереально-ирреальной надписью-афишей из романа «Степной волк»: «Магический театр». Если наложить фразы из реально-ирреальной вывески романа Гессе («Вход не для всех. Только для сумасшед-

ших») на стихи казахстанского поэта, станет более осязаем и понятен поиск лирического героя и его самоидентификация в современном мире. Он сумасшедший. Не такой, как все. А вокруг – мертвый мир. Тема абсолютной смерти прочитывается в образе манекенов как застывших «валькирий с детьми»: агрессивные девы-воительницы, миссия которых сопровождать убитых в мир иной, и те застыли. Им некому противостоять: на противоположной мужской стороне «модные безрукие» манекены. И дети как абсолютно беззащитный образ Сего момента. Словообраз «безрукий» дает намек на самый известный культурный образ – на статую Венеры Мелосской. И такое наложение смыслов вскрывает алогизм происходящего, где мужское и женское, живое и неживое поменялось местами, и именно это страшит обывателей – от полицейских до бабушек.

«Плохие стихи» плохи не только своей тематикой. Плохо то, что они не вымышлены, основу их составляет страшная правда факта, придумать которую невозможно даже в фантазмагорических снах. Как в стихотворении П. Банникова «Новости», по сути излагающем статью Нико де Брюйн 2014-го года: «Чудо острова Марион: морские котики совокупаются с пингвинами» (это статья, в которой утверждалось, что морские котики регулярно совокупаются с королевскими пингвинами, после чего иногда убивают и съедают жертву насилья) [3]. Сюжет стихотворения вписывается в подборку «плохих стихов» как маркер всеобщей деградации.

В этих стихах констатируется разрыв отношений между индивидуумом и обществом как «плохое» состояние человечества. Об этом читаем в стихотворении П. Банникова «Алексею Швабауэру, картина графитом, зафиксированная между мемориалом панфиловцам, памятником воинам-интернационалистам и домом офицеров»

в понедельник, когда в жене  
подписали протокол о присоединении казахстана к вто  
в алматы не произошло ничего выходящего за рамки  
обычного...[2],

М. Вильковской:

вроде ничто уж не тщишься называть своим  
особенно город  
но как-то особенно больно в знакомых пространствах  
ощущать абсолютную чуждость всего...  
.....  
идешь и шепчешь  
не мое

не мое  
не мое [4],

Е. Жумагул:

Что сказать окрестному гулагу  
под созвездий тьмущую картечь?  
Отмолчи исконную руладу  
И перчи припрятанную речь [5],

А. Тажи:

Обернись ко мне, человек. Дай увидеть себя... [6],

З. Асим:

автор читает вслух  
слушатели думают о своем  
сонное общество лиц  
с густыми глазами  
это не встреча с другим  
это разлука со всеми  
вынужденная тишина [7].

Для более полного охвата концепта «плохие стихи» перечислим составляющие его семы: это образ чуждого человеку города и соответствующего вещного ряда (исписанные заборы и стены подъездов, котлованы, долгострой, нечищенные тротуары), мотивы скуки, хворости, болезни, тоски, тревоги, тошноты и многие другие ущербные образы. Приведем примеры некоторых из них. У П. Банникова находим все варианты ущербных образов:

...вроде ничто уже не тщишься называть своим  
особенно город  
но что-то особенно больно в знакомых пространствах  
ощущать абсолютную чуждость всего... [2],  
...скучно в городе Пекине  
скучно господа скучно [2],  
...там однокрылый дима терзает гитару одной  
рукой – не той усохшей, а второй – подвижной – рукой [2],  
...а ты проезжаешь мимо забора  
в такси с безногим шофером...[2],  
декабрь водит...  
...водит меня пешком по улицам нечищеным тротуарам... [2].

Ербол Жумагул о том же городе пишет так:

...жил на натуре, с городом порвав,

чтоб воевать с самим собой залято...[5].

В стихах Айгерим Тажи концептуальны образы тьмы, закрытого пространства, тревоги:

...Бегун с фонариком на голове  
выхватывает кадры из темноты... [6],  
...у тревоги есть какой-то ритм... [6],  
... небо – закрытое окно... [6].

Заир Асим дает очень конкретное понимание образа города:

...ночной город как винный погреб  
темно сыро безлюдно...[7],  
...пустотелый росток сна... [7],  
и смотрел в пустоту...[7],  
...десять исписанных лет потрачены впустую [7],  
.../слово/ видит пустоту ничего не произносит... [7],  
... собираю ракушки света  
в пустые ладони глаз...[7].

Самым постоянным маркером «плохого», встречающимся в стихах всех поэтов 12-го номера «Нового мира», является словообраз пустоты, который работает и у П. Банникова:

...вот так соберешься писать о пустоте местного метро... [2],

в стихах Тиграна Туниянц:

...Пустая трата времени [8],  
...становясь похожей на доминошное  
«пусто - пусто»... [8],

Айгерим Тажи:

...шляпки от желудей –  
пустые мелкие колокола... [6],  
...прячась за колыханием спящих штор  
в пижамах смотрят на них, в пустоту,  
как больные животные... [6].

В декодировке «плохого» смысла в стихах казахстанских авторов большую роль выполняют цитаты. Именно через реминисцентную поэтику можно обнаружить сквозные «плохие» темы, образы, мотивы. Так, в заглавие стихотворения П. Банникова «Звездам числа» вынесено словосочетание из стихотворения М. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае Великого северного сияния». В контексте «Плохих стихов» этот образ начинает коррелировать с идеей поиска не веры, но себя. Сравним:

открылась бездна  
и, в общем-то, бездна как бездна  
и странно видеть в ней что-либо ещё  
звёзды там, скажем  
или ещё какие исчисляемые  
.....  
а всё-таки хочется  
задать звездам числа  
хочется-то как  
а? [2]

и строки из стихотворения П. Банникова «Декабрь (рождественский романс)»:

...и совершенно невыносимые необратимые полуночные  
разговоры где каждое слово или прикосновение оставляет  
след светлую звёздочку по которой  
хоть как-то можно сориентироваться  
в наступающем [2].

Стихотворение «Столица» М. Вильковиской начинается с пушкинского «вновь я посетил...»:

вновь я посетил и приобщился  
монументальному искусству Казахстана  
вновь я испытал по Греции тоску... [4].

Через пушкинскую цитату к современному тексту подвязывается целый комплекс мотивов (изгнания, прощания, встречи, воспоминаний, перемен, увядания, «племени младого»). Но в 3-4 строке неожиданно появляется образ Греции (дальнейшая работа с контекстом позволяет уточнить, что Греция предстает как символ классического постоянства и вечности). Величие пушкинско-греческого сменяет травестийность «монументального искусства Казахстана»:

памятник про родину как раз абсолютно светский  
мужчины в пиджаках у женщины выделяется сосок под платьем  
все красиво только людей нет но они еще будут (рождены)  
я же дивился разноцветному летающему под потолком орлу ...[4].

И вновь позволим себе комментарий. М. Вильковиская ни в одном слове не отступила от соответствия факту. Люди в пиджаках и платьях в самом деле изображены на барельефе Триумфальной арки «Mangilik el». Летающий «орел под потолком» - тоже не выдумка, а артобъект, расположенный в Национальном музее Республики Казахстан. В контексте «плохих

стихов» обнаруживается пародийное содержание этих образов, их обратная суть: в отсутствии уточнений о месте нахождения этих памятников орел, летающий под потолком, маркирует случившееся насилие и несчастье; тип вечного героя, запечатленный в памятнике, компрометирует его же внешний вид.

Центонная поэтика стихов Е. Жумагул также направлена на создание травестийности. В поэтических строках этого автора цитаты не появляются в точном соответствии оригиналу:

Ветров суровы позывные,  
Свирепы молнии ножи,  
где облака предгрозовые  
летят над пропастью во лжи... [5] (курсив наш – Т. Ж. ),  
...горько звучит что рожденный летален  
Ползая местной по мгле... [5],  
...чешется горло в глагольных ожогах... [5],

перифраза мерцает гранями нескольких цитат одновременно:

...Здесь на отеческих отшибах  
Осознается наконец  
И опыт сукин сын ошибок  
И гений ай да молодец [5].

К приемам амбивалентного авторского самовыражения можно отнести также поэтику текста. Как, например, в стихотворении М. Вильковиской: мы успели на поезд отошедший от вокзала на одну минуту раньше

или сбились часы?  
времени нет но это не на/до/казуемо [4].

Попытка указания на имеющийся «сбой» между расписанием поезда и готовностью пассажиров к путешествию в данном поезде завершается многослойным словообразом. О чем хотел сказать автор? «Времени нет но это не на/до»? Или «это не на/казуемо»? «времени нет но это не до/казуемо»? Любое из ответвлений смысла проявляет «плохой» настрой: равнодушный («Времени нет но это не на/до»), пессимистичный («Времени нет но это не на/казуемо»), циничный («Времени нет но это не до/казуемо»).

Стихи, собранные в журнальном объективе «Нового мира», действительно заслуживают определения «плохие», т. к. в них «слово о свете/ и акт не молчанья о тьме» (Е. Жумагул) находятся не в сильной позиции, а проговариваются *опосредованно*, через намеки, аллюзии, реминисценции, перифразы, сравнения.

Так, наблюдение П. Банникова об изменениях в отечестве, произошедших под влиянием глобализации, звучит в тексте стихотворения «Чатанугачучу»:

...чучу-чучу... в голове — чатануга, в ушах — чет бейкер. дождаться поезда, вытащить наушники. оглядеться. приняться. титан, некрепкий чай, носки, калоши и китайское бельё, выглядывающее из-под розовых лосин (зелёные стрингидеор) или штанов с лампасами (трусы colvinklein) — в коридоре... [2]

«Чатануга «Чу-Чу» - так называется первый поезд, проехавший по муниципальной железной дороге из Цинциннати до Чаттануги в конце XIX века. Чет Бейкер - американский джазовый музыкант, творчество которого ознаменовало начальный период развития модерн-джаза. Эти культурно-исторические символы начального этапа технической и культурной революции создают современный вариант «Путешествия из Петербурга в Москву»: топосы данного стихотворения очерчивают конкретный маршрут поезда – из Алматы в Астану («это место где лишь ишим...», «где-то между карагандой...»). В одном тексте-поезде сошлись самые разные социально-культурные образы, ощущения, времена, пространства; на коротком историческом отрезке неотделимы аксакал, «проводник с лицом вертухая», поэт, девочка, «работающая семафором». «Все повторилось, как и встарь», как много лет назад в «Железной дороге» Н. Некрасова, А. Блока... Но тогда что изменилось при таком подходе? Почему «билет в кармане как оберег»? От чего оберег? Ответа не находим.

Прием избегания прямого слова можно обнаружить почти в каждом стихотворении казахстанского автора. Так, образ метро в контексте стихотворений П. Банникова и М. Вильковиской вызывает в сознании полиязычного читателя другое слово-синоним – андеграунд, а последнее, в свою очередь, восходит к метафоре литературного подполья и ведет за собой целый шлейф фактов, имен, исторических ситуаций.

Фраза «верноподданный цвет обивки сидений» (М. Вильковиская) также инициирует рождение цепочки образов, на одном конце которой апофеоз идеи государственности, на другом – её же сфальсифицированную суть.

В стихотворении П. Банникова «Новости» выражение отношения автора к факту насилия морских котиков над пингвинами также вынесен за текст:

Как говорят учёные:  
Такое поведение становится

все более распространенным на острове — дело в том, что морские котики способны легко обучаться новым видам деятельности, и, наблюдая за насилием над пингвинами, начинают сами его практиковать [2].

Морские котики, «наблюдая за насилием над пингвинами», обучились «новым видам деятельности» и начали «сами его практиковать». Чьи действия наблюдали животные? Кто мог позволить себе это насилие на острове, если не человек? Писать об этом напрямую гадко и грязно, остается только поэтика недоговаривания.

Итак, на самом деле эпитет «плохие», не появляясь в поэтической лексике представленных стихотворений, тем не менее выполняет концептуальную роль: оценочную (выступает в роли общей оценки новой содержательности стихов), информационную (информирует о неодададентской поэтике), провокационную (вскрывает утаенный негативный подтекст), генерализирующую (свидетельствует о существовании общей тенденции поэтического мироощущения). Но ведущей является функция философского концепта, которая вызывает, с одной стороны, историко-литературную рецепцию «плохих стихов», с другой, - активизирует поиск позитивной созидательной энергии творчества. Так в единстве всех этих функций «плохие стихи» современных казахстанских поэтов начинают маркировать особое эпохальное состояние сознания и творческого поиска.

Но вот что удивительно... Акцентированный интерес к семиотике «плохого» позволяет увидеть-услышать и созидательный мотив всего журнального коллективного монолога на тему повседневности. С одной стороны, «Плохие стихи» - это признание Поэта в своей здесь-и-сейчас ненужности:

С течением времени  
завёрнутые в фольгу флюиды воспоминаний  
примутся подавать признаки жизни.  
Неопрятными гарцующими горстями  
с ароматом шафрановых отступлений  
от главной тьмы [4].

Но именно потому «Плохие стихи» торопят авторов выразиться, а значит, совершить поступок и таким образом проявить в своем времени:

...вот так соберешься ничего не бояться  
Жить в полную силу дышать полною грудью питаться праной  
Либо исключительно сонцем

Но нет тебя вовсе  
Кто-то иной идет тебе навстречу прошлому и заморскому  
наследству.

Спешите, пешеход! [4] (М. Вильковская).

«Плохие стихи» - это факт состоявшегося и длящегося диалога современников:

слушайте  
все уже есть надо только  
подслушать украсть записать  
свои твои наши их монологи повседневности [4] (М.

Вильковская).

Позитивный ход мыслей автора (пусть пунктирно, неявно, но) звучит в каждой подборке. Наиболее афористично он оформлен в строках Тиграна Туниянца:

К счастью, мера здания кроется в пустотах комнат,  
А не в количестве кирпичей...[8],

или в стихах Заира Асим:

но сейчас, на краю времени,  
на берегу дуновения, в лоне блаженства  
понимаю, что жить впустую –  
это лучшее приключение [7].

Определения «к счастью», «лучшее» обретаются в дар умению противостояния «ртутному туману и дна вращенью» (Т. Туниянец), от введения обратного измерения, где всякий минус превращается в плюс, где «душа, погружённая в тело, вытесняет слова» (Т. Туниянец):

Из прозрачных ледяных кореньев,  
вызревших на кромках ржавых крыш,  
слёзной дробью истекает время,  
расширяя рёбра, лужи дышат [8] (Т. Туниянец).

Появление «Плохих стихов» с их тематикой и образностью, провокативностью, поэтикой, есть необходимость. Изреченность «плохих стихов» равна осуществленному *выдоху травы*, как образно утверждает З. Асим. Если исходить из понимания поэтического концепта травы, то мы поймем, что поэт вел речь о вечности жизни-поэзии в её простейшем и тишайшем проявлении (о концепте травы статья Толысбаевой Ж. Ж. «Травная символика и художественный миробраз эпохи» [9]). «Плохие стихи» дают возможность сделать незримый, почти никому не заметный выдох (ведь кто читает сегодня стихи?). Выдох, снимающий напряжение, выбрасывающий



из вечно живого-травяного нутра ненужное и отработанное. Выдох – как единственное и естественное условие свершения жизни.

Конечно, «плохие стихи» прорастут иной жизнью через новый аромат нового времени... Так, без сомнения, будет. А пока «Плохие стихи» остаются быть маркерами нашего времени, в котором

...запахи сгорают на лету,  
и ветер становится безымянным,  
и от любви остаётся  
лишь осторожность [7] (З. Асим).

#### Список литературы:

1. Новый мир. – 2015. - №12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12) (дата обращения 18. 11. 2017).
2. Банников П. Плохие стихи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/plohie-stihi.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/plohie-stihi.html) (дата обращения 18. 11. 2017).
3. Брюйн Н. Чудо острова Марион: морские котики совокупаются с пингвинами. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [<http://www.runyweb.com/articles/leisure/interesting-things/seals-discovered-having-sex-with-penguins.html>] (дата обращения 18. 11. 2017).
4. Вильковская М. Монологи повседневности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/monologi-povsednevnosti.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/monologi-povsednevnosti.html) (дата обращения 18. 11. 2017).
5. Жумагул Е. Родимый огород [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/rodimuj-ogorod.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/rodimuj-ogorod.html) (дата обращения 18. 11. 2017).
6. Тажи А. Кадры из темноты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/kadry-iz-temnoty.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/kadry-iz-temnoty.html) (дата обращения 18. 11. 2017).
7. Асим З. Выдох травы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/vydoh-travy.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/vydoh-travy.html) (дата обращения 18. 11. 2017).
8. Туниянц Т. Мерцание алфавита [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2015/12/mercanie-alfavita.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/12/mercanie-alfavita.html) (дата обращения 18. 11. 2017).
9. Толысбаева Ж. Травная символика и художественный мирообраз эпохи. // Диалог культур VIII. Материалы научной конференции. - Градец-Кралово, 2015. – С. 326-337.

## ПОЛЗВАНЕ НА УЧЕБЕН АРАНЖИМЕНТ ЗА ОБОГАТЯВАНЕ НА ИЗПЪЛНИТЕЛСКАТА КОНЦЕПЦИЯ ЗА МУЗИКАЛНА ТВОРБА

Доц. д-р Красимира г. Филева-Русева  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Резюме:** Учебните аранжimenti на клавири творби за изпълнителски състав, подбран според особеностите на творбата, специфичните инструментални умения и творческите потребности на обучавания, се създават с цел обогатяване на концепцията на учащия изпълнител за музикална творба или изясняване на отделни страни на музикалния образ. В настоящия доклад разглеждам пример на вдъхновяващ метод за усилване въздействието на интерпретацията на музикално произведение чрез създаване и изпълнение на учебен аранжмент в занятия проведени в моя клас, както и конкретните ползи от това.

**Ключови думи:** Учебен аранжмент, изпълнителска концепция, музикална творба

## USE OF A EDUCATIONAL ARRANGEMENT TO ENRICH THE PERFORMER'S CONCEPT OF A MUSICAL WORK

Assoc. Prof. Krasimira G. Fileva-Ruseva, Ph. D.  
AMDFA "Prof. Asen Diamandiev" - Plovdiv

**Abstract:** Educational arrangements of piano works for performing staff selected according to the characteristics of the work, specific instrumental skills and creative needs of the learner are created in order to enrich the concept of learner for the musical work or clarify certain aspects of the musical image. In this report, I consider an example of an inspiring method for increasing the impact of interpretation of a musical work by creating and performance of an educational arrangement in lessons held in my class, and specific benefits of this.

**Key words:** Educational arrangement, performer's concept, musical work

Учебните аранжimenti на клавири творби за изпълнителски състав, подбран според особеностите на творбата, специфичните инструментални умения и творческите потребности на обучавания, се създават с цел обогатяване на концепцията на учащия изпълнител за музикална творба или изясняване на отделни страни на музикалния образ. Освен конкретните ползи, които носят, тези упражнения са и много вдъхновяващи и мотивиращи младите интерпретатори да изследват по-задълбочено музикал-

ната творба, върху която работят, да опознават музикалноизразните средства, както и да експериментират с нови възможности за обогатяване на изпълнителския си кръгзор.

В примера, който ще разгледам, с чуждестранна студентка работихме върху изящната клавирна миниатюра на Й. Хайдн - „Менует“ G dur. В тази пиеса прави впечатление стройната пропорционалност на конструкцията и ясната разчленимост на мелодията, а още заглавието на миниатюрата насочва към танцовалност.



Пример №1. Йозеф Хайдн – Менует G dur, т. 1 - 24, оригинално нотирание

Тъй като съдържаната, но пластична изисканост на танца и стриктната размереност на мелодията налагат агогически отклонения да се използват максимално пестеливо, за пресъздаване на пунктуацията на пиесата и за извайване на грациозната мелодия се разчита повече на премерената акцентуация и микродинамиката.

С цел постигане на:

- Ясно детализиране на мотивите;
- Предаване на характера на танца;
- Изявяване на пропорционалността на структурата чрез необходимото стриктно динамическо степенуване;
- Отчетливите щрихови съставки;
- Открояването на мелодичната линия от останалите фактурни

елементи; предложих на студентката да изсвири соловата партия на пиесата на виолончело, като аз ѝ акомпанирам на пиано. Тя съобрази, че от края на т. 8 до средата на т. 11 мелодията преминава в най-ниския глас (пример № 1) и предложи в този момент тя да изпълнява басовата партия.

С тази студентка бяхме провели много малко съвместни занятия, тъй като, поради това, че тя се обучава по индивидуална програма, упражненията ѝ по пиано започнаха в средата на втория семестър. По тази причина се наложи подготовката за изпит да протече в много съкратени срокове и немалка част от информацията да бъде обяснявана предимно теоретически. До началото на обучението си при мен студентката не беше запозната с изпълнителския похват „стъпаловидна динамика“, който е много подходящ спрямо строгата пропорционалност, ясната разчленимост и честите секвентни пренасяния в мелодията на пиесата. Поради ритмическата структура – първите два мотива са съставени от шестнадесетини и четвъртини – и при умереното, пластично темпо на менуета, по-удачно е релефът на мотивите да бъде открит не чрез минимални плавни динамически градации (което при малките мелодически детайли и сравнително бързото изпълнение на кратките тонове би затруднило възприемането им), а чрез леки акценти. Така слушателите по-ясно биха почувствали стройността, финеса и танцовалния характер на миниатюрата. Този похват за използване на фина акцентуация със значение на микродинамика също не беше познат на студентката и се наложи да ѝ го представя. Тъй като за артиста е от изключително голямо значение да бъде обучаван да владее в детайли изразните си средства и да може да прогнозира характера на тяхното въздействие, беше необходимо да демонстрирам на пианото ефекта на преподаваните похвати, като покажа и това, как би прозвучала пиесата без тяхното прилагане. След това онагледяване съсредоточихме вниманието си върху аранжиранията. Преди просвирването на менуета на виолончело и пиано беше уместно да направим следните уточнения и промени (примери № 2, 3):

- По отношение на акцентуацията с функция на микродинамика: мелодическите мотиви ще започват с много малко подчертаване на първия тон, а ударението в първите два мотива ще се изпълнява върху силния метричен момент. Третият, двойно по-продължителен мотив ще има ударение върху последния си тон (началото на т. 4), а силният метричен момент (т. 3), като начало на леко crescendo, трябва да прозвучи без акцент. От т. 4 – 8 е удачно да се използва сходно отсеняване, но без акцент на първия тон от мотива от т. 4 – 5, заменен от малко засилване към по-ярко

изпълненото ударение върху тона a2, който завършва голям възходящ скок. Следващият мотив също може да започне без акцент, но при последния тон от третия мотив (началото на т. 8) подчертаването трябва да е най-ярко. За да се отличи възходящото движение в мотивите от т. 12 – 13 и 14 – 15 от низходящия завършек на мотивите от т. 13 -14 и 15 – 16, тонът e1 в силен метричен момент – логическото ударение на мотивите – е удачно да се изпълни с лек акцент. Върху тоновете от второ и трето време на т. 19 и началото на т. 20, които завършват кулминацията, е подходящо да се постави ясен, отривист, енергичен акцент.

- По отношение на „стъпаловидната динамика“: предложих деликатни „стъпаловидни“ динамически нюанси за началните три мотива – f – за първия мотив (т. 1), *meno f* – за втория, *mf* с *crescendo* при осмините – за третия (двойно по-дългите трайности на тоновете – осмини – дават възможност плавното градиране да бъде доловено от слушателите). Сходна динамика може да се приложи и в следващите 4 такта. По-ясно изразени динамически отлики са подходящи за мотивите от т. 8 – 12 – f – за мотива от т. 8 – 9 и *mf* – за секвентното му пренасяне от т. 11 – 12. Следващият мотив може отново да прозвучи във f, за да се открий предписаният контраст с повторението му. Най-яркото f, естествено, трябва да получи кулминацията от т. 16 – 20 (показана на пример № 3).

- Наложил се да свирим пиесата с една октава по-ниско, поради съобразяване с диапазона на виолончелото.

- При клавириния съпровод удвоих мелодията в първите две четвъртни на тактове 1, 2, 5 и 6 и силния метричен момент на тактове 4 и 8, за да подчертая отривистото звучене на staccato-то, както и за да придам малко по-голяма плътност на ударенията на мотивите. Басовата линия в осмини в т. 9 – 12 добавих, за да контурирам по-ясно хармоничната основа на съзвучията, както и за да придам по-голяма наситеност на sforzati-те. Решението да изпълня високите гласове в оригиналния регистър взех, за да открия релефно момента на преминаване на мелодията в нисък глас. Оригиналният регистър запазих и в следващия епизод (т. 12 – 16), за да изтъкна по-ясно момента на настъпване на кулминацията (края на т. 16) чрез регистров контраст – връщане отново в нисък регистър.

The image shows a musical score for Violoncello and Piano, marked Moderato. The score is in 3/4 time and G major. It consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-4, the second system shows measures 5-8, and the third system shows measures 9-12. Dynamics include *f*, *mf*, *sf*, and *p*. The Violoncello part features a melodic line with various dynamics and accents, while the Piano part provides harmonic support with chords and bass lines.

Пример №2. Йозеф Хайдн – Менует G dur, м. 1 - 14, аранжимент за виолончело и пиано

- Тъй като:

- Характерът на менуета не е драматичен, за да се гради ярко експресивна кулминация;
- Кулминационният момент настъпва неочаквано, след построение в тиха динамика, т. е. няма възможност да бъде подготвян с постепенно градиране на напрежението;
- Логическият връх в пиесата няма различен фактурен строеж от останалите елементи, което да го подчертае;
- Поради малките мащаби на клавириятата миниатюра също не е

уместно изграждането на ярка, емоционално наситена куминация; се наложи да се потърсят други средства за изтъкването ѝ. Освен регистровия контраст, в куминацията – т. 16 – 20 предпочетохме да разделим високите от средния глас, пред това, виолончелистката да свири двоен гриф. Уточнихме, че тя ще изпълни сопрановата линия, а аз – алтовата. Двата различни тембъра при удвояването в терци, което е ново темброво решение в пиесата, както и изпълнението на басовата партия в по-нисък регистър на пианото ще открият достатъчно ярка куминацията, като ѝ придадат по-осезаема релефност, звукова наситеност, обемност и тежест (пример № 3).

**Пример №3.** Йозеф Хайдн – Менует G dur, т. 15 - 22,  
аранжмент за виолончело и пиано.

След като уточнихме детайлите, изпълнихме няколко пъти миниатюрата. Повторенията бяха необходими, за да успее солистката да осъзнае, осмисли и приложи всичко ново, което бяхме обсъждали теоретически. Последното прозвучаване беше значително по-зряло и балансирано от първите просвирвания. Ентузиазизирана от крайния резултат, инструменталистката сподели, че ще направи аранжмент на пиесата за ученическия състав от виолончели, който тя ръководи в родината си и ще изпълняват менуета.

На следващото занятие студентката трябваше да изпълни менуета на пиано. Още в началото на занятиято ми направиха впечатление по-високите ѝ изисквания към собственото изпълнение. След просвирването се откриха и другите положителни промени:

- Микродинамиката на мотивите, които е подходящо да се отсенават с малки градации, беше постигната и тези мотиви се отличаваха ясно от кратките мотиви, чийто релеф се получава чрез леки акценти;

- Звуковият баланс между основната мелодична линия и останалите фактурни елементи, който обсъждахме на упражненията, сега беше много по-сполучлив, отколкото в предходното занятие.

- Ясната, добре преценена акцентуация изяви танцувалия характер на пиесата;

- Допълнително бяха намерени интересни щрихови съпоставки;

- Подпомогнах студентката за постигане на по-стриктно динамическо степенуване, за да може да предаде ясно изящната пропорционалност на структурата на миниатюрата.

Отличният резултат от изпита на тази студентка, допълнително постигнатите от нея щрихови съпоставки и намерението ѝ да запознае с пиесата и своите ученици, са убедително доказателство за ползата от учебния аранжмент при обучението по пиано.

### Литература

1. Chaffin, R., (2007). Learning Clair de Lune: Retrieval Practice and Expert Memorization Music Perception: An Interdisciplinary Journal, Vol. 24 No. 4, 377-393.
2. Sloboda, J. A. (1991) Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings. Psychology of Music, 19, p. 110-120.

## СЪЗДАВАНЕ НА ИНТЕРЕС КЪМ КЛАСИЧЕСКАТА МУЗИКА ЧРЕЗ ВЪЗПРИЕМАНЕ НА МУЗИКАЛНИ ТВОРБИ, АРАНЖИРАНИ С МУЗИКАЛНО-ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА НА ПОПУЛЯРНАТА МУЗИКА

ас. Жан Пехливанов  
АМТИИ "Проф. Асен Диамандиев" - Пловдив

**Резюме:** Днес чрез медиите и музикалните технологии сме обкръжени с музика от различни стилове: народна, класическа, популярна и други. Какви са предпочитанията ни? Резултатът от направени анкети с тинейджъри показва, че процентът от слушането на музиката на класиците е най-нисък. Музикалният вкус зависи от много фактори: - семейство, училище, медии и други. Що се отнася до училището, интересът към класическата музика може да се създаде и мотивира. Един от начините е възприемане на класически музикални творби, аранжирани с музикално-изразните средства на поп музиката, която е предпочитана от младежите и е най-близка до светоусещането им. Премахването на рязката граница между отделните музикални стилове позволява колаборация между класическа и поп музика и това е по-достъпен път към възприемане и осмисляне на класическите музикални произведения.

**Ключови думи:** класическа музика, аранжирани, компютърни технологии, иновации, урок по музика.

## CREATING INTEREST TO CLASSICAL MUSIC BY PERCEPTION OF MUSICAL WORKS ARRANGED WITH MUSICAL- EXPRESSIVE MEANS OF THE POP MUSIC

**Abstract:** Today, through the media and the music technologies, we are surrounded by music of different styles: folk, classical, popular and more. What are the preferences? The result received from surveys with teenagers shows that the percentage of listening to the music of the classics is the lowest. The musical taste depends on many factors: - family, school, media and more. As far as the school is concerned, the interest in classical music can be created and motivated. One way is to adopt classical music pieces arranged with the musical-expressive means of the pop music, which is preferred by the young people and closest to their worldview. The removal of the sharp boundary between different styles of music allows collaboration between classical and pop music, and this is a more accessible way to the perception and comprehension of the classical musical works.

**Keywords:** classical music, arrangement, computer technologies, innovations, music lesson.

Днес музиката е неотменна част от битието на човека и присъства във всички важни събития през целия му живот.

От какво зависи каква музика да слушаме, коя е „нашата“ музика?

Музикалният вкус е твърде сложно понятие. Той се възпитава чрез много фактори:

- Семейството;
- Околната среда;
- Училището;
- Медиите;
- Възможността за досег с изкуствата, музикални събития и други;

Без да абсолютизираме реда на горепосочените фактори, семейството и заобикалящата битова среда поставяме преди ролята на училището, което би постигнало сравнително малко за изграждането на високохудожествен музикален вкус в краткото време, отредено за музикални занятия. В това число са и участията на децата в училищната музикално-художествена самодейност (хор, вокални групи, различни видове оркестри), която в последно време почти е замряла. Причините – това е друга тема.

Семейството предвид своя интелектуален капацитет се насочва към слушане на определен стил музика, а в случая – предимно тази, наложена от медиите или изискванията на собствения му битовизъм.

При медиите водещият фактор е комерсиалният елемент и подчинението им на наложения масов вкус, който в много случаи не е нито художествен, нито естетически.

През 90-те години България се характеризира със силна инвазия на масовата култура по отношение на фолклора, който „прегрупира пазарно-стратегически своите подвидове“ в попфолка и се налага в масовата интонационна среда:

„Народът си слуша чалга и се кефи на кючека“ [Стателова, 2011 с. 95 - в-к Труд, 20. 12. 1997]. Този цитат от 1997 година видимо е валиден и днес: „Дискотека – чалготека“ е популярно наименование на много от местата за забавление на младежите. На нестойностните поп-фолк хитове се противопоставят редици художествени песни от музикални реалити предавания и развлекателни програми на различни медии.

Колкото до класическата музика, БНТ ѝ отделя по-значително място в своите програми. Концертите с класическа музика не са в приоритета на младежите.

При направените стандартизирани анкети за предпочитанията на учениците по отношение на различните музикални стилове отчитаме:



Интересът към класическата музика – тази която е заложена в учебната програма (предимно произведения от сонатно-симфоничния стил, романтизма и музиката на XX век) е едва 10%.

#### Възниква въпросът:

- По какъв начин да привлечем вниманието и интереса на подрастващите към **класическата музика, както и желанието им за съприкосновение с нея?**

Значима роля за възпитанието на музикалния вкус на подрастващите има училището, респективно - музикалният педагог, осъществяващ учебната програма по музика на СУ, която е изградена по най-добрите критерии за ползване на високохудожествена музика – музика за изпълнение и музика за възприемане. В българските учебници, особено тези от последните издания, е подбрана музика с високо естетическо съдържание. То обхваща различните музикални стилове, национална музика и музика на различните народи. „Доколко новата програма отговаря на заявените претенции, ще стане ясно след години, а дотогава сме оптимисти, че истински добрата програма я правят истински добрите учители по музика – отлично подготвени музикално-теоретично и практически, с нагласа да творят изкуство и красота, съвместно с децата“ [Коловска, 2016, с. 44-45].

Дмитрий Кабалеvски в създадената от него забележителна програма по музика за руското общообразователно училище казва, че трябва да се търсят „**всевъзможни и атрактивни начини**“, които да предизвикат интереса и желанието на учениците за слушане на класически музикални творби.

В този смисъл се спираме на възприемането на произведения от класическата музика, при които са използвани музикално - изразни средства на близката до светоусещането на учениците популярна музика: модерен бийт, нови тембри и похвати.

В последните години много известни изпълнители и състави като: „Бонд“, Ванеса Мей, Нейджъл Кенеди, Яни и много други са насочили репертоара си и в този стил колаборация.

Без да се противопоставят различните стилове и жанрове в музиката, за иновация се счита премахването на границите между тях и сливането им в общ музикален продукт.

#### Основни моменти при изготвяне на аранжимент на класическа музикална творба с музикално-изразните средства на поп музиката са:

- Слушане и анализиране характерни примери на класически музикални произведения, ремиксирани с изразни средства на поп музика;
- Изготвяне ремикс на песен – чрез дигитална обработка се променят отделни нейни части по отношение на ритъм, темпо, саунд;
- С възможностите на цифровия синтезатор или музикален софтуер и компютър, се изготвят аранжименти на кратки откъси от класически музикални творби с образна характеристика и достъпен жанр, като се използват по-елементарни средства на ремикса;
- Слушане и анализиране партитури на характерни класически творби аранжирани и оркестрирани с модерен звук и ритъм чрез използване възможностите на компютърните музикални технологии.

При изготвяне на аранжиментите се използват възможностите на синтезатора. Съвременните компютри и записващият музикален софтуер, както и синтезаторът дават възможност да се изработят подходящи трансформации.

Изпълняваните с нов съпровод класически творби получават съответната жанрово-стилова определеност, независимо от това, че „представянето на музикалната мисъл не може да запази своя първоначален вид така, както се пресъздава от човек в реално време“ [Радев, 2018, с. 80]. Подходящо ремиксираната пиеса оказва емоционално въздействие, този път повлияно от новите музикално-изразни средства.

#### В най-общи линии принципът на работа е следният:

- В началото се определя нужните размер и темпо. Подреждат се необходимите за аранжимента синтезирани звуци в отделни трако-

ве, за да може всеки един тембър да бъде командван и управляван самостоятелно;

- Нагласят се съответните миди канали, контролерите за промяна на основните параметри на синтезирания звук, октавовите групи, всички функции, отнасящи се до тоновата характеристика на синтезирания звук;
- Пристъпва се към изсвирване и записване на всяка партия поотделно. Това става на отделни кратки откъси или „лупове“;
- В процеса на работа се използват различни функции, касаещи ритмичното изравняване, динамика, забързване или забавяне на темпото. Ако се налага многократно повторение на определен модел, или дублиране на дадена линия в друг тембър, е възможно копиране и подреждане, а не е необходимо повторно изсвирване;
- Всичко това може да се осъществи и без употребата на клавиатурата на синтезатора, като се записва тон по тон и се определят нотните трайности, динамика и всичко само чрез употреба на комутаторните бутони. Това е свързано с много изчисления и се получава твърде бавно;
- Винаги се започва със записването първо на ударните инструменти и басовата партия. Когато всички партии са изпълнени и записани в окончателния порядък, идва ред на баланс и мастерирание на отделните тракове за постигане на желаната звучност на крайния продукт;

В заключение следва да се подчертае, че: изпълнени със съпровод на автоматичен акомпанимент или секуенсер, творбите получават съответната жанрово-стилова определеност. Изгражда се своеобразно художественият образ чрез създадените характерни стилови и жанрови характеристики, в случая (както вече отбелязахме) – близки до светоусещането на подрастващите и свързани с предпочитаната и по-разбираема популярна музика;

Някои класически музикални творби, аранжирани с музикално-изразни средства на популярната музика, които могат да се използват за възприемане в часовете по музика в СУ:

- Антонио Вивалди – из „Годишни времена“;
- В. А. Моцарт – симф. №40, I част;
- Л. В. Бетовен – симф. №5, I част;
- Й. Брамс – Унгарски танци;

При всички случаи когато се съпоставят двата вида на изпълнение на

класическите произведения, учениците предпочитат „модерния“ вариант, единствено възможен чрез използване на достиженията на компютърните музикални технологии, виртуалните библиотеки и интернет информацията. „Мисля, че една от най-големите, кардинално значими иновации в целия ни живот е компютъризацията и интернет комуникацията“ [Конов, 2017 с. 76]

В близкото минало някои по-консервативно настроени музикални критици упорито заставаха срещу тази дейност, наричайки я „джазирана“. Добавянето на модерен бийт, нови тембри и похвати към класическата музикална творба предават нов облик на художествения образ, без да влияят или да омаловажават основната същност на оригинала.

Този вид аранжиране е препоръчителен за всички учители по музика, които имат компетентност по отношение на компютърните музикални технологии, музикалния софтуер и владеят възможностите на синтезатора. В тази дейност може активно да участват и ученици от горните курсове с изяви музикални способности, за които новите технологии не са чужди.

Днес с отпадането на твърдата граница между стиловете и често с изявата им в колаборация, се достига нова форма на музикално въздействие, която адмирираме и която смятаме за един от пътищата за създаване на интерес към класическата музика

#### Ползвана литература:

1. Kolovska, Tsvetanka. Kontseptualni aktsenti v novata programa za obuchenie na detsata po muzika v peti klas: Godishnik na AMTII, Plovdiv: Univ. izd. „P. Hilendarski“, 2016, str. 44-45 (Коловска, Цветанка. Концептуални акценти в новата програма за обучение на децата по музика в пети клас: Годишник на АМТИИ, Пловдив: Унив. изд. „П. Хилендарски“, 2016, с. 44-45)
2. Konov Yavor. Internet, kultura I muzika. Sbornik dokladi Mejdunarodna nauchna konferencia: „Nduka, obrazovanie I inovacii v oblastta na izkustvoto“ Plovdiv 12-13. 10. 2017, AMTII s. 76 (Конов Явор. Интернет, култура, музика. Сборник доклади Международна научна конференция: „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“ – Пловдив, 12-13. 10. 2017, АМТИИ с. 76)
3. Mincheva, Penka. Muzikalnoto vazpitanie v obshtoobrazovatelnoto uchilishte. Sofiya: Prosveta, 1994. (Минчева, Пенка. Музикалното възпитание в общообразователното училище. София: Просвета, 1994)
4. Radev, Tihomir. Efektivno izpolzvanie na muzikalno-kompiutarnite tehnologii Karaoke, MIDI i Zvukozapis v uroka po muzika. Plovdiv: Astarta, 2018 с. 80 (Радев, Тихомир. Ефективно използване на музикално-компютърните технологии Караоке, MIDI и Звукозапис в урока по музика. Пловдив: Астарт, 2018 с. 80)
5. Statelova, Rozmari. Studii za pop muzikata: Varnenski svobodni universitet, 1999, s. 95 (Стателова, Розмари. „Студии за поп музиката“: Варненски свободен университет, 1999, с. 95).

## ТРЕНИНГ ЗА ФОРМИРАНЕ НА РЕЧЕВА КУЛТУРА КАТО КОМПОНЕНТ НА ПЕДАГОГИЧЕСКОТО ОБЩУВАНЕ В РАБОТАТА НА УЧИТЕЛЯ ПО МУЗИКА

Доц. д-р Тая В. Бурдева  
ПУ „Паисий Хилендарски“

**Резюме:** За да се превърне музикалното възприятие в активен процес, е необходимо то да се подготви с помощта на различни средства, сред които особено място заема системата от езикови значения в осмислянето на музиката. В статията се разкриват конкретни форми на работа в упражненията по методика на музикалното възпитание, за формиране на практически речеви умения у студентите, като важно средство за активизация на музикалните възприятия на децата при провеждане на дейността „възприемане на музика“.

**Ключови думи:** музикално възпитание, речева култура, педагогическо общуване.

## FORMATION OF SPEECH CULTURE AS COMPONENT OF PEDAGOGICAL COMMUNICATION IN THE MUSIC TEACHER WORK

Assoc. Prof. Tanya V. Burdeva, Ph. D.  
PU "Paisij Hilendarski"

**Abstract:** The transformation of perception into active process requires a preliminary preparation by a number of methods, among which the system of linguistic meanings in music rationalization holds a place apart. The paper suggests concrete forms of work in the seminars on Theory Methods of Musical Education aimed at formation of efficient practical speech skills students as an important means of activating musical perceptions of children in the classes in "musical perception".

**Keywords:** music education, speech culture. pedagogical communication.

В националната квалификационна рамка на Република България професионалните компетентности се свързват с прилагане на придобитите знания и умения в нови или непознати условия. Именно компетентностният подход е този, който противостои на даването на знания наготово и насочва обучението към разбиране на получената информация и умение тя да се прилага.

Музикално-педагогическата компетентност включва специални компетенции, свързани с конкретната предметна сфера – методика на обуче-

нието по музика в средното училище. За да се превърне музикалното възприятие в осмислен и активен процес, необходимо е то да се подготви от учителя чрез редица педагогически технологии, които да формират умения у слушателите за емоционален отклик на музиката въз основа на диференцирано възприемане на звуковата тъкан. За „огромната роля на думите в масовото музикално просвещение“ пише големият руски композитор и педагог Дмитрий Кабалевски, който въз основа на дългогодишния си опит смята, че „...повече от неразумно е да отричаме правилността на разговора за музиката изобщо“ [Кабалевски, 1980, с. 17]. Езикът, речта, системата от езикови значения имат положителна и стимулираща роля при осмисляне на музикалните възприятия. Разбирането на музиката с помощта на думите се обуславя от асоциативната активност на музикалното възприятие. В литературата асоциативността се посочва като един от основните принципи на изграждане и въздействие на музикалния образ и музикалното съдържание [Кръстева, 1987, с. 29].

С доказана ефективност в музикално-педагогическата практика се ползват подходи като словесно описание на асоциации и представи, породени от музиката, вербален анализ на музикални произведения като средство за формиране на ярки музикално-слухови представи. Въпросът за значението на словесно-понятийния апарат при осмисляне на музикалните творби поражда проблема за културата на речта на музикалния педагог. Едно от най-важните условия за педагогическо майсторство е речта на учителя, от която в голяма степен зависят преди всичко комуникативните му умения. Съвременните виждания за педагогическото общуване като център на педагогическата дейност и основен професионален механизъм на учителската професия поставят въпроса за съответни нови изисквания към подготовката на музикално-педагогически кадри. Психологическата характеристика на общуването зависи от редица фактори, между които възрастовите особености на аудиторията и своеобразието на изучаваните дисциплини. Необходимостта от владеене на механизмите на педагогическата общителност се определя от характера на музикално-педагогическата дейност, от особеностите на музикално-педагогическите ситуации, от спецификата в професията на учителя по музика. В този смисъл, отново ще цитираме Дмитрий Кабалевски, според който „...увлекателната беседа, живото слово за музиката, което е в състояние по определен начин да настрои съзнанието на младия слушател, е една от най-важните черти на цялата музикално-възпитателна работа“ [Кабалевски, 1980, с. 39]. Живата, емоционалната и образна реч на музикалния педагог има задачата да на-



сочи музикалното мислене на слушателите в зависимост от спецификата на възприеманата музика. „Краткият коментар, предшестваш изпълнението, следва да подготви учениците за слушане... интересна, съществена информация за композитора, любопитни факти около създаването на музикалната творба, данни за изпълнители на творбата от миналото и съвременността, актуални събития, свързани с представянето на творбата и др.“ [Коловска, 2013, с. 271]. Речта на учителя трябва не само да включи аудиторията в процес на съзнателно, творческо усвояване на музикалните образи, но и да бъде своеобразен мост към адекватно преживяване на емоционалното състояние, отразено в съответната музикална творба. Ето защо е нужно културата на речта на учителя по музика да бъде предмет на задълбочена професионална подготовка.

Целта на нашата работа е подготовка на студентите – бъдещи учители по музика, за общуване с децата чрез формиране на действени практически речеви умения за адекватно взаимодействие при реализиране на дейността „възприемане на музика“, за осмисляне и интерпретация на определени практически действия от педагогическата реалност.

На целта съответстват следните задачи:

1. Анализирайки литературата, да се обобщят и изведат някои по-важни аспекти на проблема за ролята на словесно-понятийния апарат и езиковите средства при възприемане на музика.

2. Да се подготвят студентите за пренасяне на придобитите знания и опит в условията на реалните музикално-педагогически ситуации.

Обобщавайки и анализирайки литературата по проблема, се очертават няколко важни пункта, които са един вид отправни точки в настоящата работа. Най-общо поставен, въпросът е – как да говорим на децата за музиката. Тази формулировка е намерила израз в едноименната книга на Дмитрий Кабалевски („Как да говорим на децата за музиката“). Конкретизирайки проблемите, аналогично формулирани, те се очертават по следния начин:

1. Какво трябва да се поднесе на децата под формата на словесна характеристика за музиката по повод на конкретно музикално произведение.

2. Как да се поднесе именно на децата.

Първият се отнася до съдържателната страна на словесната характеристика и зависи от:

- Характера на музикалното произведение, настроението, музикалните образи и тяхното развитие

- Етапите на запознаване с една музикална творба, които отразяват ме-

тодическата последователност в задълбочаването на перцептивния художествен процес

В литературата се посочват следните етапи:

а/ встъпителни думи от учителя, разяснения за творбата, която предстои да се слуша, създаване на атмосфера, нагласа за слушане;

б/ цялостно прослушване;

в/ елементарен художествен анализ, характеристика от учениците с помощта на учителя на емоционалната същност на творбата чрез думи, рисунки, движения;

г/ създаване на атмосфера за повторно и многократно слушане, съпроводено с анализи на различни равнища в зависимост от предварително поставената цел [Кръстева, 1987, с. 37 ].

Вторият проблем касае културата на речта, която предполага търсене и подбор на най-подходящи и удачни езикови средства в зависимост от конкретната комуникативна ситуация, при задължително спазване на езиковите норми.

Изхождайки от направените дотук обобщения, в настоящото изложение ще приведем някои конкретни форми на работа в семинарните упражнения по методика на музикалното възпитание за придобиване на професионално-педагогически тренинг въз основа на речевите умения на студентите, като важно средство за активизиране на музикалните възприятия на децата. Необходимостта от работа в тази насока произтича от трудностите в музикално-педагогическата практика на студентите, в която най-ярко проличава липсата на педагогически тренинг, важна съставна част на който освен наличието на теоретични и методически знания е речевата култура.

Усвояването на практическите умения започва винаги от теоретичното осмисляне и характеризиране на действието. В дадения случай това означава наличие на знания относно спецификата на музикалното възприятие и методиката на слушане на музика. След теоретичното изясняване на тези въпроси се пристъпи към конкретните образци на тренировъчната работа, в която взеха участие студенти от специалност „Педагогика на обучението по музика“, с цел обединяване страни, елементи на теоретични аспекти и решения със своеобразията на непосредствената практика и формиране на речеви умения като компонент на целия комплекс от качества, необходими за резултатно ръководство на дейността „възприемане на музика“. От основната цел на педагогическия тренинг произтичат множество задачи – умения за наблюдаване, за натрупване и подбор на данни, за

анализ на изходната информация. В условията на музикално-педагогическата реалност носител на голяма част от изходната информация е музикалната творба, която ще се възприема. Пътят към нея се крие в задълбочения художествено-структурен анализ на произведението, което предстои да се слуша от децата. Затова и първият етап от нашата работа се основава на прослушване и анализ на пиеси от репертоара за слушане в средното училище. Анализът включва:

- определяне на жанровата природа на музикалното произведение и емоционалното състояние, отразено в него;
- определяне на структурата (части, дялове)
- решаване на аналитични задачи във връзка с овладяване елементите на музикалната изразност и развиване на диференцировъчни умения: определяне на темпото, метрума, ритъма, тембъра, динамиката, тоново-височинното движение в мелодията;
- проследяване на изменението, развитието на музикалния образ.

Използвани бяха следните похвати:

1. Озаглавяване на непознати музикални произведения и обосноваване на заглавието.
2. Подбор на подходящо заглавие към слушана пиеса измежду няколко посочени.
3. Изразяване с думи характера на преживяванията, които предизвиква музиката. Характеризиране на емоционалната същност на творбата и развитието в музиката чрез словесно описание.
4. Съчиняване на определения-прилагателни за общата емоционална атмосфера в произведението.
5. Изпяване на тематичен материал.
6. Онагледяване чрез предметни или графични символи на структурата на произведението, движението на мелодичната линия, ритъма.

Следващият етап от работата бе насочен към формиране на умения за съчиняване на встъпителни думи към конкретно музикално произведение, целящи създаване на атмосфера и нагласа за слушане. Целта бе подбор на най-точни, находчиви, изразителни и подходящи езикови средства, за да се превърне музикалното възприятие в осъзнат и осмислен от децата процес. Според Дмитрий Кабалевски, „...без преувеличение може да се каже, че от това, какво е уводното слово и как е поднесено, зависи успехът на концерта или пълният му провал“ [Кабалевски, 1980, с. 49].

След колективен анализ на пиесата следва индивидуално изпълнение в писмена форма на следните задачи:

1. Съчиняване на кратък разказ или приказка за установяване на емоционален контакт с детския колектив с оглед психическата му нагласа за предстоящо първоначално възприемане на творбата. Тази форма на работа според нас има особено важно отношение към комуникативните умения на студентите в урока по музика и засяга посочените от Ф. Н. Гоновлин перцептивни способности, отнасящи се до умението на учителя да проникне в душевния свят на детето – респективно да насочи и предвиди най-тънките и сложни нюанси на неговите преживявания, породени от въздействието на музиката [Жекова, 1985, с. 77].

2. Формулиране на насочващи въпроси, словесни характеристики, подходящи сравнения, настройващи съзнанието на децата за диференцирано възприемане и осъзнаване на музикално-изразните средства в пиесата в етапа на повторно и многократно слушане.

Следващият етап от работата касае начина на поднасяне на съчинената вече словесна характеристика. Тук упражненията са насочени към практическо овладяване на умения за логическа и емоционално-действена изразност на живото слово. Необходимостта от този род упражнения се налага от факта, че въпреки вътрешната логическа структура на съчиненото далеч не винаги се възпроизвежда вярно тази логика със средствата на речта. Поради това по-нататъшната работа предвижда практическо насочване на теоретичната подготовка и практическо ползване на знанията, придобити в предишните етапи чрез анализ, осмисляне и интерпретация на определени практически действия от педагогическата реалност. Целта е още нарушаване на стереотипните нагласи и шаблонните начини на поведение в условията на музикално-педагогическата практика и по-специално при методическото ръководство на дейността „възприемане на музика“. В непосредствената си работа изхождаме от описаните в литературата методи на практическа реализация на професионално-педагогическия тренинг г. Приложените от нас упражнения се опират на метода на конкретните ситуации, при който учителят, решаващ педагогическата ситуация, „...се идентифицира с описания учител и поема на практика неговите функции“ [Жекова, 1985, с. 57]. По такъв начин „...той не само посочва възможните изходи от нея, но ги представя практически, като изпълнява решенията... Учителят казва точно думите, които се изискват от него при решаване на ситуацията“ [Жекова, 1985, с. 57]. Чрез упражненията студентите поемат ролята на учителя във въображаем план. В условията на фиктивен урок по музика, чрез подбор на подходящи словесни средства, обмислени по начина, описан в предишните етапи, всеки един от студентите се упражнява в:

- Представяне на конкретно музикално произведение пред децата, като се провокира асоциативната активност на музикалното възприятие.

- Привличане на вниманието на децата към промените в развитието на художествения образ в конкретна пиеса.

- Насочване на вниманието към последователно възприемане и съпоставяне на контрастни в емоционално отношение музикални творби.

- Привличане на интереса на децата към конкретна музикална творба след активно участие в друга дейност.

Резултатите от нашата работа отчетохме в условията на текущата педагогическа практика. Студентите демонстрираха значително повишена методическа култура при ръководството на дейността „възприемане на музика“, намерила израз освен в действията и подходите на самите студенти, но и в ответните емоционални реакции на децата при слушане.

### Литература

1. Jekova, Stoianka. Sistema na profesionalno-pedagogichesko obchtuvane, Narodna prosveta, Sofia, 1985, str. 57, str. 77 (Жекова, Стоянка. Система на професионално-педагогическо общуване, Народна просвета, София, 1985, стр. 57, стр. 77.)

2. Kabalevski, Dmitrij. Kak da govorim na decata za muzikata, Narodna prosveta, 1980, str. 17, str. 39, str. 49 (Кабалевски, Дмитрий. Как да говорим на децата за музиката, Народна просвета, София, 1980, стр. 17, стр. 39, стр. 49)

3. Kolovska, Svetanka. Pedagogicheskata praktika na studenti – budechti uchiteli po muzika – v usloviata na promeni v uchilichното образование, sb. Znaniето – tradicii, inovacii, perspektivi, Burgas, 2013, str. 271 (Коловска, Цветанка. Педагогическата практика на студенти – бъдещи учители по музика – в условията на промени в училищното образование, сб. Знанието – традиции, иновации, перспективи, Бургас, 2013, стр. 271)

4. Krusteva, Svetlana. Otcherци po metodika na sluchane na muzika, Narodna prosveta, Sofia, 1987, str. 27, str. 39 (Кръстева, Светлана. Очерци по методика на слушане на музика, Народна просвета, София, 1987, стр. 27, стр. 39)

5. Mincheva, Penka. Muzikalното vuzpitanie v obchtoobrazovatelното utchilichte, Lodos, 2000 (Минчева, Пенка. Музикалното възпитание в общообразователното училище, Лодос, София, 2000)

6. www.mon.bg/?h=downloadFile&fileId=1980, Nacionalna kvalifikacionna ramka, (05.08.2016)

## РЭП-БАТТЛ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

*Елена г. Торина,*

*Кандидат педагогических наук, доцент,  
Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого, Кафедра информатики и информационных технологий*

*Юлия В. Шарановская,*

*Кандидат философских наук, доцент,  
Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого, Кафедра социальных наук*

*Аннотация: В статье рассматривается вопрос принадлежности популярных среди молодежи рэп-баттлов к субкультуре. На основе анализа научной литературы и материалов Интернет, показано, что рэп-баттлы, являясь феноменом современной культуры, обладают яркими чертами постсубкультурного (субпоточного) явления.*

## RAP BATTLE AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY YOUTH CULTURE

*Elena G. Torina,*

*PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Tula State Lev Tolstoy Pedagogical University,  
Department of Computer Science and Information Technology*

*Yuliya V. Sharanovskaya*

*PhD in Philosophy, Associate Professor,  
Tula State Lev Tolstoy Pedagogical University,  
Department of Social Sciences*

*Abstract: The report examines the issue of belonging rap battles, which are popular among young people, to the subculture. Based on the analysis of scientific literature and Internet materials, it is shown that rap battles are a phenomenon of modern culture. The analysis of this phenomenon from the point of view of subculture and substream is given.*

Субкультура рэперов в России начала складываться в конце XX столетия и претерпела ряд трансформаций: появившись как часть тусовочного, танцевального мира сегодня российский рэп претендует на появление собственной идеологии и мировоззрения, создание национального жанра – российского рэпа, ориентированного на социальную проблематику, оппозиционного, пропагандирующего свободу и равенство. Сегодня фор-

мы и способы бытования данной субкультуры приобретают массовый характер: через приобщение к ней, согласно распространенному по данным СМИ и мнению исследователей, проходят социализацию миллионы подростков и юношей.

В августе-сентябре 2017 года рэп оказался на пике популярности в связи с проведенным финальным рэп-баттлом, состоявшемся 6 августа в Санкт-Петербурге между ведущими российскими рэперами. Событие активно обсуждалось не только в сети, но и многими средствами массовой информации, включая центральные каналы российского телевидения. Размещенное на YouTube видео баттла, за несколько часов собрало несколько миллионов просмотров. Свое мнение об этом событии активно высказывали деятели культуры, политики, ученые и т. д. На филологической конференции в г. Ельц профессор МГУ им. М. В. Ломоносова М. В. Михайлова в своем выступлении о Бунине, посетовала, что к нему падает интерес и привела такое наблюдение «20 миллионов просмотров получил баттл с Оксимионом. Я подумала: «Что надо написать про Бунина, чтобы на тебя вышли вот эти 20 миллионов молодых людей?» [1]

Учитывая вышеизложенное, с целью оценки степени влияния данной субкультуры на студенчество нами было проведено анкетирование среди студентов первых курсов педагогических специальностей ТГПУ им. Л. Н. Толстого. Данная выборка была обусловлена желанием выявить отношение будущих педагогов к рассматриваемому явлению современной молодежной культуры. Оценить насколько описываемое явление действительно находится в центре внимания современной молодежи.

Анкетирование проводилось на трех факультетах (факультет истории и права; факультет физической культуры; факультет иностранных языков). Возраст респондентов составил – 17-18 лет, их них девушек – 63%, юношей – 37%.

Стремительно развивающийся интернет, влияющий на все области деятельности современного человека, позволяет посмотреть на рэп как форму массовой коммуникации с собственным информационным кодом. В этой связи первые вопросы анкеты мы посвятили активности респондентов в сети. 100% девушек на двух факультетах обозначили себя как активные пользователи соцсетей, на факультете истории и права и среди юношей, и среди девушек процент активных пользователей составил 86%, такой же и среди юношей факультета физвоспитания. Ниже в таблице приведены ответы на вопросы, также характеризующие активность респондентов в соцсетях.

<i>Вопрос анкеты</i>	<i>Результаты анкетирования по факультетам</i>		
	<i>Ф-т физической культуры (ФФК)</i>	<i>Ф-т истории и права (ФИиП)</i>	<i>Ф-т иностранных языков (ФИЯ)</i>
<i>Сколько человек у вас в друзьях:</i>			
<i>от 50 до 100</i>	30%	47%	29%
<i>от 100 до 200</i>	40%	38%	42%
<i>от 200 до 500</i>	25%	5%	25%
<i>больше 500</i>	5%		4%
<i>Сколько времени в день вы проводите в социальных сетях:</i>			
<i>до часа</i>	5%	15%	0%
<i>от 1 до 5 часов</i>	55%	47%	67%
<i>больше 5 часов</i>	40%	35%	25%

Следует отметить, что несколько лет назад в молодежной среде в приоритете находилось общение в социальных сетях, сейчас на первое место выходит «прослушивание музыки». Этот факт позволил нам предположить, что будет велик процент студентов, которые узнали из сети о событии 6 августа. Однако опрос показал противоположный результат, процент студентов, положительно ответивших на вопрос «Знаете ли Вы, какое событие произошло 6 августа», оказался очень мал: ФФК – 5%, ФИиП – 24%, ФИЯ – 17%. Вместе с тем, подавляющее большинство студентов знает основных участников рэп-баттла (Охххуmiron – 91%, Слава КПСС – 58%). В анкете были указаны и их никнеймы, и реальные имена, однако имена своих «героев» опрошенные практически не знают (Мирон Федоров – 38%, Вячеслав Машнов – 0%). Менее 20% студентов ответили, что обсуждали это событие с друзьями; только 27% - знали организаторов рэп-баттла.

В анкете мы предложили студентам несколько характеристик российского рэпа, их мнения распределились следующим образом. Более чет-

верти опрошенных считают, что рэп – это пропаганда свободы молодежи и независимости от насаждаемых правительством мнений и оценок, т. е. придают данному явлению политическую направленность. Менее 20% считают, что это вид развлечения для небольшого количества молодых людей. Более 30% рассматривают рэп как явление субкультуры.

Молодежная субкультура – «многогранное и многополярное социокультурное образование, которое влияет на культурные и социальные процессы общества и является одной из форм социальной реализации молодежи» [2]. Однако, современное понимание молодежной субкультуры значительно отличается от ее понимания в XX в. К объяснению новых феноменов молодежных субкультур оказываются не применимы традиционные подходы. Современные исследователи отмечают, что для их изучения необходимо применять методологию постмодернизма.

Формирование субкультур происходит по многочисленным признакам, на основе возрастной или социальной специфики. Члены социальной группы, сформировавшие субкультуру, могут отличаться от представителей доминирующей культуры образом жизни, манерами поведения, обычаями, а также использовать свой язык как средство коммуникации.

В современной научной литературе для описания и изучения субкультурных феноменов предлагается постсубкультурный подход, вводящий новые понятия, такие как «стиль жизни», «субканалы», «субпотоки» и др. Социолог Р. Вайнцирль разделил молодежные субкультуры на исторически возникшие виды субкультур и субпотоки [3]. Взяв за основу черты «субпотока», выделенные немецким социологом, мы попробовали оценить соответствие рэп-баттлов этому понятию.

«Субпоток не связан напрямую с социальным классом». Участники и аудитория рэп-баттлов не принадлежат к какому-то одному социальному классу, могут быть разных национальностей, вероисповедания, образования, принадлежать к разным социальным группам и др. Если говорить о рэп-культуре как субкультуре, то это будет относиться исключительно к музыкальному направлению, а участники рэп-баттлов не обязательно принадлежат к этой субкультуре: баттлером может стать любой желающий.

Существует низкий входной ценз, отсутствует социальная принадлежность, нет необходимой для субкультуры атрибутики.

«Стили, используемые в субпотоках, гораздо более плюралистичны, чем в исторических молодежных субкультурах». Главной чертой стиля участников субпотоков является поиск развлечения. Действительно, рэп-баттлы воспринимаются участниками и зрителями как некий вид раз-

влечение, «досуговый медиажанр». В рэп-баттлах, как явлении постмодерна, основным способом существования является, прежде всего, поэтическая игра. Баттлы, являясь неким игровым пространством, выполняют и социальную функцию психологической разрядки, сброс агрессии.

«Возможное участие в двух или более субпотоках одновременно». Участник и зритель рэп-баттлов может одновременно быть спортивным фанатом, членом субкультуры по интересам виртуального коммуникативного пространства, паркурщиком и т. п.

«Символы и язык не используются исключительно внутри субпотоков, как в исторических молодежных субкультурах». Язык рэп-баттлов быстро стал «достоянием» общественности (панчи, хайп и др. ) Если присмотреться к стилю одежды участников и зрителей рэп-баттлов, то станет очевидным отсутствие атрибутики рэперов за исключением некоторых деталей, которые на сегодняшний момент, в силу популярности хит-хопа, являются растиражированным стилем среди молодежи.

«Для субпотоков не обязательно наличие местности, которая когда-то так важна была для субкультурных образований». Расширение границ осуществляется за счет виртуального общения в Сети Интернет, физический контакт, характерный для участников традиционных субкультур, происходит только на официальных площадках при небольшом скоплении зрителей. Основная аудитория баттлов – виртуальная-аудитория.

«Субпотоки не связаны с участием в политических организациях, хотя и не являются аполитичными». Участники рэп-баттлов всячески подчеркивают свою независимость и отрицают возможность участия в поддержке каких либо политических сил.

Таким образом, мы можем отнести рэп-баттлы к субпоточному явлению, образованному на основе субкультуры рэпа. Заметим, что и сама субкультура рэпа, и более широко хит-хопа, в настоящее время трансформировались и обладают чертами постсубкультуры и больше ориентированы на процессы творческого самовыражения, получения субъективной удовлетворенности от процесса, не носят антисоциального характера, объединения носят временный характер, присутствует равенство участников. При этом формируется так называемое «субпоточное сознание» как процесс единения участников рэп-баттла.

#### Литература:

1. Круглый стол «Культура, образование и экология личности в информационную эпоху»//Бунинские Озерки. Литературный альманах. – М. Минувшее, 2018. – 156 с. – ISBN – 5-905-901-45-4 С. 15

2. Брешин А. А. Субкультура современной российской молодежи: социологический анализ: диссертация... кандидата социологических наук - Москва, 2010. - 147 с.
3. Жаркова М. А. Типологизация молодежных субкультур в рамках постмодернистского анализа молодежных субпотоков в Российском обществе//Вестник Казанского технологического университета, 2012. Т. 15. С. 380-384.

**КАРЛ РАЙНЕКЕ**  
**КОНЦЕРТ ЗА ФЛЕЙТА И ОРКЕСТЪР,**  
**D DUR, ОП. 283 – МУЗИКАЛНО-ЕСТЕТИЧЕСКИ**  
**И ИНТЕРПРЕТАЦИОНЕН АНАЛИЗ**

*доц. д-р Борислав А. Ясенов*  
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

*Резюме:* Концертът за флейта и оркестър на Карл Райнеке е харизматично произведение с висока художествена стойност, красота и силни емоционални внушения. Музикалното произведение поставя на изпитание техническите възможности и интерпретаторските умения на солиста. Композирано през 1908 г. то е от последните опуси на германския композитор, диригент и пианист. Естетически погледнато, творбата принадлежи към епохата на Романтизма, през която флейтата придобива съвременния си вид. Инструментът вече притежава високи технически и художествено-образни характеристики, които го адаптират към изискванията на стила, разкрити с пълна сила в разглежданата творба. Концертът е в тричастен цикъл със силно изявиени виртуозност в соловата партия и колоритна симфонизация в оркестъра.

*Ключови думи:* флейта, концерт, оркестър, Райнеке, Романтизъм.

**CARL REINECKE**  
**CONCERTO FOR FLUTE AND ORCHESTRA, D DUR, OP. 283 –**  
**MUSICAL-AESTHETIC AND INTERPRETATIONAL ANALYSIS**

*Assoc. Prof. Borislav A. Yasenov, PhD*  
*AMDFA “Prof. Asen Diamandiev”- Plovdiv*

*Summary:* The concert for flute and orchestra is a charismatic work of high artistic value, beauty and strong emotional suggestion. The concert is challenging the soloist's technical capabilities and interpretational skills. Composed in 1908, it is the latest opus of the German composer, conductor and pianist. Aesthetically speaking, the work belongs to the epoch of Romanticism, during which the flute acquire a contemporary appearance. The instrument already has high technical and artistic characteristics, which adapt it to

*the style requirements, revealed in full force in the work under consideration. The concert is in a three-part cycle with a strong virtuosity in the solo part and colorful symphonization in the orchestra.*

*Keywords:* flute, concert, orchestra, Reinecke, Romanticism.

Концертът за флейта и оркестър на Райнеке придоби широка популярност през последните десетилетия. Той е харизматично произведение с висока художествена стойност и красота, силни емоционални внушения, поставящо на изпитание техническите възможности и интерпретаторските умения на солиста-флейтист. Композирано през 1908 г., концертът, посветен на флейтиста Максимилиан Шведлер (1853-1940), е от последните опуси на композитора. Представен премиерно на 15. 03. 1909 г. в Лайпциг от Шведлер, впоследствие става част от репертоара на известни флейтисти – виртуози като: Жан-Пиер Рампал, А. Николе, сър Дж. Галуей, Е. Паю, П. Галоа и др.

През Романтизма флейтата придобива съвременния си вид, като основен принос за това има баварският флейтист Теобалд Бьом (1794-1881). Благодарение на него инструментът вече притежава високи технически и художествено-образни характеристики, позволяващи изсвирването с лекота на виртуозни пасажи, интонационна чистота, сила на звука и изравненост на регистрите, богат тембър и широк динамичен диапазон, спомагащ за експресивността му, при пресъздаване на различни дълбоко-емоционални състояния. Тези подобрения адаптират инструмента към изискванията на епохата.

Карл Хайнрих Карстен Райнеке (1824-1910) е германски композитор, диригент и пианист роден в Алтона (сега Хамбург). От ранна детска възраст изучава пиано и придобива слава на един от най-добрите Моцартови изпълнители. В периода 1843-1846 г. учи пиано и композиция в Лайпцигската консерватория при Ф. Менделсон, Р. Шуман и Ф. Лист, а влиянието им върху творчеството му е осезаемо. Работи като пианист, педагог и диригент в различни градове в Европа – Копенхаген, Бремен, Париж, Вроцлав и др. През 1860 г. Райнеке е назначен за директор на концертите на оркестъра Гевандхаус и професор по композиция и пиано в Консерваторията в Лайпциг г. Той е един от най-влиятелните музиканти на своето време. Освен с композиране, творецът се занимава и с концертна, звукозаписна и музикално-теоретична дейност. Автор е на трудове, посветени на интерпретацията на концертите на Моцарт, сонатите на Бетовен и др. Като композитор и педагог се придържа стриктно към консервативните традиции, съхранени и поддържани от консерваторията в Лайпциг г.

Негови възпитаници са: Е. Григ, И. Албенис, М. Брух и др. Композира инструментални, вокално-инструментални и музикално-сценични произведения. Сред популярните му творби са и флейтовите – Соната за флейта и пиано „Undine“, оп. 167, Концерт за флейта и оркестър в D dur, оп. 283 и Балада за флейта и оркестър, оп. 288.

Концертът за флейта и оркестър е произведение типично за Романтизма. Носи силно емоционално въздействие, редувайки виртуозност и бравурност с нежни лирични мелодии, одухотворени от топлия звук на солиращия инструмент. Важна роля в стилистиката на творбата играят ладовите и хармоническите средства. Засилването на функционално-динамичната страна на хармонията увеличава напрежението, а ладо-хармоничната красота, се постига чрез използването на възможностите на мажоро-минорната система. Оркестрацията е ясна, колоритна, на места величествена, напомняща на Вагнеровата. Бляскавата виртуозност, характеризираща соловата партия и симфонизацията на оркестъра, са в тясно единство, съчетавайки елементи от двете разновидности на жанра, характерни за епохата – виртуозен и симфонизиран.

В мелодиката се забелязва стремеж към широта и непрекъснатост на развитието, в интонационен аспект детайлизация, засилване на изразността както на отделните мотиви, така и на целия мелодичен рисунок.

Тоналността *D dur*, в която е написана разглежданата творба, е една от най-подходящите за инструмента, свързана с генетиката му и даваща възможност да се разкрият пълноценно качествата му – технически, интонационни, регистри, темброви.

Структурата на произведението е издържана в класическия тричастен цикъл.

Първата част - *Allegro molto moderato* е в размер 6/8. Тривременната пулсация, типична за музиката още от Ренесанса, както и за визираната епоха се характеризира с танцувалност, грация, изящество. Частта започва с интродукция, в която ни въвеждат четири лирично-мечтателни такта, изпълнени от духови инструменти, контрабас и соло флейта в свободна интерпретация, ласкаво. Още в тези два начални такта флейтистът трябва да завладее публиката с майсторство и естетически вкус. От значение са красотата на звука (чистота, тембър, вибрато), изборът на тонове за агогически акцент съобразно логиката на фразата и динамическото изграждане.



Пример 1

В експозицията първа тема се представя от оркестъра в основната тоналност *D dur*. Композитора умело използва темброво-колористичните възможности на оркестъра, като началната ѝ фраза преминава от кадийфената мекота на виоли през първи цигулки, кларинети и обои. Темата във флейтовата партия е в тоналност *H dur* и се явява след лиричен „предговор“. Тя е лирико-философска, вгълбена, мечтателна, последвана от развитие с виртуозно-импровизационен характер.



Пример 2

Втора тема, встъпваща след оркестрово *Un poco meno mosso*, е с танцувален характер и започва в едноименната на доминантовата тоналност – *a moll*. Минорният лад внася умозрителност, тъга в лириката, която постепенно изсветлява преминавайки през *E dur* и установявайки *A dur*.



Пример 3

В заключението на експозицията се явява трета тема. Тя е жива, грациозна, въодушевена, проведена в оркестър и флейта, чрез формулата въпрос-отговор, встъпваща в доминантовата тоналност *A dur*. Носи ведро настроение, жизнерадост, лекота, като композиторът използва тембровата съпоставка между медни и дървени

духови инструменти с мелодиката на флейтата, в която се откроява ритмичната група осмина, шестнадесетинова триола, осмина. Триангелът допълва ведрото, приказно настроение.

Пример 4

Развитието в средния дял внася драматизъм в оркестъра и приказна причудливост във флейтовата партия. В репризата първата тема се явява отново в *H dur*, а втора тема е представена виртуозно, арпежирано украсена, встъпваща в едноименната на основната тоналност – *d moll*. Трета тема утвърждава основната тоналност. Функцията на Coda изпълнява първа тема, поверена на оркестъра, а финалните тактове са каденцата от начало на частта с добавени още четири такта утвърждаващи тоналност *D dur*.

Частта е наситена с образна съдържателност и ярка експресивност. За постигане на високо художествена интерпретация флейтистът трябва да обърне внимание на трактовката на звука – чистота, тембър – зависещи от амбушюрната постановка и качествено водене на въздушната струя, интензивно и ясно изразено вибрато. Да разграничи артикулационно шрихите *detache* – изискващ ясно встъпление и използване на фонемата „ту“ от *accent*, при който е необходимо по-голямо налягане на въздушната струя с

рязко отдръпване на езика от небцето за постигане на качествен резултат (по-твърдо встъпление). *Staccato* трябва да се изпълнява кратко и леко за пълноценното изразяване на подходящата емоция. От метро-ритмична и техническа гледна точка да се търси акуратност по отношение на залегованите точкувани и други нотни стойности в правилната пулсация – на две, точност при влизането след шестнадесетина пауза, прецизно изпълнение на шестнадесетиновите пасажии с точни алтерации, пластично фразирание и ясно динамическо изграждане, определящо се от познания за структурата на фразата, качествена постановка на звукоизвличане и изпълнителската дихателна техника.

Втора част – *Lento e mesto* в размер 4/4 е тъжна, печална. Във философски аспект тя може да се приеме като олицетворение на „душевния свят“ на художествения образ, чиято експресивност и индивидуализация на лиричния изказ, предават психологизъм на чувствата. Частта започва мрачно, в динамика *piano*, с остинатен ритъм в басовата партия в пицкато и тимпани, напомнящ траурна процесия в тоналност *h moll*. Темата се явява върху този фон скръбно, с болка и печал.

Пример 5

Стаената звучност спомага за емоционалното внушение и изграждането на художествения образ. Мелодията е изразителна по-детайлизирана и индивидуализирана, повлияна от камерно-вокалните жанрове.

Следва епизод, внасящ за кратко полет на духа, освобождаване на емоцията, задъхано, с леко забързване, подкрепено и от динамическото из-



граждане – *crescendo*, завършващ успокояващо със забавяне, затихвайки. Експресивността нараства при вариантното провеждане на темата в тъжно-лиричен оплаквателен диалог между солирацията инструмент и виолончело. Развитието достига кулминация в оркестъра, в която се долавя близостта с късните романтици Вагнер, Чайковски. Тя внася драматизъм и завършва с *Quasi Recitativo* в солирацията инструмент. Репризата започва с провеждане на началния мотив на темата канонично от кларинети, обои и цялостното ѝ представяне от флейтата върху остинатния ритъм. Заключение е в тоналност *H dur*, внасяща светлина в мрачното настроение, успокоява и разсейва трагичната печал.

При изпълнение на соловата партия в тази част от изключителна важност е воденето на въздушната струя според регистъра на инструмента, плавното преминаване от тон в тон при изграждане на фразите в щрих *legato*. Динамическото развитие изисква да се обърне внимание на мотивите, носещи „вътрешни“ нюанси и допринасящи за пластично фразирание, съобразно интерпретационните изисквания на стила. Постигането на характерен тембър – по-прозрачен или по-наситен, също ще спомогне за динамическото развитие и емоционалното внушение. В епохата на Романтизма, за постигане на красив, пеещ тон определящ фактор в трактовката на звука има вибраторът.

Трета част, в темпо *Moderato* и размер 3/4, е романтичен образец на Рондо форма, характеризира се със свобода на тематично-образните съотношения. Богатството на изразните средства – жанрови, метро-ритмични, тонални и др., внася в частта силни емоции и динамика. Тълкуването на формата, при което изчезва класическата съразмерност и уравновесеност на структурата, до известна степен е свързано с импровизационност. Композиторът разкрива техническите и образни характеристики на инструмента и виртуозните и интерпретационни умения на флейтиста.

Оркестровото встъпление, сякаш продължава мрачното настроение от втора част изразено в приглушен тържествен ритъм, в динамика *piano*, внушаващ тайнственост, предвещаващ бурни, драматични събития. На този фон прозвучава мелодия с характерен точкуван мотив в кларинет. Именно с този мотив започва темата, носеща основния художествен образ, представена от солирацията инструмент. Тя се характеризира с бодро, жизнеутвърждаващо настроение, изразено в мелодиката, ритмиката и щриха. Започва с ауфтактово встъпление в основната тоналност *D dur*, внасяйки известен призивен елемент, подчертан от точкувания ритъм – осмина с точка и шестнадесетина и възходящ скок на интервал голяма секста към силното време на следващия такт.



Пример 6

Основната тема запазва своите характеристики по отношение на мелодика, ритмика, щрих и тонален план и внася устойчивост в богатата палитра на частта. Темата от първия епизод е лирична, напевно-танцувална и внася контраст, изразен и в съпоставка на едноименни тоналности *G dur – g moll*, както и в метроритмичен аспект – размер 9/8, преминаващ в 3/4, в нежно-грациозни шестнадесетинови пасажи, водещи към основната тема. Вторият епизод *In tempo animato* звучи въодушевено, оживено, в размер 9/8 в оркестъра и внася леко напрежение, раздробявайки метричните времена на леещата се в същото време лирична мелодия в размер 3/4 на флейтовата партия. След репризното провеждане на главната темата в основната тоналност се явява вариант на първи епизод, в друг тонален план. Кулминацията на частта (*Più mosso*) е изразена в дълъг виртуозен шестнадесетинов пасаж в щрих *staccato* в соловата партия и вариантното провеждане на темата от втори епизод в нов тонален план. Финалът е енергично-виртуозен. Концертът завършва оптимистично, бляскаво, жизнеутвърждаващо. Частта обобщаваща цикъла е наситена със силни емоционални състояния изразени в мелодичен, хармоничен, метро-ритмичен, темпови, динамичен и технически аспект, което изисква съсредоточеност и професионализъм във висша степен.

Приемайки интерпретацията като задължителност по отношение на знанията за установените традиции от определена историческа епоха и изпълнителските умения на музиканта, от важно значение е и свободата му да представи творбата през призмата на личното си естетическо светосещане. Постигането на качествено художествено изпълнение, вникването и изживяването на богатата емоционална красота на произведението, дава на изпълнителя незабравимо преживяване. Концертът за флейта и оркестър на Райнеке има своето заслужено място на концертния подиум. Той е непреходно произведение в музикалната съкровищница и шедевър във флейтовия репертоар.

### Библиография

Konen, Valentina. Istoriya na muzikata, chast III. Izdatelstvo „Muzika“, Sofiya, 1983. (Конен, Валентина. История на музиката, част III. Издателство „Музика“, София, 1983.)

Stoyanov, Pencho. Muzikalen analiz. Izdatelstvo „Muzika“, Sofiya, 1982. (Стоянов, Пенчо. Музикален анализ. Издателство „Музика“, София, 1982.)

Музыкальная энциклопедия, том IV. „Советская энциклопедия“, „Советский композитор“, Москва, 1978.

<http://www.carl-reinecke.de/Start/start.html>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Reinecke](https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Reinecke)

## ЗНАМЕНИТАТА АРФА ОТ ТРИНИТИ КОЛЕЖ - МИТОВЕ И РЕАЛНОСТ

д-р Цветелина Борисова

НУМТИ „Добрин Петков“; АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Резюме:** Докладът разглежда историята на известната арфа от Тринити колеж, връзката ѝ с ирландския крал Браян Бору, любопитни данни около нейното съхранение във времето и устройството на инструмента. Историческите факти за тази арфа разкриват интересни черти от психологията на ирландския народ.

**Ключови думи:** арфа, Тринити колеж, Браян Бору, народопсихология, ирландски

## THE CELEBRATED TRINITY COLLEGE HARP – MYTHS AND REALITY

Ph. D. Tsvetelina Borissova

NUMTI „Dobrin Petkov“; AMTII „Prof. Assen Diamandiev“ - Plovdiv

**Abstract:** The scientific report looks at the history of the famous Trinity College harp, its relationship with the High King of Ireland, Brian Boru, curious information about its preservation over time and the construction of the instrument. The historical facts about this harp reveal interesting features in the psychology of the Irish people.

**Keywords:** harp, Trinity college, Brian Boru, folk psychology, Irish

Арфата от Тринити колеж, известна и под наименованието Арфата на Браян Бору, е инструмент, чиято интересна история заслужава да бъде споделена. Тя е направена в Ирландия от неизвестен майстор и е един от световноизвестните символи на ирландците. Стилизираният ѝ вид в различни варианти украсява герба на страната, семейни гербове на знатни фамилии, знака на Гинес, дори значки, медальони и картички за туристите от цял свят, които не си тръгват без да си купят сувенир, свързан с именината арфа. Ирландците боготворят инструмента и му придават почти маги-

чески способности. Различни изследователи посвещават време на изучаване на неговата история и устройство. Една от последните книги по темата, издадена през 2017 г., с автор Браян Менърс (Brian Manners), е озаглавена „Арфата от Тринити колеж“, („The Trinity College harp“) и е с красноречиво подзаглавие: „Ирландия и най-екзотичният инструмент на света“ („Ireland and the most exotic instrument in the world“).

Браян Бору, с чието име се свързва инструмента, е историческа личност. Роден е около 941 година в Кинкора, графство Клеър, провинция Манстър, като точната дата не е известна и умира на 23 април 1014 г. Той царува в периода 1002 - 1014 г. Бору е изключително силно почитан и обичан, титулуван като Върховен крал на Ирландия, а също и Император на ирландците. Той е основател на династията О’Браян, която е сред най-успешните монархии в Средновековна Ирландия. Бору играе важна роля за обединението на други ирландски владетели в борбата им срещу викингите. След смъртта му властта попада в ръцете на двамата му сина – Тадг и Доншад. През 1023 или 1024 г. Тадг коварно е убит от брат си, който на свой ред се провъзгласява за върховен крал на Ирландия. Впоследствие воден от угризения на съвестта Доншад отива в Рим, за да търси опрощение на греховете си. Като дар към папа той носи със себе си въпросната арфа и златната корона на баща си. Скъпите дарове остават във Ватикана до 1521 г., когато арфата на Браян Бору заедно с титлата „Защитник на вратата“ бива връчена от Папа Лъв X на крал Хенри VIII. Последният я подарява на Първи граф Кланрикард и неговият род я съхранява до 1700-а година, когато знатна дама от фамилията Де Бърг я изпраща на МакМахон от Кленак. След неговата смърт арфата е завещана на съветник МакНамара от Лимерик. През 1782 г. инструментът е предаден от Шевалие Томас О’Горман на полковник Уилям Конингам, а последният го дарява на колежа Тринити, където се съхранява и до днес. Тази история първоначално е публикувана в Collectanea de rebus Hibernicus от Чарлс Валанси (1786), а сетне е препечатана от списание Walker през същата година.

Тук ще спомена името на Едуард Бантинг, който е органист и професионален музикант, ангажиран да нотира и публикува мелодиите, изпълнени от ирландските арфисти на прочутия Белфастки арфов фестивал. През 1840 г. Бантинг издава сборник в три тома с тези мелодии и други текстове, озаглавен „Старинната музика на Ирландия“. В него е включен и труд на Джордж Петри със заглавие „Спомени за старинна ирландска арфа съхранена в Тринити колеж“. В този разказ се открива една съвсем различна информация. Петри изразява съмнение, че фактите около известната арфа

на Браян Бору са една „нескопосана фалшификация“, изфабрикувана от Шевалие О'Горман, за да се подчертае античния произход на инструмента и да се повиши историческия интерес към него.

На свой ред Юджийн О'Къри, който е ирландски учен, преподавател по история и археология със задълбочен интерес към ирландския фолклор, предполага в своя труд „Относно нравите и обичаите на древните ирландци“, 1873 г. (“On the manners and customs of the ancient Irish”), че арфата на Браян Бору е била притежание не на неговия син Доншад, а на друг човек, негов съименник, живял по-късно, шести по ред в героичния род Клонтарф. И от там се е получило едно недоразумение на имена и личности.

Независимо от мнението на тези изследователи, към днешна дата се смята, че известната арфа е изработена в края на XIV или дори началото на XV век. Въпреки красивата легенда, в която всички ирландци вярват, че това е арфата на техния Върховен крал, историческата истина е, че тя се появява на бял свят няколко века след смъртта на Браян Бору. Предполага се, че инструментът е бил поръчан за член на известно семейство.

Арфата е малка по размери, с месингови щифтове за 29 метални струни, най-дългата от които е 62 см. По традиционен келтски маниер и тази е изработена от един цял къс издялано върбово дърво. Най-ранното изображение на Уокър от 1786 г., показва, че колоната е отделена от корпуса, а в края на XIX век се добавя извит орнамент към колоната. Той се вижда и на националния герб, както и на логото на Гинес. През 30-те години на XIX век арфата е реставрирана, но това се оказва не особено успешно. През 1961 година се осъществява повторна реставрация от специалисти от Британския музей. Този път резултатът е удовлетворителен и на арфата се придава един по-автентичен средновековен вид.

Знаменитата арфа понастоящем заема почетно и видно място в Продълговатата зала, която е главното помещение на старинната библиотека на Тринити колеж. Тя е най-голямата в Ирландия и в нея се съхранява внушителна колекция от около 6 милиона книги и манускрипти. Продълговатата зала е над 300 годишна, облицована е с дърво, стълбища от ковано желязо водят между нейните два етажа и има внушителна дължина - 65 метра. В нея се помещават около 200 000 книги. Всяко отделение е снабдено със стълба за достигане на високите рафтове. Наподобява трикорпусна базилика, истински храм на книгата.

Арфата от Тринити колеж е безценна и удивителна поради още една причина, тя е един от само три запазени образци от този исторически период в света! Поради гоненията на бардовете през Средновековието, тези

критици на управляващите често са в немилост, хвърляни в затвор, а техните инструменти са унищожавани безпощадно. Другите две оцелели арфи са на Кралица Мери от Шотландия и Арфата Ламонт. Те са много красиви, добре запазени, аналогични като конструкция и начин на изработка и също са обект на научни изследвания. И на трите арфи оцелели от Средновековието до наши дни се е свирело облежнати на лявото рамо с типичния ирландски маниер с дълги нокти. Употребата на подобен вид арфи се прекратява през XVI век.

Ирландците не само съчиняват истории, водени от чувство на френетична любов към арфата от Тринити колеж, но и полагат реални усилия за превръщането на инструмента в национален символ. Уилям Бътлър Йейтс председателства комитета, който одобрява дизайна за ирландските монети с логото на Арфата от Тринити колеж. Пърси Меткалф е английският скулптор, който печели конкурса и паричните знаци влизат в употреба през декември 1928 година. На Едуард Мак Лайсат, началник на Генеалогичната служба, се дължи поставянето на арфата като символ върху националната хералдика. Арфата е жълта, с бели струни и е регистрирана през ноември 1945 година. Използват се официално и други черно-бели изображения на арфата от Тринити колеж. Често броят на струните варира. Например на президентския печат инструментът е златен, върху лазурен фон и е с 15 струни. На известното лого на марката Гинес стилизираната арфа е златна с 11 струни. Общото между всички изображения е, че арфата винаги е под лек ъгъл, за да се вижда добре корпуса и това я прави да изглежда малко по-голяма, отколкото е в действителност.

От всичко гореописано се вижда едно силно несъответствие между вярванията на ирландците за Арфата от Тринити колеж и обективната реалност. Историите, които се съчиняват и предават през поколенията, се оборват от научните изследвания. Вероятно фолклорните митове се дължат на природата на ирландците, на вродената им гордост, но и не малка суетност, на силният им патриотизъм и естествен негативизъм към английските завоеватели. Арфата от Тринити колеж е най-известният ирландски инструмент и съзнателното и подсъзнателно желание на цялата нация е той да бъде притежание на най-героичния владетел, което в действителност не е исторически вярно.

Но ако трябва на свой ред да сме обективни, можем да заключим колко силни са обичта и уважението на ирландците към арфата изобщо. За тяхната нация бардовете и техните инструменти са символ на непрестанната борба срещу английските завоеватели, срещу несправедливостите на мо-

нархическото управление, срещу неравенството и подтисничеството във всичките му измерения. Няма да бъде пресилено да се каже, че Арфата от Тринити колеж е най-свят символ на желанието за независимост на ирландския народ.

#### Използвани източници:

1. [https://en.wikipedia.org/wiki/Brian\\_Boru](https://en.wikipedia.org/wiki/Brian_Boru)
2. <https://www.historyireland.com/volume-22/brian-boru-harp/>
3. [https://en.wikipedia.org/wiki/Trinity\\_College\\_harp](https://en.wikipedia.org/wiki/Trinity_College_harp)
4. <http://irishharp.org/library/>
5. [www.wirestrungharp.com](http://www.wirestrungharp.com)
6. [https://en.wikipedia.org/wiki/Edward\\_Bunting](https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Bunting)
7. Bunting, Eduard. The ancient music of Ireland
8. [https://en.wikipedia.org/wiki/Eugene\\_O%27Curry](https://en.wikipedia.org/wiki/Eugene_O%27Curry)
9. <https://www.irishtimes.com>
10. <https://www.thewanderblogger.com/long-room-trinity-college-library/>
11. <https://www.theirishroadtrip.com/the-long-room-photos/>
12. [www.askaboutireland.ie](http://www.askaboutireland.ie)

## МУЗИКАЛНОТО ОБУЧЕНИЕ ОПТИМИЗИРА МОЗЪЧНАТА ДЕЙНОСТ И ТВОРЧЕСТВОТО

*Тодор С. Стоев*  
*Медицински Университет – Пловдив*

*Георги В. Митев*  
*АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**Науката, иновациите и музиката** все повече се обединяват в разрешаването на най-голямата загадка – как функционира човешкият ум. Публикуваните резултати от научните проучвания бързо намират приложение във всяка обществена сфера (медицина, рехабилитация, музикотерапия, обучение, образование, спорт и управление на различни социални групи). Основната цел е повишаване качеството на живота.

### 1. Роля и значение на иновативните неинвазивни технологии

Инициатор на първите изследвания на мозъка чрез технологията на **Functional Neuroimaging**, измерва част от мозъчната функция чрез визуализиране на мозъка<sup>25</sup>, е агенцията за напреднали научни проекти към Министерство на отбраната на САЩ - DARPA<sup>26</sup> (2). По-късно апаратурата, методите и анализите са публикувани и споделени в научната област, а днес неинвазивните технологии на компютърните изображения на мозъка - ВСІ<sup>27</sup>, намират широко приложение в здравеопазването, в когнитивната психология, музикотерапията, социологията и много други области.

**Neuroimaging** е нова дисциплина в областта на медицината, невронауката и психологията, която използва различни техники за изобразяване на структурата, функцията или фармакологията на нервната система. Методите на Neuroimaging за проследяване на невронни събития са електороенцефалограма - EEG<sup>28</sup> и магнитоенцефалография - MEG<sup>29</sup>, за определяне на мястото на невронни събития - PET<sup>30</sup>.

При изследванията с Neuroimaging са необходими стимули (визуални, слухови, светлинни и др. ), които предизвикват реакция на мозъка, наблюдавана върху монитора. Голяма част от изследователите в сферата на когнитивността и невронауката предпочитат слухови стимули или музика (организирани слухови стимули) пред другите стимули, тъй като „нашето

<sup>25</sup> Functional Neuroimaging - измерва част от мозъчната функция чрез визуализиране на мозъка.

<sup>26</sup> DARPA - агенцията за напреднали научни проекти в областта на отбраната, към МО на САЩ.

<sup>27</sup> ВСІ – компютърни изображения на мозъка.

<sup>28</sup> EEG – метод (електроенцефалография), апарат (енцефалограф) и запис от наблюдението на електрическата активност на мозъка върху хартиен или цифров носител (електроенцефалограма).

<sup>29</sup> MEG – магнитоенцефалография

<sup>30</sup> PET - позитронната емисионна томография.

чувство за музика, дори любовта ни към нея, е толкова дълбоко вкоренено в нашата биология и в мозъка ни, колкото и езикът. Това е най-очевидно при бебетата“ [Sandra Trehub от Университета в Toronto].

### 2. 1. Музиката и езикът имат общ предшественик „Musilanguage“

Според някои автори човекът първоначално „се развива музикално и след това се учи да говори“ [Дарвин, 1871; Михен, 2005], други са на мнение, че „говорът предхожда музиката“ [Спенсър, 1858]. Съвременните теории на биомузикологията допускат, че музиката и езика имат общ предшественик - „musilanguage“<sup>31</sup>.

Стивън Браун посочва три свойства на „Musilanguage“ (*лексикалният тон, структурата на комбинираното изразяване и фразовите експресивни механизми*), които са присъщи както за музиката, така и за езика. При музиката значението на терена за внушаване на художествени идеи е много добре изучено в сравнение с езика.

### 2 Музикални стимули за изучаване на човешкия мозък

### 3. Интензивно музикално обучение ускорява слуховото развитие при децата

През 2016 г. Асал Хабиби и колегите му решават да проучат дали интензивното двугодишно музикално обучение ще повлияе върху слуховото развитие при деца. Експериментът е проведен в „Brain and Creativity Institute“, Los Angeles, CA, САЩ.

Участват 37 деца на 7 годишна възраст, които са разделени в 3 групи (музикална, спортна и без специално обучение). Децата от трите групи принадлежат към социално слаби малцинствени общности.

Музикалната група е включена в „El Sistema“<sup>32</sup>, която осигурява безплатно музикална подготовка (по 6-7 часа седмично на деца от непривилегирани райони) и има над 400 музикални центъра.

### 3. 1. Резултати след двугодишното музикално обучение:

♦ След втората година децата от музикалната група имат по-съвършен модел за слухова обработка, потвърдено от различаващите се стойности на вълната ERP<sup>33</sup> - P1, N1, P3<sup>34</sup>, в сравнение с децата от другите групи. През

<sup>31</sup> „Musilanguage“- термин, въведен от Стивън Браун за описание на пра-човешките характеристики, от които се развиват езиковите и музикалните способности. „Musilanguage“ е модел на музикално-езиковата еволюция и термин, който описва определен етап от тази еволюция.

<sup>32</sup> „El Sistema“ - програма за обществено финансиране на музикално образование с център Венецуела. Основана през 1975г. от Жозе Антонио Абреу, чийто девиз е „Социално действие чрез музика“.

<sup>33</sup> ERP – потенциали, свързан със събития. Измерва се с EEG. ERP са средни стойности на EEG сигнала, заключени във времето до повторение на стимула.

<sup>34</sup> Елементи на ERP вълната – Под влияние на стимули се оформят положителни и отрицателни промени в напрежението, което ги обособява като елементи:

P1- първи положителен пик на вълната.

N1- първи отрицателен пик на вълната.

2012 г. Trainor и колегите му предполагат, че тези разлики се дължат на ежедневната ангажираност на слуховите невронни вериги, което води до по-бързо развитие на слуха в музикалната група.

♦ Скорошни изследвания уточняват, че промени на невронно ниво се появяват едва в края на двугодишно интензивно обучение с музика при децата [Kraus and Anderson, 2014; Slater et al., 2014]. Хабиби и неговия колектив потвърждават този извод в експеримента през 2016 г, като регистрират промени в ERP (потенциали, свързани със музикални събития) в края на двугодишния период само при групата с интензивно музикално обучение.

♦ През 2013 г. Bailey регистрира, че „в резултат от ранното музикално обучение (между 6 и 9 години) кортикалната повърхност в vPMC<sup>35</sup> се увеличава“ най-много.

Данните от експеримента на Хабиби през 2016 г. разкриват, че музикалното образование е важно за детското развитие и е „способно да формира умения, които са съставки на успеха в социалното и академичното развитие. От особено значение е, че тези ефекти се проявяват при децата от социално слаби семейства.“ [Хабиби, 2016].

Децата, които интензивно са се занимавали с музика в продължение на две години, се отличават от другите с:

#### По-чувствителен слух:

- Умение за честотно разграничаване; [Schellenberg and Moreno, 2010]
- Разпознаване на позната мелодия (независимо от темпото); [Andrews et al., 1998; Dowling et al., 2008]
- Чувство към завършеност на последователност от акорди (според западната класическа музика).

**Тенденция към повишаване на езиковите умения** (фонологично осъзнаване, вербална памет, речник).

**Разлики в невронната структура и функцията**, особено засягаща слуха и сензорите на двигателните зони.

### 3. 2. Процесът на музикално творчество и мрежата по подразбиране - DMN<sup>36</sup>

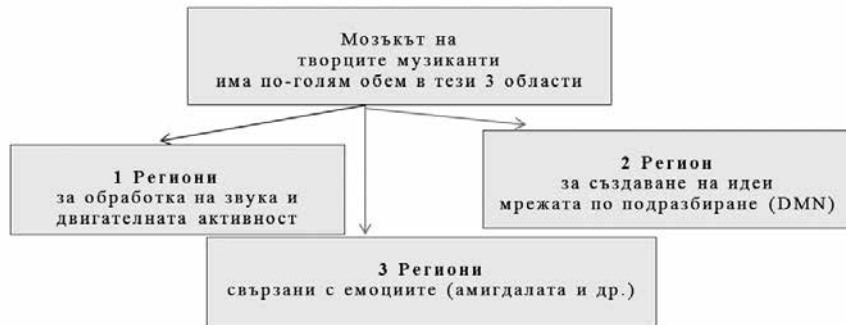
Проучванията, свързани с творческия процес, използват музикални импровизации, защото при тях възникването на идеите и пресъздаването им в мелодия се случват почти едновременно.

<sup>35</sup> vPMC- вентралния премоторен кортекс.

<sup>36</sup> Default mode network (DMN)-мрежата по подразбиране.

През 2015 г. David M. Bashwiler и колегите му чрез методите на **Neuroimaging** установяват, че процесът на музикално творчество активира три мозъчни региона (за обработка на звука и двигателната активност, мрежата по подразбиране (DMN) и лимбичната мрежа - емоциите). Резултатите от това изследване разкриват, че мозъците на музикантите имат по-голяма кортикална повърхност и по-голям обем в точно в тези три региона в сравнение с немусиканти.

**Фиг. 1** Процесът на творчество активира три области в мозъка



### 3. 2. 1. Моторни и слухови региони

Двигателните региони се отличават със специфична висока двигателно-познавателна активност, обработване на звуци, и включват следните области: Дорзален премоторен кортекс **dPMC**<sup>37</sup>, Допъващи двигателни зони - **SMA**<sup>38</sup>, предварително допъващи двигателни зони - **pre-SMA**<sup>39</sup> и планум темпорале - **PT**<sup>40</sup>.

Редица проучвания върху мозъка установяват, че симетрията при РТ се дължи на неправилно развитие и се наблюдава при заболявания (вж таб. 1). Заниманията с музика и музикално творчество стимулират не само правилното, но и по-пълноценното развитие в тези мозъчни области. Поради тази причина по-честото общуване с музика (независимо от жанра и формата) е емоционална профилактика и гаранция за здраве и добро настроение.

**Таб. 1 - Planum temporale (структура, нарушения)**

**Planum temporale - местоположение в мозъка**

© 2007 Thomson Higher Education

<b>Нормално е силно асиметричен регион в лявото полукълбо</b> При здрави хора РТ е 10 пъти по-голям в лявото полукълбо.
<b>Симетрията на РТ разкрива нарушения</b> • заекване; • дислексия; • халюцинации; • шизофрения; Слабата специализация в лявото полукълбо причинява тези заболявания.

### 3. 2. 2. DMN мрежата – оформя стила на творчеството

Мрежата по подразбиране – DMN, е обширна мозъчна мрежа от взаимно свързани мозъчни региони, която се различава от другите мрежи в мозъка.

**Таб. 2 DMN мрежата (структура, функции, нарушения)**

Елементи на DMN мрежата	При здрави хора DMN се активира, когато липсват преки задачи за разрешаване (релакс)	Нарушения и лоши връзки в DMN мрежата - заболявания

37 dPMC - Дорзален премоторен кортекс.  
 38 SMA - Допъващи двигателни зони.  
 39 pre-SMA - Предварително допъващи двигателни зони.  
 40 РТ - Planum temporale (мозъчна структура, свързана с речта и с музиката, отговаря за местоположението на звуците в пространството).

<ul style="list-style-type: none"> <li>• dmPFC</li> <li>• vmPFC</li> <li>• MTG</li> </ul> <p>Мрежата се формира от корелационната връзка между 3-те области.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Мислене себе си</b> (автобиография, собствени емоции);</li> <li>• <b>Мислене за другите</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- отчита мислите на другите,</li> <li>- разбира емоциите на другите,</li> <li>- определя на справедливост и несправедливост;</li> <li>- социални оценки (добра и лоша репутация);</li> <li>- социални категории (характеристики на социални групи).</li> </ul> </li> <li>• <b>Мислене за минало и бъдещето</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- представа на минали и бъдещи събития;</li> <li>- епизодична памет;</li> <li>- разбиране и запомняне на история, разказ).</li> </ul> </li> </ul>	<p><b>Алцхаймер, Аутизъм, Шизофрения, Депресия, Хронични болки</b></p>
--	--	--

**dmPFC** - Дорзомедиалния префронтален кортекс.

**vmPFC** - Вентромедиален префронтален кортекс.

**MTG** - Средна темпорална гънка.

Най-често мрежата **DMN** е активна, когато човек няма преки задачи и е откъснат от външния свят (релаксация, мечтание, блуждаене на мислите). Силна активност на **DMN** и засилване на връзките между нейните елементи се наблюдава при гледане на филм, слушане на история или четене на книга. Ако историята е объркана или е на непознат език, мрежата не се включва. При музикантите мрежа **DMN** работи много ефективно, особено в процеса на творчество (импровизация), при което връзките между нейните елементи се засилват.

Изследванията от последните десетилетия потвърждават, че музикалното обучение оптимизира мозъчната дейност и творчеството. Ползите от ранното музикално обучение при децата са свързани с промяната на невронната структура и повишаване на слуховите възможности и езиковите им умения. Професионалните занимания с музика и музикалните импровизации стабилизират връзките в мрежата по подразбиране, което е гаранция за добро здраве, социална адаптация, памет и творчество.

**Използвана литература:**

1. Bailey JA, Zatorre RJ, Penhune VB. Early musical training is linked to gray matter structure in the ventral premotor cortex and auditory-motor rhythm synchronization performance, *Journal Cogn Neurosci*. 2014 Apr;26(4):755-67. doi: 10.1162/jocn\_a\_00527. Epub 2013 Nov 18.

PMID: 24236696

2. Bashwiner David M, Wertz Christopher, Flores Rane, Jung Rex., Musical Creativity „Revealed“ in Brain Structure: Interplay between Motor, Default Mode, and Limbic Networks., *Scientific Reports* vol. 6, Article number: 20482, 2016.

3. Habibi A, Cahn B. Rael, Damasio A, Damasio H, Neural correlates of accelerated auditory processing in children engaged in music training. *Developmental Cognitive Neuroscience* 21, April 2016.

4. DMN - [https://en.wikipedia.org/wiki/Default\\_mode\\_network](https://en.wikipedia.org/wiki/Default_mode_network)

## **ИНОВАТИВНИ ПОДХОДИ ЗА ПРЕПОДАВАНЕ НА ЕЛЕМЕНТИ НА МУЗИКАЛНАТА ИЗРАЗНОСТ В ПРЕДУЧИЛИЩНА ВЪЗРАСТ**

*Д-р Милена С. Великова*

*Софийски университет “Св. Климент Охридски”*

**Резюме:** Музикалното обучение и възпитание на децата от предучилищна възраст следва да предоставя широк кръг от разнообразни дейности, в чиято основа е емоционалната активност на децата. Преподаването на елементи на музикалната изразност предразполага за реализирането на такива дейности. Чрез тях се постига развитие на музикално-изпълнителски умения, музикално-слухови представи, насърчава се спонтанната детска артистичност, стимулира се интересът и желанието на децата да се радват на музиката и да я преживяват.

Съвременните условия на живот изискват промени в подходите за преподаване, които да бъдат адекватни на активния живот на съвременните деца. Иновативните подходи подпомагат съществуващите форми и методи на обучение и възпитание на децата от предучилищна възраст, за да се осигурят разнообразни възможности за развитие и изява на творческите им способности и за обогатяване на интересът и предпочитанията им към музикалното изкуство.

**Ключови думи:** иновативни подходи на преподаване, музикално обучение, музикално възпитание, предучилищна възраст

## **INNOVATIVE APPROACHES TO TEACHING ELEMENTS OF MUSICAL EXPRESSION IN PRESCHOOL AGE**

*Milena S. Velikova, PhD*

*Sofia University “St. Kliment Ohridski”*

**Abstract.** Music education for pre-school children should provide a wide range of activities based on children’s emotional activity. The teaching of elements of musical expression predisposes to the realization of such activities. The development of musical and performing skills, and musical hearing is achieved through them. Also the

*spontaneous children's artistry is encouraged. The children's interest and desire to enjoy music and to experience it are stimulated.*

*Current living conditions require changes in teaching approaches which should be adequate to the active lives of children today. The innovative approaches support the existing forms and methods of education in pre-school ages. They provide various opportunities for development and expression of children's creative abilities. They also enrich children's interest and preference for music.*

**Keywords:** *innovative teaching approaches, music education, pre-school ages*

Музиката възпитава чрез своите изразни средства и специфичен език, в който липсва непосредствена визуалност, каквато има при другите изкуства. Изразните средства на музиката (мелодия, ритъм, метрум, размер, темпо, тембър, динамика, регистър) присъстват в живота на човека, в заобикалящата го природа. Те са неизменна част от неговото съществуване и развитие.

**Мелодията** заема водещо място сред елементите на музикалната изразност чрез доказаното ѝ въздействие върху емоционалната сфера на човека. При пресъздаването на художествени образи значение имат промените във височината на мелодията, динамичните нюанси и бързината (темпо), с които се изпълнява. Те повлияват на психичните процеси, протичащи при възприемането и изпълнението на музиката. Динамиката може да предизвика пространствени и изобразителни асоциации. Тя помага за по-живото обрисуване на художествените образи, породени от възображението на човека. Преработвайки слуховите впечатления, музиката активизира зрителните представи у човека чрез асоциации между видяно и чуто. Породените от нея настроения могат да пробудят у човешкото възображение образи, картини, чрез които да въздейства върху мислите и да провокира идеи.

**Ритъмът**, метрумът и темпото организират протичането на музиката във времето. При слушане човек ги възприема, получавайки физиологично въздействие, изразяващо се в различни мускулни реакции на свиване и отпускане. Те действат най-непосредствено и силно на човешкото възприемане. Както посочва П. Стоянов, „... природните, първични свойства на ритъма засягат рефлексите, моторно-двигателната сфера на човека. Ритъмът е тясно свързан с говора, с говорната интонация, с дишането и с движенията на човешкото тяло.“ [Стоянов, 1988, с. 44] Най-естествените изрази на ритъм в природата са сърцебиенето, дишането, мигането, движенията, които се контролират мускулно. Ритмичното музикално възпитание е онази част от цялостното възпитание, чрез която с помощта на ритъма може да се съз-

даде един бърз път за комуникация между централната нервна система и мускулите. Според Аристотел ритъмът и мелодията имат трайно въздействие върху характера и душата: „Ритъмът и мелодията съдържат в себе си най-доближаващите се до реалната действителност отражения на гнева и кротостта, на мъжеството и умереността и на всичките им противоположни свойства, а също и на другите нравствени качества. Това се вижда от опита: когато възприемаме с ухото си ритъм и мелодия, се изменя и душевното ни настроение.“ [Куюмджиева, Георгиева, 1995, с. 18]

Тясно свързан с мелодията е тембърът, който се определя като колорит, цвят на звука. Той заема по-особено място в системата на изразните средства, тъй като не се подчинява на логическа организация, подобна на ладовата или ритмичната. Тембърът се определя чрез описателни характеристики или сравнения с някои явления от действителността (светъл или тъмен, рязък или остър и др. ).

Говорейки за елементите на музикалната изразност като неизменна част от съществуването и развитието на човека, може да се даде пример със системата за музикално възпитание на Дмитрий Кабалевски. Тя е изградена върху преживяване на музикално-художествения образ като отражение на действителността. Водещо в процеса на работа по неговата система е осъзнаването на връзката между музиката и живота. Вниманието се насочва към осъзнаване на това как музиката със своите специфични средства помага на учащите се по-задълбочено да почувстват живота, да опознаят вътрешния свят на човека, да усетят красотата на природата. Стремешт е през цялото време да се подчертава взаимовръзката между музиката и живота. [Огненска, 1995, с. 25-26]

Изследванията и разсъжденията на различни автори по темата за музикалното възпитание и обучение показват, че музиката и музикалните занимания са достъпни и предназначени за всяко дете, за всеки човек. Както пише и Е. Арнаудова: „Като всяко изкуство, музиката чрез специфичния си комплекс от изразни средства, въздейства преди всичко на емоционалната сфера на детската личност, предизвиквайки съответни чувства и преживявания. Колкото по-богат е духовният и емоционален опит на детето, толкова по-задълбочено е и възприемането на музикалната творба.“ [Арнаудова, 2004, с. 92] За съжаление сред обществото съществува всеобщото мислене, че те са подходящи само за хората, избрали музиката да бъде тяхна професия. По-рядко се среща мнението, че заниманията с музика са достъпни за всеки независимо от неговото професионално развитие. Това потвърждава и Е. Арнаудова в своите наблюдения върху реалната практика, които показват, че: „учителите много често разбират детското



творчество като привилегия само за музикално надарени деца или акцентират само върху изпълнителското детско творчество, като игнорират детските музикални импровизации, които са залегнали в Държавните образователни изисквания по музика". [Арнаудова, 2018, с. 282]

Всяко дете има заложби за музикално развитие и тяхното разгръщане зависи от методите на работа. Функцията на музикалното възпитание да подпомага развитието на детската личност е неоспорима. Именно "развитието" е движещата сила в музикалното възпитание. Както споделя по темата Г. Гайтанджиев, „Без развитието на музикалните способности музиката остава фактически недостъпна за възприемащия, ликвидира се възможността за нейното въздействие. Същевременно развиването на музикалните способности трябва да се разглежда не само като предпоставка за по-продуктивни занимания с музикална дейност, а и като съществена съставка в общото, многостранно и хармонично развитие на личността." [Гайтанджиев, 1980, с. 47] Тук водеща се явява ролята на учителя и неговата комуникативна компетентност за реализиране целите на педагогическата комуникация с децата. [Арнаудова, 2018, с. 280] Именно тя е движещата сила в процеса на възпитание и обучение на децата. Нейното качество се изразява в методите и начините за привличане на тяхното внимание – монологични, диалогични, вербални, невербални, игрови, театрални и други. Необходимо е тяхната същност да отговаря на потребностите и емоционалната отзивчивост.

Образователно направление "Музика" за музикално обучение и възпитание на деца в предучилищна възраст предоставя възможност за осъществяване на широк кръг дейности, в основата на които е емоционалната активност на децата. Чрез тях се стимулира интересът и желанието им да пеят, да слушат музика, да ѝ се радват и да я преживяват. Основните музикални дейности (възприемане, възпроизвеждане и творчество) спомагат за развитие на умения за слушане на музика, насърчаване на спонтанната детска артистичност, музикално-изпълнителски умения, а също така помагат на децата да опознават заобикалящия ги свят.

Иновацията е основа за прогреса във всички сфери на човешката дейност като има особено голямо значение за образованието. В най-общ план иновациите в образованието са насочени към подпомагане на съществуващите форми и методи на обучение и възпитание на децата. При прилагането им се цели постигане на личностно-ориентиран образователен процес за изграждането на уверена „творческа личност". Чрез иновативните методи и подходи се осигуряват възможности за развитие и изява на твор-

ческите способности на децата, както и за обогатяване на техните интереси и предпочитания.

Наред с традиционното обучение и възпитание, значимо място заема използването на реалния музикален обект: музикални концерти, опери, оперти, музикални куклени спектакли, пърформанси и други съобразени с детската аудитория. Интересен и вълнуващ начин за опознаване на музикалното изкуство е посещението на музикални събития (на открито или в зала), културна институция (концертна зала, опера), звукозаписно студио, където децата се запознават с истински музикални инструменти и артисти. Разходките сред природата са друг подходящ начин за опознаване на звуците и мелодиите. Обединявайки различни изразни средства – звук, образ, движение, слово, светлина, обучението чрез преживяване повишава ефективността на музикално-възпитателния процес и формира трайни знания на базата на ярки впечатления и емоционално отношение у децата.

Възпитателната роля на изкуствата е сериозно застъпена в идеите за възпитание и обучение на Реформаторската педагогика. Педагозите-реформатори си поставят за цел „да възпитат всестранны развит, творчески мислещ и активно действащ човек чрез особена система на възпитание, в която изкуството заема много съществено, а в много случаи и централно място". [Бояджиева, 1991, с. 65] Те използват успешно възпитателната сила на изкуствата в процеса на обучение на децата, прилагайки различни художественотворчески дейности като поезия, драматизация, моделиране, рисуване, апликиране, танц, музика и други. Н. Бояджиева, която изследва въздействието на изкуството пише, „На изкуството се разчита и при изграждане на нравствените и гражданските добродетели, и при цялостното оформяне на детската личност, дори при нейното превъзпитание." [Бояджиева, 1991, с. 63]

Положителният ефект на заниманията с музика в ежедневието на децата се откроява в реформаторските идеи на няколко музикални педагози: Емил-Жак Далкроз (1865 – 1950), Золтан Кодай (1882 – 1967), Карл Орф (1895 – 1982), Шиничи Сузуки (1898 – 1998), както и техни последователи като Гунилд Кеетман (1904 – 1990), Клара Кокаш (1929 – 2010), Каталин Фораи (1926 – 2004), Лорис Малагузи (1920 – 1994), София Лопез – Ибор, Дъг Гудкин (1951), проф. Вероника Коен, Едуин Е. Гордън и редица други. През годините те налагат в практиката своите идеи в областта на музикалното възпитание и музикалната педагогика. Дейността им дава изключително благоприятни резултати за възпитанието и развитието на децата,

поради което получава световна известност и се практикува в различни държави и до днес. Реформаторските идеи имат висока научна и практическа стойност и предизвикват вниманието не само на специалистите в областта на музикалната педагогика, но и на педагозите и родителите, които имат интерес и желание да се работи с техните деца чрез средствата на музикалното изкуство. Редица педагози по цял свят (оценявайки благоприятното и ползотворно въздействие на музикалните дейности за развитието на децата) прилагат в своята практика различни идеи, методи, техники за работа чрез музика. Често се случва използването на методи от различни автори едновременно, чието подходящо съчетаване допълва и подпомага работата на педагозите.

Новите технологии са навлезли в съвременното обучение и се разглеждат като иновативна среда за надграждане на знания и умения. Те са необходимо средство за представяне на учебните дисциплини по интерактивен и увлекателно-забавен начин, който предизвиква интереса и желанието на учениците, но също така са средство за комуникация между субектите, включително и родителите. Компютърът и глобалната мрежа промениха традиционните функционални роли на композитор, изпълнител и слушател и дадоха възможност за интерактивно взаимодействие. Както отбелязва А. Балева, "Ражда се ново интерактивно музикално пространство, в което се разгръща музикалната култура. Създава се интерактивна музика, съществуват виртуални концертни зали. Естествено и музикалнообразователното пространство се разпростира извън границите на учебни, класни стаи и академични аудитории" [Балева, 2019, с. 4]

Интерактивните методи на преподаване дават възможност на децата от предучилищна възраст да придобият опит, който минава през тяхното лично преживяване и се превръща в средство за усвояване на нови знания и умения. Прилагането на тези методи при обучителния процес подбужда интересът и желанието на децата към активно включване в съответната дейност, стимулира ги да научат повече за себе си и своите възможности, подтиква ги към пълноценно общуване с околните, развива тяхното творческо мислене, аналитичност.

Интерактивно е базираното на игра обучение, което има водеща роля в предучилищната възраст. Играта е достъпен начин за детето да възприема и възпроизвежда чувства, предизвикани от изкуството. Именно чрез нея те научават не принудено и леко елементите на музикалната изразност. Едновременно с това играта изпълнява и релаксираща функция. Значението на активната физическа връзка с музиката е подкрепено и от З. Кодай и неговите последователи. Много често по време на заниманията се

използват различни игри за обяснение. Музикалните игри са много по-близки до природата на детето. Според него децата от училищата, в които системно се преподава физическо възпитание с музикален съпровод, имат по-голям успех в тестовете за възприемане, за способност към концентрация, жизненост и общителност и проявяват по-малко нервност и раздразнителност. Интересно е, че благодарение на посочената методика вродената агресивност на децата се трансформира в творческа енергия. [Георгали, 2007, с. 25] Това е пример и за интердисциплинарните уроци, които могат да се причислят към интерактивните форми на обучение и възпитание. Спецификата на музикалнообразователния процес създава условия за придобиване на ключовите компетентности чрез осъществяване на междупредметни връзки.

Изразните средства на музиката, с които борава педагога в процеса на музикалното възпитание и обучение на децата в предучилищна възраст, формират интерес от общуване с музиката, изграждат критерии за самостоятелно ориентиране в звучащата среда, развиват личностните заложби и интереси на децата. Те придобиват умения, знания, емоционална отзивчивост и комуникативност, които ще спомагат за развитието им като личности и ще подпомагат ориентирането им в динамиката на днешния ден.

### Използвана литература

Arnaudova, Elena. Za pedagogicheskata kompetentnost na uchitylya po muzika v konteksta na savremennite obrazovatelni realnosti. Spisanie Nachalno uchilishte, godina XI, broj 3. Obrazovanie, Sofia, 2004, str. 91-98 (Арнаудова, Елена. За педагогическата компетентност на учителя по музика в контекста на съвременните образователни реалности. Списание Начално училище, година XI, брой 3. Изд. Образование, София, 2004, стр. 91-98)

Arnaudova, Elena. Optimizirane na pedagogicheskata komunikatsiya v usloviyata na muzikalnotvorcheska deinost v detskata gradina I nachalното uchilishte, Sbornik: Pedagogicheskata komunikatsiya –nastoyashte I budeshhte, Veliko Tarnovo, Faber, 2018, str. 279-284 (Арнаудова, Елена. Оптимизиране на педагогическата комуникация в условията на музикалнотворческа дейност в детската градина и началното училище. Сборник: Педагогическата комуникация-настояще и бъдеще, Велико Търново, Фабер, 2018, стр. 279-284.)

Baleva, Antoniya. Aktualni problemi na muzikalното obrazovanie v konteksta na informatsionno-komunikatsionnata sreda, Sbornik Informatsionni tehnologii v obrazovaniето. Predizvikatelstva I vuzmozhnosti, Pamporovo, 2019, str. 218-227 (Балева, Антония. Актуални проблеми на музикалното образование в контекста на информационно-комуникационната среда. Сборник: Информационни технологии в образованието. Предизвикателства и възможности от Научно-практическа конференция Математика, информатика, информационни технологии, приложение в образованието, Пампорово, 2019, стр. 218-227)

Boyadzhieva, Neli. Vazpitaniето chrez izkustvoto v praktikata na evropeyskite opitni uchilishta prez parvite desetiletiya na XX vek, Godishnik na Sofiyski universitet Sv. Kliment Ohridski, tom 84, 1991, str. 35-66 (Бояджиева, Нели. Възпитанието чрез изкуството в практиката на европейските опитни училища през първите десетилетия на XX век, Годишник на Софийски университет "Св. Климент Охридски", том 84, 1991, стр. 35-66)

Gaytandzhiev, Gencho. Masovoto muzikalno vazpitanie. Narodna prosveta, Sofia, 1980 (Гайтанджиев, Генчо. Масовото музикално възпитание. Народна просвета, София, 1980)

Georgali, P. Izsledvane na vliyanieto na muzikalnite sredstva varhu uchenitsite na vazrast ot 6 do 12 godini v urotsi po fizichsko vazpitanie v Republika Gartsiya, Disertaciya, NSA, Sofia, 2007 (Георгали, П. Изследване на влиянието на музикалните средства върху ученици на възраст от 6 до 12 години в уроци по физическо възпитание в Република Гърция. Дисертация. НСА, София. 2007)

Kuyumdzhieva, Polina. Georgieva, Stefanka – sast. Antologiya po estetika za muzikanti, Makros-2000, Plovdiv, 1995 (Куюмджиева, Полина. Георгиева, Стефанка. – съст. Антология по естетика за музиканти. Макрос-2000. Пловдив, 1995)

Ognenska, Nikolina. Teoriya i metodika na muzikalното vazpitanie (v obshtoobrazovatelното uchilishte. Vissh pedagogicheski institut Neofit Rilski, Blagoevgrad, 1995, str. 25-26 (Огненска, Николина. Теория и методика на музикалното възпитание (в общообразователното училище). Висш педагогически институт "Неофит Рилски". Благоевград, 1995 стр. 25-26)

Stoyanov, Pencho. Muzikalen analiz. Sofia 1988 (Стоянов, Пенчо. Музикален анализ. София, 1988)

## МУЗИКАЛНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ ПРИ ОБУЧЕНИЕТО НА СТУДЕНТИ БЪДЕЩИ НАЧАЛНИ УЧИТЕЛИ

*Мариан Н. Ангелов*  
*Филиал на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“ – Враца*

**Резюме:** На основата на собствен музикално-педагогически опит, в доклада се разглеждат активности за реализиране на музикалнотворческата дейност при обучението на студенти бъдещи начални учители. Чрез представените образователни аспекти, е направен опит да се анализират възможности за формиране и усъвършенстване на музикалнотворческите компетентности на студентите.

**Ключови думи:** музикално творчество, импровизиране, съчиняване, активности

## MUSICAL AND CREATIVE ACTIVITIES IN THE TRAINING OF FUTURE PRIMARY TEACHERS

*Marian N. Angelov*  
*St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo - Branch Vratsa*

**Abstract:** Based on own musical and pedagogical experience, the report examines ways for the realisation of the musical and creative activity in the training of students - future primary teachers. By means of the educational aspects presented, an attempt was made to analyse the opportunities for forming and improving the students' musical and creative competences.

**Key words:** musical creativity, improvisation, composing, activities

### Увод

Творческото мислене е неделима част от всеки процес на обучение. Без него са невъзможни генерирането на идеи, разработването, анализирането и избирането на подходящи варианти за решаване на разнообразни образователни задачи и възникващите проблемни ситуации.

Много автори разглеждат, характеризират и се обединяват около мнението за творчеството, определяйки го като „...специфична дейност на човека, чрез която се изявяват максимално и оптимално способностите му и други качества на личността за създаване (възприемане) на произведения, които се отличават с новост, оригиналност и имат значение както за индивидуалното, така и за общественото развитие“. [цит. по: Велева, 2012, с. 17]

В настоящата разработка се споделя опит от обучението на студенти бакалаври от специалности „Начална училищна педагогика и чужд език“ и

„Предучилищна и начална училищна педагогика“ във Филиал Враца към ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“. Изследва се тяхната музикална компетентност относно възможностите им за осмисляне и реализиране на активности, свързани с формите на музикалнотворческа дейност при работа с един от одобрените от МОН актуални учебни комплекти по музика за началното училище - с авторски колектив Галунка Калоферова, Вяра Сотирова и Росица Драганова. Съдържанието на разглежданите учебни комплекти е застъпено при образователния процес на ученици от базови училища, в които студентите от Филиала провеждат практическото си обучение в трите учебни форми – хоспитиране, текуща педагогическа практика и преддипломна педагогическа практика.

Целта на настоящата разработка е да се анализират възможности за успешна музикалнопедагогическа подготовка на студенти бъдещи начални учители (от педагогически специалности с немусикален профил) при работа с музикалнотворчески активности, включени в учебните комплекти по музика за 1. – 4. клас на авторския колектив Галунка Калоферова, Вяра Сотирова и Росица Драганова.

От така представената цел произтичат следните **задачи**:

1. Анализ на учебното съдържание по отношение особености и специфика на музикалнотворческата дейност в разглежданите учебни комплекти по музика - учебници и учебни помагала (книга за учителя, тетрадка по музика, компактдискове).

2. Изследване на възможности за формиране на музикална компетентност на студенти бъдещи начални учители при работа с форми на музикалнотворческа дейност в музикалнообразователния процес.

### **Теоретични аспекти**

Основни форми на продуктивната музикалнотворческа дейност са съчиняването на музика и импровизациите. За нейното първоначално реализиране особено важни са тези активности, които не се отличават с изявена музикалност. Още в първи клас авторският колектив на разглежданите учебни комплекти по музика включва творчески задачи за имитиране на звуци, подбор на средства и инструменти, съставяне на тематични програми, участие в колективни импровизационни форми и др. В резултат на това у учениците трябва да се създаде усещане за увереност, пълноценност, положително емоционално преживяване и желание за включване в колективни творчески дейности.

Музикалнотворческите активности във втори клас продължават да се реализират посредством основните музикални дейности. Те допринасят

за стимулиране на креативността и творческия потенциал на учениците, на които им се предоставят възможности за участие със собствени предложения в творческия процес. Децата се учат на толерантност и култура на поведение по време на учебната дискусия и интерпретация. Постепенно на базата на придобития опит и на импровизаторските си възможности те правят опити за колективно съчиняване на съпроводи върху учени песни и леки инструментални пиеси.

Наред с традиционните форми за стимулиране на творческата активност на учениците, една от задачите в учебния комплект по музика за трети клас е свързана с прилагане на умения за определяне на характера на музиката, който да се свърже асоциативно с герой или сюжет. Към предложените в учебното съдържание приказки се предоставят възможности да се добавят песни, разговорни и танцови епизоди, за да могат приказките след това да се превърнат в мюзикъли и да се представят пред публика.

Постепенно опитът от предходните години дава възможност на четвъртокласниците да се включат в практически задачи, които стимулират творческите способности, подпомагат осъзнаването на понятията, създават артистична атмосфера в урока и естествена среда за изява. Представените в учебния комплект по музика за четвърти клас основни типове задачи, провокиращи творческа активност, са свързани с: изпълнения на ритмичен съпровод, ритмични игри, звукови картини, импровизирани танцови движения; реализиране на обучителни игри; рисуване по музика; изработване на проект за радиопредаване; изследователска работа за фолклорни празници и обичай и др.

Включването на подобни и други творчески активности при обучението на студентите трябва да доведе до по-ефективно стимулиране на креативността, музикалните им способности и до желание за активна творческа работа в реална работна среда.

### **Практико-приложни аспекти**

Една от формите, застъпени в съдържанието на разглежданите учебни комплекти по музика, е импровизирането на звуци и шумове. Педагогическият опит показва, че такъв тип задачи често затруднява студентите. Това от една страна може да се дължи на степента на развитие на музикалнослуховата различителна усетливост (музикалнослухови способности), а от друга - на уменията за ръководство при синхронизиране на изпълнението (музикалнотехнически способности).

При определени творчески активности студентите, подобно на учениците, могат да активизират импровизаторските си възможности чрез раз-

нообразни форми на работа, например като „наслагват“ звуци и шумове от предложените в компактдискосвете примери, подходящи за конкретната задача. Студентът (стажант-учителят) следва да проведе дискусия и да провокира учениците да използват предмети от заобикалящата ги среда както и възможностите на човешкия глас. При създаване на цялостна тематична звукова картина могат да се включат познати звукоподражания (с глас и с различни части на тялото, с подръчни материали или детски ударни инструменти), а също и такива, които ще се импровизират.

Импровизирането на ритъм и звукови картини се опира върху опита, който участниците в педагогическия процес са получили до момента. Творческият елемент се изразява в създаване на оригинални предложения за звуковъзпроизвеждащи средства. Това могат да са всички звуковъзпроизвеждащи предмети около нас, но подбрани целесъобразно, в зависимост от характера на музиката, която ще се съпровожда.

Към импровизационните форми на музикалнотворческата дейност се причислява импровизирането на тематични и свободни танцови движения върху различна по характер и жанр музика. Ролята на „учителя – студент“ е да създаде атмосфера на взаимна подкрепа, уважение и толерантност между децата. Той трябва да умее да ги поощрява и насърчава, а учениците по собствено желание да се включват в дейността независимо от възможностите си. В обучението си студентите изграждат умения за следене на децата дали правилно отразяват характера на музиката и импровизират ли по подходящ начин движенията.

Един от вариантите за интерпретиране на танцовата импровизация в учебното съдържание често взаимодейства с форми на работа за усвояване на различни музикални компетентности. Такива са например случаите при проявленията на музикалнотворческата дейност във връзка с осъзнаване на понятията еднаквост и различие в музиката. Специално подбраните за това звукови примери съдържат ярко музикалноизразително (изобразително) различие или самият текст подсказва вида на движенията. Този тип задачи разнообразява образователния процес на учениците, а студентите усвояват активности, които разширяват и обогатяват техните музикални компетентности чрез косвено участие на музикалнотворческата дейност в обучението.

Творческата фантазия на учениците, респективно на студентите, може да доведе до създаване на различни оригинални варианти, при които импровизацията се съчетава едновременно с усвояване на различни музикалноизразни средства и явления. Така в осъзнаването на новото се анга-

жират повече сетива, а това от своя страна стимулира развитието на музикалните способности на участниците в педагогическия процес.

Форма на музикалнотворческата дейност в разглежданите учебни комплекти по музика е импровизирането на инструментален съпровод (ритмичен, метричен, метроритмичен) върху изучени песни и леки инструментални пиеси. Първоначално работата е насочена към това на практика да усети, че акомпанирането има допълваща функция. При реализиране на дейността от обучаващите се студенти, са необходими: умения за провеждане на беседа относно подбора на подходящите средства за съпровод, съобразно характера на музиката; разяснения за по-тиха динамика по време на изпълнението, за да не се заглушава пеенето; уточнения за промяна на динамиката при звукоподражанията, съобразени с особеностите на музикалните образи, които се пресъздават; усвоени диригентски умения (жестове) за подаване на сигналите за начало и край, за едновременно започване и завършване при отделните групи ученици.

Конкретни творчески задачи, които студентите усвояват в обучението си, стимулират развитието на артистичните способности и въображението. Например стажант-учителят чете на глас приказка, а учениците я озвучават, като изпълняват конкретни звуци по предварително отбелязаните в текста места (с цветенца и др. ). След запознаване на децата със сюжета, може да им се постави условие сами да подберат звуци и да ги имитират, като така се активизират импровизаторските възможности на всички участници в педагогическия процес.

В други случаи на студентите се налага да реализират творчески активности, основаващи се на междупредметни връзки. В учебното съдържание авторският колектив включва задачи, при които трябва да се коментира кой популярен приказен сюжет или филмов герой може да бъде озвучен с конкретната музика, а учениците същевременно да се опитат да съчинят своя приказка по нея или да импровизират движения (Калоферова, Сотирова, Драганова, 2016, с. 41).

Интегративен характер и връзка между музикалното и изобразителното изкуство в разглежданите комплекти се представя чрез дейността рисуване по музика. Вариант в работата на тази творческа активност е да се установи, че произведения с една и съща тематика могат да имат различно емоционално съдържание. Стажант-учителите е важно да насочват учениците към дискусия, да им поставят задача за предложения на конкретни определения за настроение, да се коментира връзката между музиката и заглавието. Това ще спомогне за обогатяване на речника на участниците в педагогическото взаимодействие.

Придобитите музикалнотворчески възможности на студентите, респективно на учениците, се свеждат до съчиняване на: инструментални съпроводи (колективно или индивидуално); танци върху песни, на тематични и свободни танци по музика; текст върху лек мелодичен модел, който да се използва за разпяване (Калоферова, Сотирова, Драганова, 2018, с. 9); текст, който да се илюстрира с помощта на подходящи звуци и шумове; текстове, съвпадащи с ритъма на движенията по подобие на народните детски броилки (Калоферова, Сотирова, Драганова, 2005 (2011), с. 17); приказка с опора върху инструментални откъси от репертоара за слушане; тематични звукови картини и др.

### **Обобщения, изводи и заключение**

Поради недостатъчния музикалнослухов и музикалнопедагогически опит на студентите, в урока по музика често отсъстват подходящи иновативни творчески идеи. Недобре предварително плануваното тематично съдържание в урока е основание стажант-учителите понякога да не разясняват и да не дискутират с учениците музикални явления, които косвено се обвързват с музикалнотворческата дейност.

При провеждане на семинарните упражнения на изучаваните във Филиала музикални дисциплини и форми на практическо обучение (хоспитиране, текуща и стажантска педагогическа практика), студентите често се затрудняват да реализират музикалнотворчески активности поради недостатъчно формирани музикалнослухови и музикалнотехнически способности – музикалнослухово диференциране, следене, концентрация, жестикулиране (дирижиране), синхронизиране на изпълняваните творчески задачи и др.

Усвояването и отиграването на разнообразни музикалнотворчески форми на работа, застъпени в съдържанието на актуални учебни комплекти по музика, при обучението на студентите, повишава тяхната музикална компетентност и подобрява възможностите им за по-въздействащо и успешно реализиране на бъдещите уроци по музика с ученици в 1. – 4. клас.

### **БИБЛИОГРАФИЯ**

1. Veleva, Asya. Pedagogika na tvorchestvoto. Ruse, Univ. izd. „Angel Kanchev“, 2012, str. 17 (Велева, Ася. Педагогика на творчеството. Русе, Унив. изд. „Ангел Кънчев“, 2012, стр. 17)
2. Kaloferova, Galunka. Vyara, Sotirova. Rositsa, Draganova. Kniga za uchitelya po muzika za 1. klas. Sofiya, Prosveta Plyus, 2016, str. 106 (Калоферова, Галунка. Вяра, Сотирова. Росица, Драганова. Книга за учителя по музика за 1. клас. София, Просвета Плюс, 2016, стр. 106)

3. Kaloferova, Galunka. Vyara, Sotirova. Rositsa, Draganova. Kniga za uchitelya po muzika za 2. klas. Sofiya, Prosveta Plyus, 2017, str. 126 (Калоферова, Галунка. Вяра, Сотирова. Росица, Драганова. Книга за учителя по музика за 2. клас. София, Просвета Плюс, 2017, стр. 126)
4. Kaloferova, Galunka. Vyara, Sotirova. Rositsa, Draganova. Kniga za uchitelya po muzika za 3. klas. Sofiya, Prosveta Plyus, 2018, str. 114 (Калоферова, Галунка. Вяра, Сотирова. Росица, Драганова. Книга за учителя по музика за 3. клас. София, Просвета Плюс, 2018, стр. 114)
5. Kaloferova, Galunka. Vyara, Sotirova. Rositsa, Draganova. Kniga za uchitelya po muzika za 4. klas. Sofiya, Prosveta - Sofiya, 2005, 114 (Калоферова, Галунка. Вяра, Сотирова. Росица, Драганова. Книга за учителя по музика за 4. клас. София, Просвета - София, 2005, 114)
6. Kaloferova, Galunka. Vyara, Sotirova. Rositsa, Draganova. Kniga za uchitelya po muzika za 4. klas. Sofiya, Prosveta Plyus, 2019, 118 (Калоферова, Галунка. Вяра, Сотирова. Росица, Драганова. Книга за учителя по музика за 4. клас. София, Просвета Плюс, 2019, 118)
7. Profesionalnata podgotovka na studenti ot pedagogicheski spetsialnosti. (Sbornik s nauchni statii i studii). Redaktsionna kolegiya: prof. d-r M. Mihova, dots. d-r E. Topolska, gl. as. d-r S. Angelova. Veliko Tarnovo, Univ. izd. „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, 2018, str. 189 (Професионалната подготовка на студенти от педагогически специалности. (Сборник с научни статии и студии). Редакционна колегия: проф. д-р М. Михова, доц. д-р Е. Тополска, гл. ас. д-р С. Ангелова. Велико Търново, Унив. изд. «Св. св. Кирил и Методий», 2018, стр. 189)
8. Rusinova, Elena. Pedagogicheskoto vzaimodeystvie za tvorchestvo. Sofiya, Veda Slovena – ZhG, 2006, str. 196 (Русинова, Елена. Педагогическо взаимодействие за творчество. София, Веда Словена – ЖГ, 2006, стр. 196)

## ИНДИВИДУАЛНИЯТ ПОДХОД НА КОМПОЗИТОРА ИВАН СПАСОВ КЪМ СЛОВЕСНИЯ ТЕКСТ В СОЛОВИТЕ МУ ПЕСНИ

Алия С. Хансе

Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Анотация:** Докладът е част от научно изследване, чийто обект са соловите песни за сопран и пиано на композитора Иван Спасов. Словесният текст е един от трите основни компонента в камерния вокален жанр /текст, мелодия, акомпанимент/. В най-общ смисъл художествената роля на музикалните изразни средства е да се създаде синхрон между словото и интонацията на вокалната партия. В повечето случаи съдържанието на словесния текст определя характера, посланието и води драматургията в създаваната музикална творба. Песните на Иван Спасов представляват лирични художествени творби, чиито поетични текстове са подбрани прецизно и често преработени от композитора. Настоящият доклад има за цел да проследи някои ярки особености в индивидуалния подход на композитора Иван Спасов към избраната от него поезия за соловите му вокални творби.

**Ключови думи:** солова песен, словесен текст, поезия, лирика, самота

## THE INDIVIDUAL APPROACH OF THE COMPOSER IVAN SPASOV THE WORD TEXT IN MUSIK SONGS

Alia S. Hanse

PhD student, AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv

**Abstract:** The report is part of a scientific study that focuses on the solo songs for soprano and piano written by composer Ivan Spasov. The verbal text is one of the three main components in the chamber vocal genre (text, melody, accompaniment). In general, the artistic role of musical expressive means is to create a synchronization between the words and the intonation of the vocal party. In most cases, the content of the verbal text determines the character and the message also it guides the dramaturgy in the created musical work. Ivan Spasov's songs are lyrical works of art whose poetic texts have been carefully selected and often reworked by the composer. This report aims to highlight some of the outstanding features of the composer Ivan Spasov's individual approach to the poetry pieces chosen for his solo vocal works.

**Keywords:** solo song, verbal text, poetry, lyrics, loneliness

Словесният текст във вокалните произведения на Иван Спасов заема важно място в творчеството му. „Неговите интереси към литературата и специално към поезията са много широки, той чете всичко, излязло от

наши и чужди писатели и информацията му е винаги нова. Тази склонност към поетичността в литературата стимулира естествено музикантската му мисъл и не случайно произведенията му, написани върху поетични извори, са не само най-хубавото, което той е написал, но и сред най-хубавите страници на новата българска музика.“<sup>41</sup>

По отношение на избора на поетичен текст за художествените си песни Спасов е максимално внимателен. „Аз пиша музика и поетичното преосмисляне на този въпрос не ми е безразлично.“<sup>42</sup>, казва композиторият. Подходът към изборния от Спасов поетичен текст често е селективен. В много от творбите си той използва само няколко стиха от дадена поетична творба. Това се дължи на пестеливия стил на изказ на композитора по отношение на средствата, които използва при създаване на художествена творба. „Защото винаги се подхожда конкретно – нещо те е развълнувало в момента и ти трябва точно такъв текст, който да синхронизира, да хармонизира твоята музикална идея.“<sup>43</sup> Идеята за създаване на вокално произведение в повечето случаи предхожда „материала“, с който следва да се реализира. В търсенията си за най-подходящия словесен художествен материал Спасов извлича толкова, колкото му е необходимо: „... стихотворение от 20, 15 стиха винаги ми беше много. Та от него винаги подбирал най-силните моменти...“<sup>44</sup> В соловите си песни композиторият подчинява вокалната линия на словото с цел да се чуе текстът. От друга страна споделя, че „... зад думи човек може да се скрие, пък зад музиката...“<sup>45</sup>. Синтезът между слово и музика разкрива вътрешния свят на композитория именно чрез творбите в жанра на соловата песен. Иван Спасов подбира някои смислово-съдържателни „силни“ думи, които понякога подчертава чрез повторение от една страна, за да подсили тяхното емоционално влияние, от друга страна, за да се чуе вокалната партия при повторното изпълнение. В песните му акцентът пада върху емоционалните състояния на лирическия герой, а сюжетът остава на заден план или липсва.

Не винаги поетичният текст отговаря най-точно на мислите, чувствата и посланието, което Спасов отправя. „Винаги отделям по-голямо внимание на смисловото съдържание на текста, независимо с какъв език работя. (...) В доста случаи съм се опитвал да пренебрегна смисловото значение в интерес на чисто фонетичната страна. До сега не съм успявал...“<sup>46</sup> Пример за

41 Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 118.

42 Спасов. Ив. Небесносиньо утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 15.

43 Спасов. Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 265.

44 Пак там, с. 262.

45 Пак там, с. 268.

46 Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 143.

авторска намеса на композитора върху оригиналния поетичен източник е четвъртата песен от „Пет миниатюри“ за сопран и пиано по текст на Станка Пенчева:

*Дори и да ме забравиш –  
тази песен отново ще връща  
в дланта ти – моите пръсти,  
на коленете ти –  
моите коси разпилени...  
И да искаш, и да не искаш –  
ти винаги ще я слушаш  
със мене.<sup>48</sup>*

*Дори и да забравиш –  
песента ще те връща при мен.  
Дори да не искаш  
винаги ще я слушаш  
със мен.<sup>47</sup>*

Заглавието от своя страна играе важна роля при създаване на художествена творба от композитора Иван Спасов: „За мен в музиката заглавието също играе много голяма роля.“<sup>49</sup> При избора на най-точното и подходящо заглавие композиторът отново е максимално прецизен. Още в самото заглавие авторът ни потапя в контекста на произведението. В някои случаи заглавието на музикалната творба е различно от това на избрания поетичен текст. Например в песента „Сложи ръка на моите устни“ по текст на Димчо Дебелянов, заглавието на стихотворението е „Молитва“. В песента „И в шеметна забрава гасна“ по стихотворението „Луната висне като плод“ на поета Николай Лилиев, заглавието насочва посланието на музикалната творба в друга посока.

Често в соловите си вокални творби названието „песен“ Спасов заменя с лирика, литания, елегия, миниатюра, поема, лакримоза, ноктюрно и т. н. Всички те притежават различни стилови и жанрови белези. Самото определение „песен“ не носи достатъчно информация за жанровата характеристика, форма и дори послание на вокалната творба. Изхождайки от наименованията на различните солови вокални творби на Спасов, може да се вникне в посланието дори преди да се прочете заглавието на самата творба. Например под наименованието „Три малки елгии“ (1977 г.) се подразбира лиричният характер на творбите, изпълнени с чувство на скръб и тъга. Самата дума „елегия“ (от гр. - жалба) означава лирическа поетична творба, написана по повод скръбно събитие, преживяване или спомен. „Литания“ (лат. *Litania*) идва от гръцката дума *λιτή*, която означава „молитва“ или „молба“. Неговите „литании“ (молитви) са по авторски текстове, в

които лирическият герой най-често разкрива собствената си душа – със своите мисли и чувства, отправени към любим човек –

*„Аз чувам сърцето ти – излишен звук във тишината.  
Не искам да забравиш тази светла радост,  
която днес изтича като пясък.  
Не се обръща часовникът на нашия живот,  
но тази, тази светла радост не искам,  
о, не искам да забравиш,  
не искам да забравиш никога.“* – „Литания“ из Литании за сопран и пиано по текст на Иван Вълев (1974 г.)

Миниатюрата в различните видове изкуства (музика, литература, изобразително изкуство, театър и др.) представлява творба в малка форма с дълбока съдържателност, постигната с минимални средства. Творческият стил на Спасов се характеризира с изчистеност и лаконичност на средствата и може би затова жанровото определение „миниатюра“ отговаря максимално точно на неговите камерни вокални творби. „А толкова обичам – това е всъщност майсторството – от един малък, наглед незначителен „материал“ да изградя устойчива конструкция...“<sup>50</sup> През 60-те, 70-те години на миналия век композиторът прави своя избор върху по-афористични текстове. Във втората миниатюра от „Пет миниатюри“ по текстове на Станка Пенчева, Спасов използва следния стих: „Не съжелявам за това, което никога няма да стане, никога няма да бъде! Не съжелявам за това!“ или „Неочакван дъжд заваля. Не мисли за далечния спомен. Не се повтарят съднати чудеса в пространства безкрайни и време.“ по текст на Иван Вълев (1973 г.).

В първите му вокални опуси текстовете на песните му са поверени на български поети-символисти като Димчо Дебелянов, Христо Ясенев, Николай Лилиев и др. „Допадали са ми Теодор Траянов, Кирил Христов, Христо Ясенев. (...) като пейзажно звучене, може би... И това, че дълги години той<sup>51</sup> минаваше за родоначалник на символизма...“<sup>52</sup> Опирайки се върху характеристиките на направлението „символизъм“ в поезията, се откриват множество сходства, които са присъщи и на творческия стил на композитора Иван Спасов. Така например основна идея при създаване на художествена творба за композитора и за символистите е създаване на „нова художествена реалност“<sup>53</sup> или с други думи нов художествен модел

50 Спасов. Ив. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 81.

51 Авторът визира поета Теодор Траянов.

52 Спасов. Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 264.

53 Спасов. Ив. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 73.

47 Текстът в соловата песен на композитора Иван Спасов по текст на Станка Пенчева. (бел. авт.)

48 Оригинален поетичен текст на Станка Пенчева. (бел. авт.)

49 Спасов. Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 263.



на света. Друга важна характеристика, която разкрива общото между естетиката на символизма и художествените търсения на Спасов е стремежът към постигане на красота, хармония и съвършенство – „Навсякъде повтарям – „свършенство“, „хармония на света“<sup>54</sup>; задълбочаване в проблемите на вътрешния свят при отделната личност, изхождайки от външната действителност. Създаване на художествен израз на невидимото в природата и неизразимото с думи от душевния свят на човека. „И предмет, и цел на изкуството е човекът.“<sup>55</sup> „Прекалено сложната“<sup>56</sup> връзка „човек-общество“ стои в основата на символизма и намира нов израз в творчеството на поетите. При символизма стиховете се музикализират: „... те просто звучат, водят вокалната мисъл.“<sup>57</sup>

Водещо място в творчеството на Иван Спасов заема темата за самотата. Още в първата му композиция – „Минавам като всички минувачи“, лирическият герой е сам – „ти гледаш – сам съм, давай ми цветя“. Белези на самотността се откриват в произведенията от различни вокални и вокално-инструментални жанрове, както и в по-голямата част от соловите му песни за сопран и пиано. В по-крупните композиции на Спасов темата за самотата за пръв път прозвучава като „една основна за човека тема“<sup>58</sup> в монодрамата „Монолози на една самотна жена“ (1975 г.) по текстове на Габриела Мистрал. В много други песни за сопран самотата присъства като обединяващ елемент, като лайтмотив за цялото творчество на композитора. Няколко примера за това са Четири песни за сопран и пиано от 1957 г. по текст на Димчо Дебелянов: „как шепне утрото над мен с дъха на ранните цветя – ще дойде тя, ще дойде тя“ из песента „Утро“, „мен – изгубен пътник в мъглите на безплодни пустинни страни“ из песента „Отдих“; „човекът не бързаше, беше сам“ из „Връщане от погребение“ по текст на Весна Парун (1964 г.); „кратък лъх на забрава, наречена нощ“ из песента „Град, в който забравих за всичко“ по текст на Лангстън Хюз (1971 г.). В други песни самотата присъства още в заглавието: „Насаме нощем“ (1974 г.); „Очи и самота“ (1982 г.). **Нощта** от своя страна е най-яркият символ на самотата, тъгата и очакването в творбите на Спасов. В избраната от композитора поезия за неговите камерни вокални опуси състоянията, през които преминава лирическият герой, са в ранните зори на утрото или късните нощи. Композиторът споделя в една от своите книги, че нощта е любимата му част от денонощието. Може да се каже, че това са най-тихите и самотни

часове на деня, изпълнени с вяра и надежда в очакване на непредвидимото, неизвестното: „*ти тръпнеш пред незнайна сила и твоята душа мълчи*“ („Самата нощ е отразила“, 1962 г., текст: Николай Лилиев). В песента „Тихият пролетен дъжд“ по текст на Николай Лилиев се откриват сложни, противоречиви състояния на душата на лирическият герой: „*Тихият пролетен дъжд звънна над моята стряха, с тихия пролетен дъжд колко надежди изгряха!*“. Преживяванията на човека са сравнени със състоянията на природата. Надеждата поражда светли очаквания у самотния човек, който едновременно е плах пред непознатото: „*В тихия пролетен дъжд сълзи, възторг и уплаха...*“. Подобни противоречиви емоции се откриват и в други опуси като песента „Утро“ по текст на Димчо Дебелянов: „*и слушам радостно-смутен*“ или „*И в шеметна забрава гасна*“ по текст на Николай Лилиев: „*като надежда за живот, като печал преди разделя*“.

Голяма част от соловите песни на Иван Спасов са групирани в цикли. Уповавайки се на основната човешка тема на самотата, композиторът обединява различни поетични творби от един автор.<sup>59</sup> В хронологичен ред това са Четири песни по т. на Димчо Дебелянов, Четири полски лирики по Ирена Рейт, Четири песни по Николай Лилиев, „Пет миниатюри“ по Станка Пенчева, „Триптих“ по Весна Парун, „Песни на една жена“ по Лиана Даскалова, „Пет поеми по Аполинер“, Четири песни по Лангстън Хюз, „Литании“ по Иван Вълев, Три малки елегии по Радой Ралин, Три лакримиози по Емили Дикинсън, Четири песни по Пол Елюар, „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ по Емили Дикинсън, „Триптих“ по Емили Дикинсън. В текстовете на песните от един цикъл се наблюдава своеобразна емоционална последователност. Като например при „Песни на една жена“ в първата песен „Една роза“ лирическата героиня се обръща към своя любим с молба: „*Донеси ми една роза от край света (... ) и ми кажи: ти си тъй хубава, тъй нежна със роза във твоите коси*“. Следва втората песен „Вживяване“, в която героинята споделя в своите мисли: „*Аз те гледам учудена, сънена, но събудена. Очи огледални. Среднощни, печални. Мои. (... ) Мои, чужди очи*“. Като че ли същата жена се буди посред нощ и осъзнава своята самота, вглеждайки се в отражението на своите собствени очи. В третата песен от цикъла – „Бели карамфили“ – текстът символизира отчаянието ѝ: „*Аз ти казвам на ъгъла има бели карамфили. Не отговаряй! Очите ти вечер са странни, като наркоза за мен*“. „Триптих“ по Весна Парун по подобен начин ни отвежда във вътрешния свят на една жена като символизира своеобразно поетично „пътуване“. Лирическата героиня в избрания текст си

54 Спасов. Ив. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 65.

55 Пак там, с. 31.

56 Пак там, с. 65.

57 Спасов. Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 265.

58 Пак там, с. 37.

59 Единственият цикъл, в който песните не са по поезия на един и същи автор, са „Среднощни песни“ по стихове на Дамян Дамьянов, А. Германов и Божидар Божилов. (бел. авт.)

спомня в първата песен /„Връщане от погребение“/: „Мисля, че лицето му беше сбръчкано. (...) Човекът не бързаше. Беше сам и плачеше.“ Във втората песен /„Среща“/ героинята „продължава“: „Последен път го срещнах на перона. Гъмжаха хората (...) Аз търсех къс небе...“ и достига до настоящия момент, в който: „Вече не чувам дъжда. (...) Наведена чакам. Забравен отзвук.“

Иван Спасов създава множество песни по текстове на чуждестранни поети като Ирена Рейт, Весна Парун, Пол Елюар, Лангстън Хюз, Емили Дикинсън и др. „Вярно, обичал съм поезията винаги и смятам, че я познавам основно – и българската, и световната.“<sup>60</sup> – споделя в една от книгите си композиторът. Сред големия брой български и чуждестранни поети в полезрението на Спасов, той изпитва особена привързаност към поезията на Емили Дикинсън. През последните години от творчеството си композиторът използва единствено поезията на американската поетеса за своите камерни вокални творби. „Изглежда самотната поезия на тази самотна жена ми допада. (...) Творецът е самотен цял живот.“<sup>61</sup> В песните по текст на американската поетеса тематиката е свързана предимно с живота след смъртта, за вечното и неговите загадки. Например: „Тъй скръбно ли е в Небесата? Звънът би трябвало да бъде весел...“ – „Когато удари камбаната“ из „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ (1991 г.).<sup>62</sup>

През 90-те години на миналия век Иван Спасов се насочва предимно към духовната тематика в своето творчество. Художествените идеи и виждания на автора се експонират индивидуалистично. Към словото в своите духовни произведения композиторът отново подхожда избирателно към различни църковнославянски, латински канонични и авторски текстови източници. „Най-ясно отношението на Спасов към православната традиция може да бъде проследено в работата със словото. За него използването на латински, авторски и църковнославянски език в строежа на дадена композиция не променя нейния духовен заряд, което личи от свободното им съчетаване.“<sup>63</sup> Най-ярките олтарни произведения на Спасов са създадени по повод смъртта на единствената му дъщеря, за мира и спокойствието на нейната душа – „Български пасион“ (1990 г.); „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ (1991 г.); „Света българска литургия“ (1991 г.); „Мизерере“ (1995 г.). В жанра на камерната вокална музика през последните години от творчеството си Иван Спасов създава „Триптих“ за сопран и пиано по текст на Емили Дикинсън (1992 г.) за душата на дъщеря си Йоана.

Цикълът експонира символика, характерна за цялото творчество на композитора – темата за самотата на отделната душа, поела своя път към вечното.

Многообразието от жанрове в камерното творчество на Спасов с неговите словесни характеристики водят до няколко извода: дълбочина на композиционните идеи и цели още при определяне на жанра, избора на поетичен текст и определяне на заглавие на творбата; подчератана сложна и богата духовност на една чувствителна, страдаща, изпълнена с очаквания персونا в лицето на лирическия герой в избраните поетични извори, както и богатия вътрешен свят на личността на композитора Иван Спасов.

### Ползвана литература

1. Angelov, A. 60 stapki kam hrama. Plovdiv, Hermes, 1994. (Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: Хермес, 1994.)
2. Elenkov, G. Akapelnoto duhovno tvorchestvo na Ivan Spasov v konteksta na balgarskata pravoslavnotsarkovna traditsiya (zakonomernosti na muzikalniya ezik). // Ars musica i izkustvoto na obrazovaniето. (Еленков, Г. Акапелното духовно творчество на Иван Спасов в контекста на българската многогласна православноцърковна традиция (закономерности на музикалния език). // Ars musica и изкуството на образованието).
3. Spasova, V. Ivan Spasov: Tvorcheski hronograf. Plovdiv: Fondatsiya Ivan Spasov, 1999. (Спасова, В. Иван Спасов: Творчески хронограф. Пловдив: Фондация Проф. Иван Спасов, 1999).
4. Spasov, Ivan. Izpoved na edin kompozitor. Plovdiv: IK Zhanet 45, 2004. (Спасов, Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: ИК Жанет 45, 2004).
5. Spasov, Ivan. Nebesnosinyo utro, pladne I pat sled pladne. Sofiya, Muzika, 1989. (Спасов, Ив. Небесносиньо утро, пладне и път след пладне. София: Музика, 1989).
6. Palieva, A. Anketa. Balgarska musika, 1984, №1, s. 53-69. (Палиева, А. Анкета. // Българска музика, 1984, №1, с. 53-69).

<sup>60</sup> Спасов, Ив. Животът ми - опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 79.

<sup>61</sup> Спасов, Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 13.

<sup>62</sup> Написани по повод смъртта на единствената му дъщеря Йоана. (бел. авт.)

<sup>63</sup> Еленков, Г. Акапелното духовно творчество на Иван Спасов в контекста на българската многогласна православноцърковна традиция (закономерности на музикалния език). // Ars musica и изкуството на образованието, с. 343.

## НИКОЛАЙ СТОЙКОВ – „КАТАЛОГ И ДИСКОГРАФИЯ НА ПРОИЗВЕДЕНИЯТА 1966-2019“

Д-р Велислава Ж. Стоянова  
АМТИИ „Проф Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Анотация:** В доклада се извежда приносът на Николай Стойков към една проблемна за историографията зона – предоставяне на пълни и точни сведения за композиторското творчество – заглавие на произведенията, опус, времетраене, издание, фонография, премиери. При сравнителния анализ с каталозите от 1999, 2009 и 2012 г. се прави извод, че този каталог, освен актуализиране и прецизиране на списъка с музикални творби, за пръв път представя цялостно творческото дело на композитора. В него са предоставени сведения за: книги, монографии, сборници ръкописи (от композитора и за него); дискография; филми; живопис. Представя многостранните интереси и изключителната творческа продуктивност на Н. Стойков – личност с особено ярко присъствие в българската култура от 60-те години на XX в и първите две десетилетия на XXI век.

**Ключови думи:** каталог, композитор, Николай Стойков, музикални творби, анализ

## NIKOLAY STOYKOV – „CATALOG AND DISCOGRAPHY OF WORKS 1966-2019“

PhD Velislava J. Stoyanova  
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

**Abstract:** The report shows the contribution of Nikolay Stoykov to a problematic area for historiography - providing complete and accurate information about composer's creativity - title of works, opus, duration, edition, phonography, premieres. The comparative analysis with the catalogs of 1999, 2009 and 2012 concludes that, in addition to updating and refining the list of musical works, for the first time it presents the composer's entire creative work. It provides information on: books, monographs, manuscript collections (by and for the composer); discography; movies; painting. It represents the multifaceted interests and exceptional creative productivity of N. Stoykov - a person with a particularly striking presence in Bulgarian culture since the 1960s and the first two decades of the 21st century.

**Keywords:** Catalog, composer, Nikolay Stoykov, musical works, analysis

„Николай Стойков - „КАТАЛОГ И ДИСКОГРАФИЯ на произведенията 1966-2019 г. “ представлява четвъртото по ред издание, в което видният съвременен български композитор осъществява своята идея за обобщаване и описване на информацията за творческото си дело. За пръв път на-

меренията за каталогизация се оформят в края на XX век. Композиторът съставя каталог на произведенията за периода 1966-1999 г. – една логична „рекапитулация“ за изминатия до края на XX век творчески път. Структурирането на информацията в каталога следва хронологията на опусната номерация – от оп. 1 до оп. 61 [Стойков, 1999, с. 1-22]. В отделни списъци са представени 15 произведения без опус, сборници (съставени от Н. Стойков) – на брой 15 и първите две книги на композитора: „Българският народен оркестър – перспективи и развитие (изследване)“ и „Пред огледалото“ – (автобиографична проза, интервюта, реценции, изследвания, есета и др. ) [Стойков, 1999, с. 23-24].

В края на първото десетилетие на Нововековието - 2009 година, композиторът съставя нов каталог, като включва и информация за музикалните записи на своите творби. Това издание - „Каталог и дискография на произведенията 1966-2009 г. “ се осъществява под редакцията на проф. д-р Костадин Бураджиев. В него структурирането следва същата логика: съдържанието обхваща 77 опуса, 17 произведения без опус, 17 сборници (съставени от Н. Стойков) и три книги [Стойков, 2009, с. 2-43]. Новите моменти при каталогизирането са: представяне на списък с използваните съкращения и оформянето на отделен дял – „Дискография“ [Стойков, 2009, с. 1; 44-53].

В началото на второто десетилетие композиторът отново замисля актуализация на каталогизирането. Съставителството на новото издание, осъществено през 2012 г., е плод на съвместна работа на Николай Стойков и Ромео Смилков. През този период Ромео Смилков работи върху дисертационен труд на тема „Клавирното творчество на Николай Стойков“. В хода на изследването той съставя „Каталог на клавирните творби на Николай Стойков в периода 1966-2012“ [Смилков, 2012, с. 215-222]. През следващата 2013 година Ромео Смилков обогатява информацията с „Каталог на клавирните творби на Николай Стойков в периода 1966-2013“, отпечатан и в книгата му „По бели и черни. Клавирното творчество на Николай Стойков (Пловдив, 2013) [Смилков, 2013, с. 181-185]. Така изследванията на Ромео Смилков – „изследовател, интерпретатор, „градивен съмишленик“ на композитора“ [Стойнова, 2019, с. 8], се оказват особено ценни и с приноса към каталогизацията на творбите на композитора в жанровата област на камерната инструментална музика и клавирните (соловите и ансамблови) произведения.

В каталогът от 2012 г. са обхванати 92 опуса, 17 произведения без опус, 17 сборници (съставени от Н. Стойков) и 7 книги [Стойков, 2012, с. 2-47]. Списъкът „Дискография“ включва 12 компактдиска [Стойков, 2009, с. 48-59].

Така „КАТАЛОГ и ДИСКОГРАФИЯ на произведенията 1966-2019 г.“ на Николай Стойков, който е обект на настоящото изследване, е предшестван от три издания – от 1999, 2009 и 2012 г. Съставителството е дело на самия композитор, а на каталога от 2012 г. - съвместно с проф. Р. Смилков.

Важен е фактът, че през второто десетилетие на XXI век, (конкретно – в периода 2012/2013 – 2019 година) са осъществени изследвания върху творчеството на Николай Стойков, които имат отношение към каталогизирането на творчеството му в различни жанрови области. В този контекст отново се вписват изследвания на Р. Смилков, в които се разглеждат творбите на композитора „от последните 5 години - 100-те опуси“, също и нови творби в „Музикалния пантеон“ оп. 40 [Смилков, 2017, с. 216-220].

В изследването на Николина Кротева – „Хоровите послания на Николай Стойков (2017) също се очертава принос към каталогизиране на творчеството на композитора, но в друга жанрова зона. „Каталог на хоровите творби на Николай Стойков от 1966 до 2015“ [Кротева, 2017, с. 237-263] включва информация за: „опус“, „година на създаване песенен цикъл“, „название на творбата и използван източник за литературна основа“, „аранжimenti и варианти – някои бележки и уточнения“ [Кротева, 2017, с. 237]

Отношение към каталогизирането имат и трудовете на автора на настоящото изследване. В дисертацията на тема „Клавирни аспекти в камерната музика на Николай Стойков“, в хода на изследването са съставени актуални (до края на 2018 г.) хронологични списъци (таблицы), с информация за заглавие, опус, период на създаване на произведенията: „Таблица 1. Камерни вокално-инструментални творби на Николай Стойков“; „Таблица 2. Камерно-инструментални творби на Николай Стойков“; „Таблица 3. Клавирни ансамбли за пиано на 4 ръце и 3 ръце в Музикален пантеон оп. 40“; „Таблица 4. Клавирни ансамбли за две пиана в Музикален пантеон оп. 40“; „Таблица 5. Клавирни ансамбли в „Ние заедно те благославяме, Господи оп. 99“ [Стоянова, 2019, с. 12, 59, 173, 187, 213], В приложенията към труда са обобщени клавирните ансамбли в „Музикален пантеон оп. 40“ (Пр. №1.) [Стоянова, 2019, с. 268]. „Приложение №2. Каталог на клавирните ансамбли на Николай Стойков (1976-2018 г.)“ включва 43 произведения, с информация за година на създаване, опус, заглавие на пиесите, заглавие на цикъл, издание. Приложение №3 включва „Клавирни творби на Николай Стойков в концертната дейност на Велислава Стоянова“. [Стоянова, 2019, с. 268-272].

В монографията „Клавирните ансамбли на Николай Стойков“ (Пловдив, 2019) информацията в „Каталог на клавирните ансамбли на Николай

Стойков“ (Приложение №2) се разширява: включват се създадените от началото на творческия път на композитора до средата на 2019 г. клавирни ансамбли [Стоянова, 2019, с. 175-181]. Тези творби са съществена част от концертния ми репертоар (Прил. №3). В солово и ансамблов интерпретиране многократно съм изпълнявала редица солови и ансамбови клавирни произведения на Николай Стойков. Сред тях са и примерите на „Тропанки“ за пиано оп. 80, „Македонски ритми“ за пиано оп. 93, *Голдберг вариации* за две пиана оп. 100, *Концерт в испански стил (по Сарасате)* за пиано на 4 ръце оп. 102 и др. [Стоянова, 2019, с. 7-8; 182-188].

Четири издания на *Каталог* на първо място представят композитора като творец, изключително отговорен към своето творчество. Те очертават приносът му към една проблемна за историографията зона – предоставяне на пълни и точни сведения за композиторското творчество.

Четвъртото по ред издание има особено голямо значение и тежест. Това е така, поради фактът, че той съдържа актуална всеобхватна информация за всичко, създадено от Николай Стойков – един творец с изключително богата творческа инвенция и многостранни интереси. Информацията в него естествено се опира и на цитираните по-горе изследвания. То обаче впечатлява преди всичко с това, че отразява **индивидуалното креативно мислене на композитора, неговото оригинално виждане за систематизиране и представяне на собственото му творчество. Особено ценно в случая е решението му информацията за обхване не само музикалното, но и поетичното, публицистичното и мемоарно слово, както и живописата, към която той има специално отношение и афинитет. Така освен актуализиране и прецизиране на списъка с музикални творби, за тук за пръв път се включва цялостно творческото дело на композитора.**

В него са предоставени сведения за: музикални произведения; книги, монографии, сборници, ръкописи (от композитора и за него); дискография; филми; живопис. Каталогът е свидетелство за многостранните интереси и изключителната творческа продуктивност на Н. Стойков – личност с особено ярко присъствие в българската култура от 60-те години на XX в и първите две десетилетия на XXI век.

Двата основни раздела – Каталог №1 и №2 са оформени на жанрова основа. Списъкът на творбите е представен в таблица с графи: „Опус“; „Година“; „Произведение, времетраене, издание, фонография“; „Първо изпълнение“ [Стойков, 2019, с. 2].

Каталог №1 (за симфонична, хорова, камерна, вокална и солова музика) включва **108 опуса**, създадени в периода 1966-2019 година: от първия оп. 1 „Ранни песни” – цикъл за глас и пиано, до най-новия – оп. 108 „Пеперуда одеше” и „Танц върху жаравата” за виолончело и пиано (2019 г.) [Стойков, 2019, с. 2-32]. Внушително място в таблицата заема емблематичния „Музикален пантеон” – „транскрипции за пиано и пиано ансамбли – опус 40 1992-2019 г.” [Стойков, 2019, с. 20-21]. Той включва: „Пиеси за соло пиано (2 пиеси), „Пиеси за пиано на 4 ръце (18 пиеси), „Пиеси за пиано на 3 ръце (1 пиеса); Пиеси за 2 пиана (8 пиеси) и „Други произведения” (1 пиеса за смесен хор и струнен квартет) [Стойков, 2019, с. 20-21].

Каталог №2 (музика за народен оркестър; народен хор; ансамбъл; солови народни инструменти). Към тази структура, но в отделен списък са дадени и произведенията на композитора, които са без опус - общо 16, създадени в периода – 1974-2015 г. [Стойков, 2019, с. 33].

Сборниците – „съставител П. Стойков” [Стойков, 2019, с. 34] са на брой 17. Разделът „Книги” включва информация за автобиографичната проза („През огледалото”), трите сборника с поетичните послания на Стойков – „Без ному” (2010), „Al niente” (2012), „Appassionato” (2012), двете части на „Студии, статии, интервюта” (2014, 2018) и др. Шест от тях (общо са 8) е са представени и с титулните си страници [Стойков, 2019, с. 34-40].

След раздел „Книги” е списъкът на филмите за Николай Стойков и тези, които са създадени с неговото участие. Те са шест: „Старият албум на проф. Н. Стойков”, „Ноктурни из българската земя” (от 1986 г.), „За учителя Панчо Владигеров”, и филмите от Новия век – „Кат’ древен хидалго” (2006), „Пред огледалото” (2007), и най-новия – „Изповедта на един застаряващ композитор” (2016 г.) [Стойков, 2019, с. 41].

Дискографията също впечатлява с пълното (фототипно) представяне на 12 CD с информацията за творби, изпълнители, премиери, времетраене [Стойков, 2019, с. 42-53].

Нов раздел – „Живопис” – откроява този каталог сред останалите предишни издания. Николай Стойков е автор на 14 цикли с живопис. Техните заглавия „издават” връзката между живописиста и музиката, която пише композиторът – „Ноктурни и Българската земя”, „Рози за Моцарт”, „Тумбалумба” – Дада; „Ретро” и др. [Стойков, 2019, с. 54]. „Композиторът е увлечен от рисуването от детска възраст; и днес той е подвластен на този „първоначален творчески нагон” [Стоянова, 2019, с. 120]. За „огромна палитра от звукови краски” и „връзката между звук, фонизъм и цвят” в творбите му

пише Ромео Смилков в монографията си за клавирното творчество на Николай Стойков „По бели и черни” Това обуславя интересът на композитора към творческите идеи на Скрябин, Дебюси. А търсенето връзката *звук-фонизъм-цвет* е път и към емоционалния изказ, който намира израз и в неговата поезия:

„... И поле безкрайно, и реки спокойни / с животинки хиляди във тях, / и морски дълбини... / Това са българските химни / за земята, / с клъстери-камбани – звънтящи, разлюляни!... / О, Боже, подари ми всичко туй! / Аз мъничко го заслужавам!” („Appassionato”, с. 9)

„Това е път, по който творецът търси красотата, богатството на своята музика; рисува я с нови багри, оцветявайки я по-различно и така разкрива нови страни от богатата ѝ съдържателност и красота” [Стоянова, 2019, с. 120].

Каталогът съдържа друга нова информация: за монографиите, посветени на творчеството на композитора. Цитирани са 7 заглавия – 6 монографии от авторите Ромео Смилков, Николина Кротева, Красимира Филева, Велислава Карагенова, Светослав Караганов, Велислава Стоянова и една енциклопедия – „Бележити българи на съвременна България” (В. Търново, 2009) [Стойков, 2019, с. 54].

Вторият раздел – „Каталог № 2. Музика за народен оркестър, народен хор, ансамбъл, солови народни инструменти” – обхваща подробно и цялостно информация за опусите, датиранието, заглавията, времетраенето, изданията, фонографията и премиерното представяне на творбите. От таблицата се вижда, че в тази жанрова сфера, от общо 13 опуса, най-рано стартира опус 31 „39 народни песни със съпровод на пиано”, реализиран в периода 1969/82 г.

В обобщение на изложението следва да се поставят акценти върху приноса на труда на Николай Стойков „Каталог и дискография на произведенията 1966-2019 г. ”:

- за пръв път представя цялостно творческото дело на композитора;
- в това издание се актуализира и прецизира на списъка с музикални творби;
- предоставят се пълни и точни сведения за композиторското творчество на Николай Стойков – заглавие на произведенията, опусна номерация, времетраене, издание, фонография, премиерно представяне;
- предоставят се сведения за: книги, монографии, сборници ръкописи (от Н. Стойков и за него); дискография, филми; живопис.

**Трудът на Николай Стойков „Каталог и дискография на произведенията 1966-2019 г. ” очертава още един съществен принос на композитора към българската музикална култура и българската музикална историография. Трябва да се подчертае – и не на последно място, че каталогизирането има огромно значение за бъдещите изследвания на културното дело и творчество на композитора.**

„Каталог и дискография на произведенията 1966-2019 г. ” Николай Стойков е представен в Пловдив на 3 септември 2019 година, заедно с монографиите на проф. д-р Ромео Смилков „Клавирната музика на Димитър Ненов” (Пловдив/София, 2017) и д-р Велислава Стоянова „Клавирните ансамбли на Николай Стойков” (Пловдив, 2019) от д-р Лазаринка Настева. При представянето на трудовете, в концертна програма в зала на Народна библиотека Иван Вазов, прозвучаха творби от Д. Ненов и Н. Стойков в изпълнение на пианистите Ромео Смилков, Велислава Стоянова, Мартин Дафинов и студентите в АМТИИ „Проф Асен Диамандиев” Димитър Димитров и Евридика Вълчева

Каталогът представя многостранните творчески интереси и изключителната творческа продуктивност на Николай Стойков – личност с особено ярко присъствие в българската култура от 60-те години на ХХ в и първите две десетилетия на ХХI век.

## Литература

1. Kroteva, Nikolina. Horovite poslaniya na Nikoiay Stoykov. Blagovgrad, Universitetsko izdatelstvo „Neofit Rilski”, 2017, s. 237-261. (Кротева, Николина. Хоровите послания на Николай Стойков. Благоевград, Университетско издателство „Неофит Рилски”, 2017, с. 237-261).
2. Nikoiay Stoykov – katalog na proizvedeniyata 1966-1999 g. Sast. N. Stoykov. Plovdiv, 1999, с. 1-24. (Николай Стойков – каталог на произведенията 1966-1999 г. Съст. Н. Стойков. Пловдив, 1999, с. 1-24).
3. Nikoiay Stoykov – Katalog i diskografya na proizvedeniyata 1966-2009 g. Sast. N. Stoykov, red. K. Buradjiev. Plovdiv, 2009. (Николай Стойков. Каталог и дискография на произведенията 1966-2009 г. Съст. Н. Стойков, ред. К. Бураджиев. Пловдив, 2009. )
4. Nikoiay Stoykov – Katalog i diskografya na proizvedeniyata 1966-2012 g. Sast. N. Stoykov, R. Smilkiv. Plovdiv, 2012. (Николай Стойков. Каталог и дискография на произведенията 1966-2012. Съст. Н. Стойков, Р. Смилков. Пловдив, 2012. )
5. Nikoiay Stoykov – Katalog i diskografya na proizvedeniyata 1966-2019 g. Sast. N. Stoykov. Plovdiv, 2019, с. 1-71. (Николай Стойков. Каталог и дискография на произведенията 1966-2019. Съст. Н. Стойков. Пловдив, 2019, с. 1-71)

6. Smilkov, Romeo. Klavirnoto tvorchestvo na Nikoiay Stoykov. Disertatsiya. AMTII, Plovdiv 2012. (Смилков, Ромео. Клавирното творчество на Николай Стойков. Дисертация. АМТИИ, Пловдив, 2012. ).

7. Smilkov, Romeo. Po beli i cherni. Klavirnoto tvorchestvo na Nikoiay Stoykov. Plovdiv, „Zebra”, 2013. (Смилков, Ромео. По бели и черни. Клавирното творчество на Николай Стойков. Пловдив, „Зебра”, 2013. ).

8. Smilkov, Romeo. Tvorbi na Nikoiay Stoykov ot poslednite 5 godini. – Sbornik dokladi. Mezhdunarodna nauchna konferentsiya Nauka, obrazovanie i inovatsii v oblastta na izkustvoto. Plovdiv, AMTII, 12-13. 10. 2017, с. 216-220 (Смилков, Ромео. Творби на Николай Стойков от последните 5 години (100-ни опуси). В: Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството”. Пловдив, АМТИИ, 12-13. 10. 2017, с. 216-220).

9. Stoyanova, Velislava. Klavirni aspekti v kamernata musika na Nikoiay Stoykov. Disertatsiya. Nauchen r-l prof. d-r R. Smilkov. Plovdiv, AMTII „Asen Diamandiev”, Plovdiv, 2019. (Стоянова, Велислава. Клавирни аспекти в камерната музика на Николай Стойков. Дисертация. Научен ръководител проф. д-р. Р. Смилков. Пловдив, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев”, 2019. )

10. Stoyanova, Velislava. Klavirnite ansambli na Nikoiay Stoykov. Plovdiv, Akad. izdatelstvo „Talant” pri VUARR-Plovdiv, 2019. (Стоянова, Велислава. Клавирните ансамбли на Николай Стойков. Пловдив, Акад. издателство „Талант” при ВУАРР-Пловдив, 2019. )

## ЕДИН ПОДХОД КЪМ СЪЗДАВАНЕ НА МЕТОДИЧЕСКИ ИНСТРУМЕНТАРИУМ ПРИ ПОЛЗВАНЕ НА МУЗИКАТА КАТО СРЕДСТВО ЗА ЕМОЦИОНАЛНО РАЗВИТИЕ НА ДЕЦАТА СЪС СПЕЦИАЛНИ ОБРАЗОВАТЕЛНИ ПОТРЕБНОСТИ

Андреас г. Триантафиллидис

Музикален педагог в терапевтичен център Анеми в гр. Серес, Гърция и преподавател по тамбура в Музикално училище в Гърция

**Анотация:** Въз основа на свои проучвания и на личен професионален опит от работата си с деца със специални образователни потребности (СОП), авторът трасира основните линии на формиране концепция за подход при ползването на музиката като средство за емоционалното развитие на децата със СОП. Изясняват се ролята и отговорностите на музикалния педагог в подобна дейност, като се акцентира на важността на подготвителните дейности, които трябва да извърши - създаване на съответен технологичен модел за обучение по музика, с ясно формулирани цели и очаквани резултати, обезпечен с адекватен методически инструментариум и дидактически материали, съобразени с определен спектър от конкретни образователно-терапевтични рамки.

**Ключови думи:** музикален педагог, музикотерапия, деца със специални образователни потребности, методически инструментариум, музика, средство

## AN APPROACH IN THE CREATION OF METHODOLOGICAL TOOLS WITH THE USE OF MUSIC AS A MEANS OF THE EMOTIONAL DEVELOPMENT OF CHILDREN WITH SPECIAL EDUCATIONAL NEEDS

Andreas G. Triantafyllidis

Music educator at the ANEMI treatment center in the city of Serres. Greece  
Professor of Tamboura at the Musical schools of Greece

**Annotation:** Based on his research and his own professional experience of working with children with special educational needs (SEN), the author traces the main lines of forming an approach to using music as a tool for the emotional development of children with SEN. The role and responsibilities of the music educator in such activity are clarified, emphasizing the importance of the preparatory activities that the music educator should perform - creating an appropriate model for music training, with clearly formulated goals and expected results, provided with adequate methodological tools and didactic materials tailored to different specific educational and therapeutic frameworks.

**Keywords:** musical pedagogue, music therapy, children with special educational needs, methodological tools, music, means

Работата ми с деца със СОП като музикален педагог в терапевтичен център АНЕМИ гр. Серес, Гърция поставя непрекъснато пред мен нови сериозни професионални и личностни предизвикателства за намиране на правилния подход към този вид комплексна дейност – образователна и терапевтична. Търсенията ми в тази посока и натрупването на личен професионален опит провокираха необходимостта от изработване на аргументирана концепция за подхода при ползването на музиката като средство за емоционалното развитие на децата със СОП, чиято идейна платформа и рамка представям в синтезиран вид в настоящето изложение.

**1. Въздействие на музиката. Музикотерапия.** Исторически употребата на звука за промяна на състоянието на съзнанието датира от древни времена. Първите писмени сведения, относно приложението на музика с лечебна цел, са открити в стари египетски папируси, а първите теории за терапия с музика възникват по време на разцвета на гръцката антична култура [Стоев, 2014, с. 7-25]. Модерната история на терапията с музика датира от началото на ХХ век, а през 1996 г. Световната здравна организация<sup>64</sup> ѝ дава официален статут, признавайки я за здравна специалност с наименованието „Музикотерапия“ [8]. Резултатите от изследванията на съвременните учени, относно способността на определени тонове и честоти да променят електрическата активност на мозъка са открития, които дават *научното основание на музикотерапията*. Въздействието на звука върху човека е физическо и психофизиологично, а влиянието му върху мозъчните вълни, настроение, тонус и пулс е неоспорим факт.

*Оздравителният ефект на музиката* се основава на неврохимични реакции, мобили-зиращи определени области на мозъка да извършват определена дейност. В съвременната практика музикотерапията се дефинира като процес, в който квалифициран специалист (музикотерапевт) по време на работа с пациент използва музика и/или музикални елементи - звук, ритъм, мелодия, хармония, с цел да отговори на определени негови физически, емоционални, умствени, социални и когнитивни нужди - да подпомогне и насърчи общуването му, ученето и др.; да повлияе позитивно на емоционалното му състояние и взаимоотношенията му с околните и т. н. Независимо дали музикотерапията действа самостоятелно или съпътства и подпомага основно лечение, нейно **основно средство за въздействие е музиката** и основната ѝ цел е да подкрепи човек и да го настрои позитивно, като подпомогне адекватното му личностно приспособяване, допринесе за подобряване и разширяване на неговата креатив-

<sup>64</sup> The World Health Organization или WHO - Световна здравна организация към ООН.

ност и интуицията, стимулира решимостта за разрешаване на личностни и междуличностни конфликти и т. н.

*Всеки тип музика влияе по различен начин на човека, което поставя пред музикотерапевта една изключително деликатна и отговорна задача за осъществяване на *подходящ подбор на музиката* за всеки един терапевтичен сеанс, предполагащ адекватни познания и проява на професионализъм.*

**2. Музикална педагогика, музикотерапия и работа с деца СОП.** В Международния класификатор на болестите [3] се диференцират следните групи деца със: специфични разстройства на развитието на речта и езика; специфични разстройства в развитието на училищните умения; специфични разстройства в развитието на двигателните функции; специфични и генерализирани разстройства в развитието. Водещото в тази диференциация е спецификата на болестното състояние на организма на децата, при което е нарушено естественото му физиологично състояние и функциониране. В педагогически аспект акцентът се поставя върху образователните потребности на тези деца и в Наредба №1 на МОН [3], същата група деца е назована „деца със специални образователни потребности (СОП)“ и са определени следните групи: деца с различни видове увреждания – сензорни, физически, умствени (умствена изостаналост), деца с езиково-говорни нарушения; множество увреждания; деца с обучителни трудности.

По отношение на тези деца в практиката се наблюдават два аспекта на дейност – въздействие чрез музикалната педагогика и въздействие чрез музикотерапия. Двете понятия са „взаимно свързани и взаимно допълващи се направления в системата на психологопедагогическата помощ, с ползване на музика“, за деца със СОП, но не са тъждествени понятия [Скокова и др., 2014, с. 14]. Според Е. Медведева [Медведева и др., 2001, с. 325], *свързващото звено между двете понятия, е ролята на музиката в процеса на взаимодействие с детето*. Те се базират на *обща изходна позиция - доказаното във времето благотворно влияние на изкуството музика върху личността*, въздействат чрез музикалното изкуство, преследвайки една обща цел – подпомагане хармоничното развитие на детето с образователни потребности и разширяването на възможностите за неговата социална адаптация. *Различието* в смисъла на двете понятия – музикална педагогика и музикотерапия, се проявява при разглеждането на проблема от два различни аспекта – *медицинския и педагогическия*. Следователно, на деца със СОП **е необходимо да се оказва комплексна**

**подкрепа - медицинска и педагогическа**, предполагащо екипна работа в колектив от подходящи за целта специалисти от спектъра на медицината и педагози.

**3. Роля и отговорности на музикалния педагог при работа с деца със СОП.** В съвременната практика при реализирането на терапевтични програми за деца със СОП специализираните екипи се насочват към оказване на нужната им комплексна медицинска и педагогическа подкрепа. Отчитайки успешното въздействие на музиката като средство за емоционалното развитие на децата, ролята на музикалния педагог в този екип е: съчетавайки музикална педагогика и музикотерапия, да провежда занятия с деца със СОП с образователни и с терапевтични цели като част от цялостната терапевтична програма на екипа. „В нея музикалният педагог не „диктува“ своите естетически виждания, а е модератор на педагогически ситуации“ [Коловска, 2011, с. 8]. В тази си дейност той фактически осъществява музикално-педагогическа подкрепа, основаваща се на въздействието на музиката върху личността и музикотерапия под формата на превенция, рехабилитация или лечение с определени цели и задачи – да развива потенциала и/или възстановява функциите на индивида, така че той да постигне по-добро ниво на персонална интегрираност и по този начин да се подготви за по-пълноценен живот. В изпълнение на тази своя роля музикалният педагог извършва следните основни дейности: Подготвителни; Провеждане на обучение с музика; Отчет на резултатите.

**4. Подготвителните дейности** обхващат всички действия по създаване на адекватен технологичен модел за обучение по музика, с ясно формулирани цели и очаквани резултати, подкрепен с подходящ базов методически инструментариум и дидактически материали. Във връзка със сериозните отговорности на музикалния педагог в практическото изпълнение на неговата роля в реалния образователно-терапевтичен процес, обосновката на идейната платформа и концепцията за изработване на технологичен модел придобиват изключителна важност.

Рамка. В процеса на подбор и създаване на методическия инструментариум за обучение по музика на деца се налагат редица ограничения, които формират *образователната рамка*. Те са свързани с етапа на възрастовото развитие на детето и с неговото общо образователно ниво и образователното му ниво в областта на музиката. Това предполага определена учебна програма с конкретни образователни цели и очаквани резултати. При провеждане на обучение по музика от музикален педагог на деца със СОП към образователната рамка се добавят и нови ограничения.



По-голямата част от тези ограничения са свързани с конкретно заболяване/увреждане и неговите типични прояви и формират съответна *терапевтична рамка*, а обединяването на двете рамки формира съответна *образователно-терапевтична рамка*. За всяко конкретно дете със СОП терапевтичният екип формулира персонални терапевтични и образователни цели и предоставя инструкции за работа, съобразени със спецификата на конкретните негови увреждания и на конкретните прояви на заболяването при него. Произтичащите от това ограничения формират *персоналната образователно-терапевтична рамка*, за да може образователният процес се насочи към конкретното дете и да е съобразен с реалните му възможности и състояние.

*Методически инструментариум*. В педагогиката методическият инструментариум се ползва, за да се опишат дидактически материали и/или педагогически практики. Подборът и създаването на методическия инструментариум за всеки един конкретен учебно-възпитателен процес е предизвикателство пред всеки педагог. От това пряко зависи успешното провеждане на всяко едно занятие, ефективността на провеждания учебно-възпитателен процес за постигане на неговите учебно-възпитателни цели. В частност това важи и за обучението по музика. Отчитайки спецификата на прилагане на музикална педагогика за обучение на деца със СОП, като съпътстващ терапията процес, допълващ и подпомагащ подобряването на качеството на живот на тези деца, музикалният педагог следва да създаде набор от методически инструменти, състоящ се от следните базови елементи: базови задачи за постигане на образователно-терапевтичните цели с формулирани цели и очаквани резултати; подходящи тестове и изпитни задачи за проверка знанията и уменията на обучаемите; дидактически материали; учебни образователни програми по музика.

Разполагайки с образователно-терапевтичните рамки за всяко конкретно заболяване/увреждане, би било практично за всяка една конкретна рамка да се създаде съответен комплект от методически инструменти с придружаващи дидактически материали. Той трябва да е пригоден за осъществяване и на индивидуално, и на групово обучение по музика (в малки групи до 4-5 деца със СОП) за постигане на съответните образователно-терапевтичните цели. Особено важно за практиката е всеки от тези комплекти да представлява система от такива методически инструменти, отговаряща на условията за пълнота, уникалност и удобен достъп, поддръжка. Следователно, всеки такъв комплект трябва да е достатъчно

богат, разнообразен и пълен, за да осигури на музикалния педагог възможности за практическото осъществяване на образователно-терапевтичните цели в различните възможни случаи на заболявания/увреждания.

Създаването на всеки един такъв комплект от методически инструменти е сериозно предизвикателство пред музикалния педагог, предполагащо проява на професионализъм в подбора на музикалния материал и на педагогически умения за създаване на такива инструменти и дидактически материали допринасящи за ефективността на педагогическата практика. Според отредената му роля в терапевтичния екип за работа с деца със СОП, създадените методически инструменти ще са неговите конкретни средства за постигане на образователно-терапевтичните цели за конкретното дете, подsigурявайки му начини на действие и съответни педагогически похвати. В основата на тези средства се поставят научното познание и успешните практики, отнасящи се до възможностите за: *въздействие с музика*, като средство за професионално осъществяване на определено насочено музикално образование и терапия; *използване на музиката като реално средство за емоционалното развитие на децата със СОП* и като средство за екипен професионален подход към решаване проблемите, свързани с всяко едно конкретно дете със СОП.

„Музикалното изкуство и възпитанието чрез него, макар и не сред най-актуалните в обществения живот на хората, също се модернизират. Задачите...са ясно ориентирани към духовно опазване и развитие на младите хора, към тяхната пълноценна реализация в живота“ [Коловска, 2012, с. 15]. Конкретно за музикалния педагог ползването на музиката в конкретната практика **като реално средство за емоционалното развитие на децата със СОП** предполага сериозен задълбочен подход и много конкретна професионална работа за създаване на съответен технологичен модел за обучение по музика, с ясно формулирани: Цели и очаквани резултати на ниво образователно-терапевтична програма; Основни теми на учебно съдържание и очаквани резултати по теми от учебното съдържание на образователно-терапевтичната програма.

#### Използвана литература

1. Kolovska, Tsvetanka. Masovo li e masovoto muzikalno vyzpitatie dnes. – V: Godishnik na AMTII, Plovdiv, 2012, str. 15 (Коловска, Цветанка. Масово ли е масовото музикално възпитание днес. – В: Годишник на АМТИИ, Пловдив, 2012, стр. 15)
2. Kolovska, Tsvetanka. Strategii za vyzpriemane i osmislnqne na uchsebnoto sydurzhanie po muzika. Plovdiv: izd. Letera, 2011, str. 8. (Коловска, Цветанка. Стратегии

за възприемане и осмисляне на учебното съдържание по музика. Пловдив: Изд. Лета, 2011, стр. 8)

3. Kratak spravocnik po mevdunarodna statisticheska klasifikacij na bolestite i problemite, svarazani sas zdraveto, X revizia, Soia, 2003 (Кратък справочник по международна статистическа класификация на болестите и проблемите, свързани със здравето, X ревизия, София, 2003), [www.nchi.government.bg/download/mkb\\_v1\\_part1.pdf](http://www.nchi.government.bg/download/mkb_v1_part1.pdf). (24. 08. 2019)

4. Medvedeva, Elena, Levchenko Irina, Komisarova Ludmila, Dobrovolskaia Tatyana (Медведева, Елена, Ирина Левченко, Людмила Комиссарова, Татьяна Добровольская, Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании, Издательский центр „Академия“, Москва, 2001), <http://psychlib.ru/mgppu/MAaso2001/AML-001.htm>. (24. 08. 2019)

5. Naredba №1 za obuchebie na deca i uchenici sas SOP i/ili s hronicni zaboliavania (Наредба №1 за обучение на деца и ученици със СОП и/или с хронични заболявания), [www.mon.bg/opencms/export/sites/.../nrdb\\_1-2009\\_deca\\_SOP.pdf](http://www.mon.bg/opencms/export/sites/.../nrdb_1-2009_deca_SOP.pdf). (24. 08. 2019)

6. Skokova, Galina, Miheeva Svetlana, Izpolzovanie metodov artterapii v procese formirovania lichnosti detei s ogranichenimi vozmojnostiami zdorovia (Скокова, Галина, Светлана Михеева, Использование методов арттерапии в процессе формирования личности детей с ограниченными возможностями здоровья, 2014), <http://festival.1september.ru/articles/528412/>. (24. 08. 2019)

7. Stoev, Todor, Uchebnik po muzikoterapia, Plovdiv, 2014, E-biblioteka (Стоев, Тодор, Учебник по музикотерапия, Пловдив, 2014, Ебиблиотека), <http://training-center.bg/library/>. (24. 08. 2019)

8. The Who - Official Site of The Who, <https://www.thewho.com/>. (24. 08. 2019)

## **ФАБРИЧНОТО ПРОИЗВОДСТВО НА КИТАРИ В БЪЛГАРИЯ – „ОРФЕЙ” И „КРЕМОНА”**

**Костадин Д. Динков**

**Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” Пловдив**

**Резюме:** В настоящата статия е представено развитието на българските фабрики за струнни музикални инструменти и най-вече за китари. Проследена е хронологията на създаване и развитие на пловдивския цех „Орфей” и казанлъшкия - „Кремона”. Описани са моделите, които са произвеждали през годините, използваните материали и технологията за подобряване на качеството на инструментите, както и тяхното разпространение в България и на световната сцена.

**Ключови думи:** китара, лютниерство, „Орфей”, „Кремона-България”

## **GUITAR FACTORY IN BULGARIA – „ORPHEUS” AND „CREMONA”**

**Kostadin D. Dinkov**

**PhD student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv**

**Abstract:** This article presents the development of Bulgarian factories for stringed musical instruments, and especially for guitars. The chronology of the creation and development of the Plovdiv 'Orpheus' workshop and the Kazanlak – 'Kremona' are traced. The models that they have produced over the years, the materials used and the technology used to improve the quality of the instruments, as well as their distribution in Bulgaria and on the world stage are described.

**Key words:** guitar, guitar makers, 'Orpheus', 'Kremona- Bulgaria'

„Битието” на класическата китара в България може да се проследи в две направления – в музикалния бит и в производството на инструменти. Тези два аспекта са взаимно зависими – едното предполага другото. Следващото съдържание е фокусирано върху историята на производството на струнни музикални инструменти, в частност китара, в градовете Пловдив и Казанлък.

Китарата в Пловдив заявява своето присъствие още в началото на 19-ти век. Нейното тогавашно предназначение и реализация са различни от сегашния смисъл и значение в днешните условия. В този начален етап на развитие в България и в частност - в Пловдив, китарата има второстепенна роля. Тя е аккомпаниращ инструмент, участващ в различни инструментални формации, мандолинни оркестри и състави от народни инструменти.

Приобщена като любителски инструмент, китарата бързо навлиза в бита и постепенно придобива популярност в музикалната практика. Създава се силен интерес, който налага както необходимост от инструменти, внасяни предимно от западна Европа (Германия, Италия и др.), така и от музикална литература (нотен материал) за тази новосъздаваща се традиция. Освен това, все повече български музиканти продължават обучението си в европейски учебни заведения и завръщайки се в България, успяват да приобщят все повече ученици, на които да предадат своя опит.<sup>65</sup> Постепенно следват и стъпките, които запълват очерталите се дефицити - необходимостта от локализация на производство на струнни инструменти и у нас.

Организирано производство на струнни музикални инструменти в България е датирано от 1924 г. в Пловдив [kremona.com]. Още тогава е установена актуалната форма, подбрани са материалите и са уточнени детайлите по конструкцията, които отличават и днешния класически инструмент в България. Ръчно в Пловдив се изработват не само класически струнни инструменти - цигулка, виола, контрабас, но и китари, тамбури, мандолини, гъдулки и др. По същото време казанлъчанинът Димитър Георгиев Саранеделчев създава едно от първите в България професионални лютиерски ателиета. Изработените тук струнни музикални инструменти впечатляват с майсторство и са приети добре навсякъде. Саранеделчев получава подкрепа от художниците Иван Милев, Иван Пенков, Станю Стаматов, композитора Петко Стайнов, роднините му Маньо и Генчо Стайнови, както и от други представители на тогавашния интелектуален елит, за участие в обявения през 1922 година от пловдивската търговско-индустриална камара конкурс за усъвършенстване на лютиерското изкуство в Германия. След спечелването на конкурса, той се обучава в градовете Лайпциг и Маркнойкирхен и се завръща в Казанлък в началото на 1924 г. Заедно със своите братя – Петко, Боньо и Иван, основават първата фабрика в България за струнни музикални инструменти „Кремона“. По същото време е създадена и пловдивската фабрика „Орфей“, която през годините е преименувана по-късно в „Пълдин“. Тези две фабрики са най-значимите лютиерски фабрики за струнни музикални инструменти в България.

Снимка №1



Основател на фабриката за китари в Пловдив е Димитър Найденов. За съжаление липсва информация за неговата работа и принос, относно развитието на новосъздаденото лютиерско предприятие. В цеха за струнни музикални инструменти е поканен на работа акордьорът на пиана и рояли Костадин Чакъров. Той завършва техникум по дървообработване, специализира в Лайпциг при световноизвестния производител на пиана „Блютнер“, а по-късно в София трупа опит и познание и при немския акордьор Райбер Холц. [Проданова, Мария, Паунова-Тошева, Поля, Попова-Коева, Нели, 2015, с. 23]

Освен струнни инструменти, в пловдивската фабрика се произвеждат и пиана, а главен технолог на производството е Чакъров. През 1965 г. тази дейност е преустановена и майсторът е ангажиран изцяло с поддръжка и ремонт на пианата и някои други инструменти в пловдивското музикално училище, по покана на тогавашния директор Анастас Маринкев. На акордьора разчитат и ВМПИ (днес АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив) и Операта на Пловдив, като дейността му се простира из цяла Южна България, а също и в музикалните училища в Бургас, Варна и Котел. Костадин Чакъров е определян като човек със „златни ръце“ и доказателство за това са мандолините, цигулките и китарите, които майстори. „Той

<sup>65</sup> Илия Делиев (Париж, Франция), Димитър Дойчинов (Ваймар, Германия), Панайот Панайотов (Ваймар, Германия).

изработва и дарява 25 цигулки – шестнадесетинки, осминки, четвъртинки и половинки” [Проданова, Мария, Паунова-Тошева, Поля, Попова-Коева, Нели, 2015, с. 23] на най-малките музиканти в Пловдивското музикално училище. Изкуството съпътства живота на лютиера, а неговата работа остава важен отпечатък върху културния живот на града ни. През 1985 г. Костадин Чакърров се пенсионира, но успява да предаде своите познания и умения на сина си Ангел Чакърров, който продължава да практикува тази рядка и ценна професия и до днес.

Фабриката за китари в Пловдив дълги години се помещава на ул. „Железарска“ №1, в триетажната сграда на някогашния комбинат „Битова тъкан“, която в наши дни все още съществува, но е необитаема. Тогава, така наречения „Битов комбинат“, освен производство на китари със запазена марка „Пълдин“, обединява множество професии като шивачество, ремонт на електроуреди, дърводелство и прочие. В това занаятчийско обединение работят над 3500 души.

Снимка №2



През 1999-2002 г. Община Пловдив разрешава приватизация и дружеството постепенно фалира.

„Много ми е мъчно, защото трудовият ми живот мина в „Пълдин - М“ [arhiv. marica. bg], споделя днес Тодор Тимонов, сега пенсионер. Човек с музикално образование, той започва да майстори китари, виолончели, контрабаси и цигулки в далечната 1967-а.

„Произвеждахме до 3500 инструмента на месец” - разказва Тимонов. „Всяка събота контейнер със 175 китари заминаваше за Съветския съюз, отделно по един ТИР на месец изпращахме на Запад - в Германия, Дания, Холандия, Франция, Италия. Бяхме над 200 души в предприятието, гордехме се с пловдивската марка, а накрая дойдоха и я унищожиха” [arhiv. marica. bg] - не може да се примири Тодор Тимонов и дава за пример казанлъшката „Кремона“, където е отишъл да работи след „Пълдин - М“, която и до днес произвежда музикални инструменти.

В началния производствен етап моделите на китари в „Орфей“ не са много. Правени са инструменти, които не са класически, с тесен гриф, метални струни, с по-малко тяло, метален струнник и с не-толкова добри акустични характеристики. Все още се намират такива инструменти, но те не могат да се конкурират със съвременните китари по звук, прецизност на изработката и изящен външен вид. Запомнящ се модел е така наречената китара „Роси“. Този инструмент, изработван обикновено от смърч, има два резонаторни отвора, метални струни и голяма резонаторна кутия, наподобяваща днешните кьнтри китари. Фабриката произвежда също и инструменти, имитиращи американските марки електрическа китара „Фендер“ и „Гибсън“. В моделното разнообразие се появява и китара тип „холоу боди“ (hollow body), която има електрически адаптери, но също и акустичен звук. Този модел китара е изобретен в Америка през 1936 г. от Орвил Гибсън и успешно пренесен след 1960 г. и в българската фабрика „Орфей“. Отличава се с тънко акустично тяло, масивна горна дъска с два резонаторни отвора под формата на буквата f, тънък гриф, метални струни и плътна глава на грифа. Не закъснява и производството на стандартния модел класически китари, продиктуван от световните тенденции, но и от бързо развиващото се китарно общество в Пловдив след 1950 г. Технологията за изработване на този вид китара наподобява традиционния испански метод, който е характерен със своята логична последователност при подготовката на детайлите и сглобяването на инструмента. Методът датира от втората половина на 19-ти век и е дело на испанския лютиер Антонио де Торес, считан за „баща“ на съвременната класическа китара, чийто модел е широко разпространен и актуален до днес. В пловдивската фабрика също са следвали технологичния процес на изработване и сглобяване на класическия инструмент - залепване на грифа към горната дъска (с лицето надолу), залепване на страниците, залепване на задната дъска, лакиране.

През годините, паралелно с фабрика „Орфей“, активно работи и се раз-

вива „Кремона“, Казанлък. В наши дни, за разлика от пловдивския „Орфей“, казанлъшката „Кремона“ не спира своята дейност, като разработва нови модели китари и подобрява тяхното качество. Реализацията им има световна сцена и инструментите се продават успешно по всички континенти.

От края на 1999 г. фабриката за струнни инструменти в Казанлък отново е частно предприятие и наброява 120 работници и майстори лютиери. Те произвеждат не само китари, но и богата линия щрайхови майсторски инструменти. Китарната серия предлага инструменти от масивна дървесина с единайсет различни по размер мензури, както и лимитирана серия майсторски китари и тип кътауей<sup>66</sup>.

Основните и най-разпространени модели в ателието са класическа и фламенко китара. Материалите, от които се произвеждат, са предимно смърч (Германия, Швейцария) и червен кедър (САЩ). Те са използвани за горната резонаторна дъска, а за страници и задна дъска възможностите са: бразилски и мадагаскарски палисандър, абанос макаса, циракоте, кокболо, падук, зебрано, махагон и др. В изработката на грифовете е вложен материал от махагон, който е усилен с карбонова нишка, за по-голяма здравина, а елементът, който се полага и залепва върху грифа, се нарича грифбред и се изработва от абанос. Мостът (струнникът) се монтира върху горния резонатор и е от палисандрово дърво. Процесът на изработване завършва, когато китарите се лакират с шеллак.

Китарите на казанлъшката фабрика за струнни инструменти са разделени на шест моделни серии, като всеки модел има шест, седем разработки:

**Стийл стринг серия** – така наречената **кънтри** китара, в изпълнение без или с активна електроника за усиляване на звука.

**Майсторска серия** – този вид модели са едни от най-скъпите и прецизно изработени инструменти на „Кремона“, Казанлък. Отличават се китари като: **90 годишнина**, **Тангра TS**, **Рондо RS**, **Солеа**, **Ромида**, **Фиеста** и други.

**Фламенко серията** е представена от 6 вида екзотично наименувани китари: **Роза Бланка RB**, **Роза Негра RN**, **Роза Дива RD**, **Роза Бела RB**, **Роза Морена RM** и **Роза Луна RL**. Името на всеки инструмент произлиза от вида (цвета) на материала, от който е произведен.

**Концертна серия** – тази серия китари се отличава от стандартните класически модели с добавената електроника и изпълнение тип **кътауей**.

**Солист** (Базова) серията обединява три от най-разпространените модели класически китари: **Фиеста**, **Рондо** и **София**.

**Укулеле** серията е представена от три модела с различна големина.

Лютиерското изкуство в България, вероятно започва своето развитие във фабриките за струнни музикални инструменти „Кремона“ Казанлък и „Орфей“ Пловдив, но продължението на тази трудна и рядко срещана професия намира изява сред все повече български лютиери, чиито инструменти имат световно признание.

#### Използвана литература:

1. Prodanova, Maria, Paunova-Tosheva, Poly, Popova-Koeva, Neli. 70 Godini NUMTI „Dobrin Petkov“ 1945-2015, Plovdiv: Tafprint, 2015 (Проданова, Мария, Паунова-Тошева, Поля, Попова-Коева, Нели. 70 Година НУМТИ „Добрин Петков“ 1945-2015. Пловдив:Тафпринт, 2015, стр. 108)
2. „Как закриха китарите „Орфей“, 12. 04. 2013 - arhiv. marica. bg (09. 2019)
3. „Кремона – ръчно изработени струнни музикални инструменти“ (Начална страница) - www. kremona. com (09. 2019)
4. Panayotov, Panayot. Metodika na obuchenieto po kitara. Sofia: PAN STIL, 1995. (Панайотов, Панайот. Методика на обучението по китара. София: ПАН СТИЛ, 1995.)

<sup>66</sup> Това е елегантно скосяване или изрязване на долната част на резонаторната кутия, близо до грифа, което допринася за по-удобно свирене във високите позиции на грифа.

## СТРАТЕГИЯТА НА УЧИТЕЛЯ – ФАКТОР ЗА СТИМУЛИРАНЕ НА ИНТЕРЕСА И ЖЕЛАНИЕТО НА ДЕЦАТА ОТ ПРЕДУЧИЛИЩНА ВЪЗРАСТ ЗА УЧАСТИЕ В МУЗИКАЛНИ ДЕЙНОСТИ

*Елеонора Ем. Забунова  
учител по музика в ДГ „Дружба“  
и ДГ „Асенова крепост“ – град Асеновград*

**Резюме:** Настоящата статия споделя личен опит, базиран на добра практика в ДГ „Дружба“ и ДГ „Асенова крепост“ - Асеновград. Целта на тази разработка е да се направи оглед на дейностите на двете учебни заведения през учебната 2018/2019 година. Представям стратегия на обучение, съчетаваща възпитателни и образователни взаимодействия, в която учебният процес е основан на базата на преживявания, стимулиращи интереса и желанието на децата от предучилищна възраст за участие в музикални дейности.

**Ключови думи:** стратегия на учителя, методи на обучение, дейности в детската градина и извън нея

## TEACHER'S STRATEGY – A FACTOR FOR THE STIMULATION OF THE KINDERGARTEN CHILDREN'S INTEREST AND DESIRE TO PARTICIPATE IN MUSICAL ACTIVITIES

*Eleonora Em. Zabunova  
a music teacher in kindergarten Druzhiba  
and kindergarten Asenova krepost in Asenovgrad city*

**Abstract:** The current article shares personal experience based on good practice in DG Druzhiba and DG Asenova Krepost – Asenovgrad. The goal of this development is to do a review of the activities of the two schools during 2018/2019. I am presenting a teaching strategy made of educational interactions, where the teaching process is based on experiences that stimulate the children's interest and desire to participate in musical activities.

**Keywords:** Teacher's strategy, teaching methods, kindergarten and external activities.

Възпитателно – образователната работа по музика в детската градина налага учителят по музика да определя конкретни възпитателно – образователни цели, да използва образователни стратегии, методи и техники при провеждане на образователния процес. Това „... изисква от него специфични познания, умения и желание за музикалнопедагогическа реализа-

ция, които непрекъснато самостоятелно и творчески да актуализира и обогатява“ [Коловска, 2015, с. 128].

Стратегията на учителя представлява педагогическо взаимодействие, което се изготвя на базата на особеностите на всяка възрастова група в детската градина и се планира за съответните месеци през учебната година. Определят се акцентите, чрез които се осъществяват целите. Учителят се ръководи от примерните хорариуми дадени в „Програмата за възпитание“, с която детската градина работи. Следващ момент са степените на взаимодействие и темата, която поставя точните очертания на проблематиката за педагогическо взаимодействие между учителя и детето.

Стратегията на учителя е в зависимост и от актуалните и бъдещи потребности, заложби и интереси на децата. „В този смисъл приоритетно значение има музикално-педагогическата задача за развиване на музикално-слухови навици и критерии, които дават възможност за свободно, но и вярно ориентиране в природата на музикално-слуховите образи, в тяхната символика на изразяване и изобразяване“ [Коловска, 2011, с. 9]. Стратегията определя общите насоки на развитие на дейностите като акцентира върху видовете мероприятия, които предстоят. Основава се на принципите и насоките на Конвенцията за защита на децата, ЗЗД, ЗПУО, Общинската стратегия за развитието на образованието, Европа 2020, Наредба 5/03. 06. 2016 г. на МОН за предучилищно образование и други нормативни актове, касаещи предучилищното и училищно образование и политиките в подкрепа на детето.

Учителят по музика има и организационни функции: да организира, провежда празници и развлечения в детската градина, както и изяви на общинско, регионално и национално ниво.

При организиране работата на музикалното възпитание с деца от предучилищна възраст се използват всички музикални дейности, чрез които се формират музикалните способности на децата, както и цялостното им естетическо развитие. Разработват се разнообразни форми на работа в музикалната практика, а тяхното внедряване в системата на обучение допринася за подобряване възпитателната работа.

Практиката показва, че ефектът на музикалната ситуация е по-голям, когато децата са активни изпълнители, а не само пасивни зрители - когато пеят, танцуват, свирят на различни музикални инструменти, когато се преобразяват в различни герои от приказките или от историческото минало. „Децата импровизират вокална музика, танцови движения, хореография, съпровод с музикални инструменти, като основната идея не е постигане

на високи музикални резултати и творчески шедьоври, а по-скоро стимулиране на творческия потенциал на децата, формиране на творческа нагласа и удовлетвореност от заниманията с изкуство като цяло" [Коловска, 2018, с. 1534].

Изявите извън детската градина (общински, регионални) дават възможност децата да се мотивират за активно и творческо участие. Иванка Илиева говори за „учене чрез преживяване“ - възбуждат се емоциите, възприятаята и преживяванията на децата, изграждат се умения и качества. Когато детето пее, танцува заедно с другите деца, то изявява себе си като едно цяло. Възпитава толерантност и сърдечност към другите деца, към спазване на правилата и изискванията на дейността. Постепенно придобива умения за социална ангажираност и контакт с околните [Илиева, 2014, с. 33].

С гордост твърдя, че ДГ „Дружба“ и ДГ „Асенова крепост“ - Асеновград са най-активните детски градини в града. Учебната 2018/2019 година бе много успешна за мен. И с двете градини, като музикален ръководител, участвах във всички градски празници, в много концерти, благотворителни базари, проекти и други. Ще спомена само тези, чието представяне има общоградски характер:

На 23. 12. 2018 г., 10:00 часа, децата от четвърта подготвителна група на ДГ „Дружба“, коледуваха на д-р Емил Караиванов, кмет на Община Асеновград.

На 02. 01. 2019 г., 11:00 часа, децата от четвърта подготвителна група на ДГ „Асенова крепост“, сурвакаха кмета на общината д-р Емил Караиванов.

На първи март, децата от трета подготвителна група на ДГ „Асенова крепост“ завързаха мартеници на всички служители на Община Асеновград.

Специално за празника на Асеновград - 12. 05. 2019 г. гост бе президента на Република България Румен Радев. От цялата община, единствено ДГ „Асенова крепост“ имаше честта да поздрави президента с танц „Девойко, мъри, хубава“.

Този танц бе подготвен специално за случая. Изненадата от перфектното ни представяне бе много приятна, а ангажимента, който изпълнихме, ни удовлетвори напълно. Не мога да опиша с думи как се чувствах, когато застанах заедно с децата от трета подготвителна група пред президента. Чувството бе неопишуемо, а гордостта ми огромна. Никога не съм се чувствала толкова горда и щастлива от работата си като музикален ръководител. В моменти като този, човек си дава сметка, че целият труд, който полага ежедневно е заслужен.

В танцът „Девойко, мъри, хубава“ участваха девет момичета, облечени с красиви, съвременни народни носии. Момичетата танцуваха около три обръча, обшити с бял, зелен и червен плат, изобразяващи българското знаме. Песента, съпровождаща танца бе „Девойко, мъри, хубава“ в изпълнение на Димитър и Христо. Не случайно избрах тази стара, но много красива родопска народна песен. Целта ѝ бе със своите „градивни елементи“ – мелодия, ритъм, хармония и тембър да развива „музикална емпатийност“ (емоционално отношение към определено музикално произведение) - да мотивира и въздейства върху чувствата на децата. А. Иванова пише, че: „Общуването на човека с музикалната творба е най-важният процес в музикознанието. Той не е само извор на удоволствие, но и основа за създаване на музикална култура“ [Иванова, 2012, с. 672].

За пореден път направих един основен извод за себе си като музикален педагог – българският музикален фолклор в обучението спомага за осъзнаване на националната и културна принадлежност на децата, както и формирането на нравствени добродетели. Общуването с народното творчество трябва да започва от най-ранна детска възраст, децата да се възпитават „по български дух, по български характер“ [Шошкова, 2006, с. 72].

– На 24. 05. 2019 г. от 10:00 часа, на площад Николай Хайтов, децата от двете трети подготвителни групи на ДГ „Асенова крепост“, участваха с мажоретен танц „Росинка“, а децата на ДГ „Дружба, участваха в програмата с танц „Самодиви“.

– На 01. 06. 2019 г., по случай Денят на детето, се включихме в концерт в градския парк. Гордост е за мен, че за да се поздравят всички асеновградски деца бяха избрани двете детски градини, чиито музикален ръководител съм аз. ДГ „Дружба“ се представи с танц „Пак изгрява слънчице“, а ДГ „Асенова крепост“ с „Пролетен танц“.

Наред с теоретичния доклад, включих и интервю с кмета на Община Асеновград д-р Емил Караиванов като допълнителен метод на изследването. С проведеното интервю установих нивото на работа в ДГ „Дружба“ и ДГ „Асенова крепост“ в град Асеновград на базата на заложените цели през учебната година.

1. Какво значеа за вас знанията по музика в детската градина, с каквото сте ги запомнили?

Отговор: Определено знанията по музика от детската градина за мен бяха интересни и забавни. Свързвам ги с акордеона на учителката и веселбата, която наставаше – пляскахме с ръце и тропяхме с крака, за да си тактуваме.

2. Спомняте ли си за някоя песен или музикална игра?

Отговор: Сещам се за песничката „Хоки Коки“ – подай си дясната ръка...

3. Ако трябва да заместите за един ден учителя по музика в детската градина, на какво ще научите децата?

Отговор: Може би на някоя песен – например „Вълкът и седемте козлета“.

4. Ако Ви поканим на тържество, ще дойдете ли?

Отговор: Разбира се, с удоволствие.

5. Ако сме предвидили Ваше участие в танц или песен, ще се съгласите ли да участвате?

Отговор: Само като импровизация /смее се/.

6. Какво е Вашето мнение относно изявите на децата извън детската градина?

Отговор: Децата са символ на новото, чистото и святото. Винаги, когато има техни изяви на различни събития, обстановката става по-ведра и истинска. Децата придобиват и по-голяма увереност. Смятам, че е хубаво да се правят такива неща.

7. Смятате ли, че на празниците на града трябва да участват всички детски градини, а не всяка година едни и същи? Това важи ли и за благотворителните базари, концерти и други?

Отговор: Винаги съм подкрепял участието на детските градини в празниците на Общината. Нашата програма е отворена за всяка от тях при желание на техните ръководства да се включат и обогатят празника или дадено събитие. Няма ограничения, дори напротив – очакваме ги с нетърпение.

8. Мислите ли, че децата от детската градина трябва да Ви посещават по-често, а не само покрай празниците?

Отговор: Посещенията на децата в сградата на Община Асеновград винаги са носели ведрина и много усмивки сред колегите. Административната работа често е еднообразна и изморителна, затова децата са добре дошли на празниците, за да създадат весело настроение и радост. Вратите на Общината са отворени за тях.

9. Как се почувствахте след като децата от ДГ „Дружба“ Ви коледуваха?

Отговор: Много мили и талантливи деца. Създадох коледна атмосфера и уют. Ще се радвам отново да бъдат мои гости и по други поводи.

10. Какви са отзивите след нашите гостувания?

Отговор: Колегите бяха възхитени от децата. Нямаше човек, който да не остана съпричастен към техните изпълнения.

11. Смятате ли, че тази ангажираност на децата е положителен фактор, поради който бихте препоръчали ДГ „Дружба“ и ДГ „Асенова крепост“ на Ваши близки и познати?

Отговор: С годините детските градини в Асеновград и общината започнаха все повече да се занимават с допълнителни дейности, които дават възможност на децата да изявят своите таланти и да се развиват много-странно. С готовност и удоволствие заставам зад всяка една инициатива и идея.

След проведеното интервю направих следният извод:

– През учебната 2019/ 2020 година ще планирам още по-разнообразни методи на обучение с цел активното участие на децата от предучилищна възраст;

– Допълнителните дейности формират лично отношение към музиката като изкуство и насърчават детската артистичност, изграждат мотивация у детето и увереност в собствените си възможности;

– Стратегията на учителя стимулира интереса и желанието на децата да участват в музикални дейности.

**Заключение:** Това е пътят на успеха – „трънлив“, но успешен. Всички мероприятия се осъществяват с много труд и часове репетиции. На всички участия в Община Асеновград децата се представиха като истински артисти. Бяха изключителни! Разбира се, няма как да не се спомене ефективността на екипа. Ефективността на екипа се свързва с постиженията му. Чрез добра атмосфера, мотивация, професионализъм, сътрудничество, комуникация, ясна и точна цел, при съвместните и координирани действия между всички участници се създава възможност за постигане на удовлетворяващ краен резултат.

#### Използвана литература:

Ivanova, A. Bylgarskoto narodno tvorcestvo – izvor na krasota i rodolyubie. Pedagogika – nauchnteoreticno i metodichesko spisanie. Sofia: „Zlatnoto pate“, 2012, str. 672 (Иванова, А. Българското народно творчество – извор на красота и родолюбие. Педагогика – научнотеоретично и методическо списание. София: „Златното пате“, 2012, стр. 672)

Ilieva, I. Predizvikelstvata za syveremennoto dete pri formirane na tsennostna sistema. Dom, dete, detska gradina – april, 2014, str. 33 (Илиева, И. Предизвикателствата



за съвременното дете при формиране на ценностна система. Дом, дете, детска градина – април, 2014, стр. 33)

Kolovska, Tsvetanka. Muzikalното vaobrazhenie v prakticheskata sfera na studentite muzikalni pedagozi. – V: XVII mezhdunarodna nauchna konferentsia „THE TEACHER OF THE FUTURE“, 2018, Budva, Cherna gora, str. 1534 (Коловска, Цветанка. Музикалното въображение в практическата сфера на студентите музикални педагози“. – В: XVII международна научна конференция „THE TEACHER OF THE FUTURE“, 2018г, Будва, Черна гора, стр. 1534)

Kolovska, Tsvetanka. Muzikalnopedagogicheskata praktika i formirane na tvorcheska samostoiatelnost i profesionalna gotovnost u studentite - bydeshti uchiteli po muzika. V: Mezhdunarodna nauchna konferentsia „Izkustvo i obrazovanie – traditsii i syvremenност“ AMTII, okt. 2014, sb., tom I, Plovdiv: Universitetsko izdanie „P. Hilendarski“, 2015, str. 128. (Коловска, Цветанка. Музикалнопедагогическата практика и формиране на творческа самостоятелност и професионална готовност у студентите - бъдещи учители по музика. В: Международна научна конференция „Изкуство и образование – традиции и съвременност“ АМТИИ, окт. 2014г, сб., Том I, Пловдив: Университетско издание „П. Хилендарски“, 2015, стр. 128)

Kolovska, Tsvetanka. Strategii za vyzpriemane i osmislqne na uchsebnoto sydurzhanie po muzika. Plovdiv: izd. Letera, 2011, str. 9 (Коловска, Цветанка. Стратегии за възприемане и осмисляне на учебното съдържание по музика. Пловдив: Изд. Летера, 2011, стр. 9)

Shoshkova, Snezhana. Emotsionalното otnoshenie (muzikalna empatiynost) na 5 – 6 godishnite detsa kym proizvedenia za slushane na muzika – osnova za izgrazhdane na muzikalen vkus. Dom, dete, detska gradina, Sofia: „Образование“, 2006, str. 72 (Шошкова, Снежана. Емоционалното отношение (музикална емпатийност) на 5 – 6 годишните деца към произведения за слушане на музика – основа за изграждане на музикален вкус. Дом, дете, детска градина, София: „Образование“, стр. 72)

## ОБРАЗОВАТЕЛНИ МЕТОДИКИ, СВЪРЗАНИ С МУЗИКАЛНО-ТАНЦОВИ, ДВИГАТЕЛНИ ОБУЧИТЕЛНИ ПРАКТИКИ

*Нели г. Спасова*

*Старши експерт по изкуства в Регионално управление на образованието - Пловдив*

**Резюме:** В доклада се разглеждат образователни методики, свързани с музикално-танцови и двигателно обучителни практики. Изведена е връзката между двете изкуства – музика и танци, разкрито е въздействието, което тяхното съчетано прилагане има за развитието на децата и учениците.

Докладът има за цел да запознае настоящи и бъдещи учители по музика в детската градина и общообразователното училище с възможностите, които имат като специалисти в прилагане на практики, свързани със съчетаното използване на музика и движение, музика и танци, в образователно-възпитателния процес.

**Ключови думи:** образование, училище, танц, музика, учител.

## EDUCATIONAL METHODOLOGIES RELATED TO MUSIC-DANCE, MOTOR TRAINING PRACTICES

*Neli G. Spasova*

*Senior Expert in Arts in Regional Education Management - Plovdiv*

**Abstract:** The report examines educational methodologies related to music-dance and motor-training practices. It reveals the connection between the two arts - music and dance, the impact that their combined application has on the development of children and students is revealed.

The report aims to acquaint current and future music teachers in kindergarten and general education with the opportunities they have as specialists in applying practices related to the combined use of music and movement, music and dance in the educational process.

**Keywords:** Education, school, choreography, music, teacher.

Синкретичният характер на изкуството съществува от древни времена, когато едновременно съществуват песен и танц, музика и слово, мит и ритуал. В дългата и многовековна еволюция на художественото мислене, отделните изкуства постепенно излизат от формата на синкретизъм, като търсят пътища за своя независимост. Отделяйки се като самостоятелни те запазват своите специфични изразни възможности, но съхраняват дълбоко в себе си „съкровени части от синкретичния архетип“ [Цинандова, 1994,

с. 29]. Особено това се отнася за музиката, която последна се отделя от синкретичното цяло.

Две от тях - музиката и танцът, са дълбоко родствени, а категориите, определящи техните общи координати са времето и пространството. Единството на хореографията и тоновото изкуство води към праосновите на изкуствата от най-дълбока древност.

Сведения за музикално-обучителното и образователно въздействие на музиката и танца има от времето на Платон.

Съществуват много хипотези и теории, които се опитват да опознаят същността на музикалното и танцово изкуство. От най-дълбока древност до нас достига идеята, че музиката е нещо повече от естетическо осмислено отношение на човека към света и самия себе си. Тази хипотеза предполага, че музиката и музикалността, движението са същностни качества на всяка организирана движеща се система - от макрокосмоса на вселената до микрокосмоса на човека.

Формирането и изграждането на личността е вълнувало древните философи. В Древна Гърция на възпитанието са се отделяли много грижи. То е заемало ключова роля за физическото, душевното и интелектуално развитие на децата. Трите предмета на обучение в Атина били словесност, музика и палестра (гимнастика). Словесността се използвала за усъвършенстване на разума, музиката за смекчаване на душата, а знанията на палестрата – за укрепване на тялото и „против празна похот“. Единството на тези дисциплини гарантирало морална устойчивост, интелектуално развитие и физическа сила на гражданите в полиса на Древна Гърция.

Съвършенството на човека - *калокагатия*, е идеалът на античността. Калокагатия е хармония на тялото и душата, обединени от вътрешен ритъм – ритъма на тялото и ритъма на душата. Ритъмът на тялото се постига чрез атлетика, а ритъмът на душата – чрез музика [пак там]. Видно на музиката в античните учения се възлага важна, възпитаваща роля.

Това важно свойство и предназначение на музиката – да образова и възпитава, е предмет на разсъждение във всеки диалог на Платон. В известен смисъл историческата дистанция, 2400-те години които ни разделят от времето на Платон, ни помага при разкриване на неговите идеи, универсални идеологически схващания, обяснявани и доразвивани и до ден днешен, относно визията на философа за идеалната държава. Известният немски музикален историк, теоретик и педагог Хуго Риман дава следните сведения за Платон: „Големият философ Платон, който всъщност не е музикален изследовател, има високо мнение за въздействието на музиката върху

духа и характера на хората, като е обхванал в своя проект на идеалната държава и определени правила на музикални упражнения. Не само в „Държавата“, но и в цяла редица други диалози той говори за музиката и дава някои основни точки, които са доста ценни, докато по-ранни специални текстове по тази тема са доста пестеливи.“ [Платон, 1970, с. 95].

Според Платон лошата държава издига в култ гимнастиката и поданиците ѝ ценят физическите занимания повече, отколкото възпитанието на душата. Философът, както и съвременните психолози, е убеден, че слухът е едно от петте човешки сетива, които трябва да бъдат обградени с подходяща, възпитаваща информация всеки ден.

Риман заявява в своята „История на музиката“: „Думите на Платон, че целият живот се нуждае от ритъм и хармония не е високопарна фраза за гърците, а основа на техния мироглед“ [Платон, 1970, с. 5]. От хармония и ритъм се нуждае целият живот. „Музикалната практика по онова време не е целенасочено музикално възпитателна, а музикално възпитаваща – елементите на въздействие са били повече от общ – нравствен, етичен и естетичен характер“, обобщава в наши дни г. Гайтанджиев [Гайтанджиев, Витанова, 1975, с. 13]. Тоест обучението по музика в идеалната държава не е просто интуитивно или безразборно, а строго организирано и целенасочено. В своите диалози в „Държавата“ Платон подкрепя метода на масовото възпитание, който трябва да е колективен, под формата на състезание и никога свързан с насилие.

В наши дни учебно-възпитателният процес по музика с неговите цели - възпитателни, образователни, развиващи, е важен елемент в системата на педагогическото въздействие върху личността на детето. „Процесът на музикално възпитание в повечето случаи протича по специфични закони и закономерности, което се обуславя от самата същност на музикалното изкуство“ [Коловска, 2012, с. 16]. Музиката, както и другите изкуства, въздейства преди всичко на емоционалната сфера на личността. Това въздействие обикновено се асоциира с неговите художествено-естетически и хедонистични аспекти.

Идеята за използване на движенията като средство за изразяване на музиката, за музикално развитие на децата, не е нова. Най-значимо и системно тя е разработена в началото на XX век от швейцарския музикант, педагог и публицист Емил Жак-Далкрос. Системата на музикално възпитание с помощта на ритмични движения, които са тясно свързани с музиката, има за цел, според Далкрос, да доведе децата до „усещане“ на музиката. За това в строга последователност на занятията с музика той формира у деца-

та емоционална отзивчивост и творческо въображение. Далкроз не само подчертава емоционалното въздействие на музиката, но и го издига като основен постамент в разработената от него система. Емоциите, предизвикани от музиката, се изразяват в движения, отразяващи музикалното произведение.

В издадени трудове Далкроз обосновава своята система. Идеите му са възприети и в Русия. Разработваните методики от руските педагози са насочени, специализирани и за ритмическо възпитание. Българската система за масово музикално възпитание взимаша много от идеите на руските педагози.

Единството на музика и движения активно се пропагандира от известни майстори на балетното изкуство (Айседора Дънкан, г. Уланова, М. Плисецкая) като синтез, който се явява средство за естетическо, нравствено, умствено и физическо възпитание на децата. Използван в различните двигателни форми, музикалният съпровод спомага за по-бързото организиране и ориентиране на участниците в пространството, за по-ефективно изграждане и усъвършенстване техниката на движението, постигане на ритмичност, координация, точност, синхрон при изпълнение на упражненията.

Една от интересните системи за музикално възпитание е системата на Золтан Кодай и Бела Барток, основана на унгарския музикален фолклор. Основните характеристики на тази система се състоят в комбинации от различни дейности – пеене, съчетано с различни движения, пляскане с ръце, с ритмичен съпровод, използване на игри и т. н. Педагогическата концепция на Кодай е предназначена и се прилага за масово музикално възпитание на децата и учениците в Унгария и обхваща обучение от детската градина, през началното и средното образование, включва и висшето образование. Тези методи на обучение са приети в САЩ, Англия, Япония и други страни.

Друга система за музикално възпитание е тази на Карл Орф – композитор и педагог. В системата на Карл Орф немският музикален фолклор е основно използван, заедно с музикалната импровизация като метод на музикално възпитание. Широко застъпеното в обучението използване на немския музикален фолклор, колективния начин на музициране – съчиняване на текст и музика, и синкретичното единство на музика, поезия и танц, са типични за системата за музикално възпитание на немския педагог в неговия „Шулверк“. Друг характерен момент на системата на Орф е много богатия инструментариум, включително специално създаден такъв,

но незапазен до наши дни, от детски музикални инструменти – ударни и мелодични. Тяхното усвояване е изключително лесно, забавно и същевременно възпитава човечност, формира личност. Това от своя страна създава атмосфера на радост и развива творческите способности, развива детската фантазия у подрастващите.

Като своеобразно духовно продължение на идеята на Карл Орф, или по-скоро тази на Емил-Жак Далкроз, може да се разглежда методът Музикални огледала на проф. д-р Вероника Улф Коен и проф. д-р Татяна Вендрова, от Катедра Музикално възпитание към Академия за музика и танц - град Йерусалим, Израел. Музикалният и творчески опит на преподавателите ги ориентира към намирането на ефективен път в сложния процес на музикално възпитание на децата и учениците в училище, подход, който е ориентиран и към развитието на тяхната личност като цяло.

Методът Музикално огледало е от края на XX век и в своята същност той служи за активация на възприятието, на възприемането на музика, главно при запознаването на малките ученици с различни музикални произведения. Целта на работата чрез него е поетапно достигане до по-задълбочено възприятие, разбиране на музикалната творба. Методът Огледало е разработен от професор В. Коен и е свързан с предварителната подготовка на учениците за посещение на конкретна концертна програма. Той е част от проект „Да се докоснем до музиката“, организиран и ръководен от В. Коен, съвместно с Министерство на просветата, Академия за музика и танц – гр. Йерусалим и Йерусалимския симфоничен оркестър [Вендрова, 2017, 15-20].

Музикално огледало предполага създаване на кинестетичен аналог на музиката с цел да се активизира и задълбочи нейното възприятие, и точно нейното разбиране от децата и учениците. Чрез различни жестове, движения с ръцете или с тялото, децата пресъздават движенията на мелодичната линия, темпото, характера на музиката, която слушат. В случая музикалните жестове са продукт на когнитивни, емоционални и двигателни дейности. Или казано с други думи тези движенията са една своеобразна репрезентация на музиката, „огледало на вътрешното усещане“.

Продължавайки и обогатявайки идеите на Платон, Аристотел по различни начини, Орф, Далкроз, Коен и Вендрова, на практика доказват, че музикалните способности не са вроден талант, а може да се развиват чрез общуване с музиката от най-ранна възраст. Цитираните методи акцентират върху ползите, които има музикалното възпитание, както и съчетаното използване на музиката и танца, за положително развиване на личността в

няколко посоки: на емоционална отзивчивост към музиката, за одобряване на музикалния слух и памет, въздействия за развитие на двигателната и слуховата памет, за подобряване концентрацията на внимание, за изграждането на характера на личността.

Музикално възпитание върху национална основа – това е обединяващият фактор в музикално-педагогическите системи на цитираните по-горе автори Кодай-Барток и Карл Орф, които търсят по различен начин решение на въпросите за музикалното възпитание и образование. Но „същността на въпроса за националната основа на музикалното възпитание, по думите на г. Гайтанджиев (1980), е широка и многостранна“. Много от идеите на К. Орф, на Кодай-Барток се приемат и от учителите в България. Част от формите са приложими и в нашите условия – в детски градини, в общообразователните училища. В посока използване на български музикален фолклор за възпитание на музикални способности, на музикален слух са разработени различни системи у нас. При запознаване с образци от музикалния фолклор учащите изпълняват първоначално метроритъма по подражание, който в българските народни песни е самобитен и много разнообразен. Това позволява включване и на музикални образци в различни музикално-ритмични игри.

В урока по музика в общообразователното училище, особено в начален етап на обучение, както и в детската градина, следва да се изпълняват различни музикално-ритмични движения, да се заучават танцови движения, танци. Новите учебни програми по музика продължават тази традиция. Така напр. в новата учебна програма по музика за IV клас, общообразователна подготовка, която влиза от новата учебна 2019/ 2020 г., има област на компетентност *Музика и игра*, както и глобална тема *Музика и танц*. Като очаквани резултати от обучението в края на учебната година ученикът трябва да умее да: танцува право хоро и ръченица върху музика от училищния и извънучилищния репертоар; подбира подходяща музика за изпълнение на право хоро и ръченица; участва в съчиняване на тематични танци по характерна музика; импровизира движения по разнообразна музика.

В бързо променящите се реалности на съвременния свят възниква нова концепция за образование, която определя нови образователни цели и политики. Но каквито и реформи да протичат в образованието, те неизменно се свързват с учителя. Защото именно педагогът е най-важният фактор в образователно-възпитателния процес и „основна фигура при реализиране на практика на всички нововъведения“ [Рускова, 2015: 5]. Той

трябва да развива своята професионална компетентност, включително и методическа подготовка, но и да я прилага в уроците, в своята педагогическа дейност.

От изложеното по-горе е видно, че музикално-ритмическото възпитание заема широко място в системите на музикалното възпитание, разработени от едни от най-известните музикални педагози Далкрос, К. Орф, Т. С. Бабаджан, Н. А. Метлов, Н. А. Ветлугина и др., както и на музикални педагози у нас. Цитираните методи акцентират върху положителните страни, които има музикалното възпитание, както и съчетаното използване на музиката и танца за: емоционалното, хуманното развитие на личността, за създаване на предпоставки учащите да изпитват радост от общуването с музиката, да провокира тяхната артистичност и въображение, за разгръщане на личностните музикални заложби, интереси, за подобряване на музикалния слух и видове памет и т. н.

Образованието е елемент от културата на обществото, от неговите традиции, материални постижения и идеали, знания, технологии, наука и изкуство. Българският народен танц и игра (по-късно хореографията), както и музиката като учебни предмети, имат своето неотменно място в българското училище. Това определя бъдещето на националната ни култура, на родното образование за десетилетия напред.

#### Използвана литература:

1. Gaytandjiev, Gencho, Liliyna Vitanova. *Muzikalното vazpitanie v bolgarskoto uchilishte*. Sofia, NI, 1975 (Гайтанджиев, Генчо, Лиляна Витанова. *Музикалното възпитание в българското училище*. С, НИ, 1975)
2. Kolovska, Tsvetanka. *Masovo li e masovoto muzikalno vyzpitanie dnes*. – V: *Godishnik na AMTII, Plovdiv*, 2012, str. 16 (Коловска, Цветанка. *Масово ли е масовото музикално възпитание днес*. – В: *Годишник на АМТИИ, Пловдив*, 2012, стр. 16)
3. *Uчебni programi po muzika, IV klas, MON*, 2018 (*Учебни програми по музика, IV клас. МОН*, 2018)
4. Tzinandova, Vesa. *Pytqt na misteriqta*, Sofia, 1994 (Цинандова, Веса. *Пътят на мистерията*. С., 1994)
5. Ruskova, Ynna. *Profesionalizmyt na budeshitiq uchitel po muzika*. Shumen, 2015 (Рускова, Янна. *Професионализъмът на бъдещия учител по музика*. Шумен, 2015)
6. Вендрова, Т. *Подготовка на учителите по музика в Иерусалимската академия по музика и танца*, В: *Наука, образование и иновации в областта на изкуството*, доклади от Международна научна конференция, АМТИИ, П., 2017
7. Платон, соч., I-III том, Мысль, Москва, 1970

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СРЕДСТВ СКАЗКОТЕРАПИИ В ПРЕДУПРЕЖДЕНИИ СУИЦИДАЛЬНЫХ РИСКОВ ДЕТЕЙ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

*Инна Леонидовна Федотенко*  
Доктор педагогических наук, профессор,  
ФГБОУ ВО «Тульский государственный педагогический университет  
им. Л. Н. Толстого», Тула

*Ксения Сергеевна Шалагинова*  
Кандидат психологических наук, доцент,  
ФГБОУ ВО «Тульский государственный педагогический университет  
им. Л. Н. Толстого», Тула

**Аннотация:** в статье приведен опыт по использованию средств сказкотерапии в предупреждении суицидальных рисков детей начальной школы. Рост числа суицидальных попыток и завершённых самоубийств среди детей и подростков требует поиска эффективных путей и способов решения, в первую очередь, эффективных технологий превентивной деятельности, позволяющих минимизировать риск суицидальных попыток. Анализируются особенности сказкотерапии, ее предмет, формы работы со сказкой, возможности ее использования. Проведенный анализ позволяет говорить о сказкотерапии как одном из эффективных инструментов психологической и психотерапевтической помощи младшим школьникам в случае возникновения суицидального риска. В статье приводится профилактическая программа, направленная на предупреждение суицидальных рисков у детей младшего школьного возраста с использованием средств сказкотерапии, направленная на повышение социального статуса ребенка в классе, формирование адекватной самооценки, снижение уровня тревожности, а также степени одиночества и депрессивного состояния. По окончании профилактической деятельности выполнена процедура контрольной диагностики, по результатам которой отмечены значительные улучшения социального статуса детей в классе, снижение процентного соотношения детей, имеющих низкую самооценку, снижение уровня тревожности, а также факторов, способствующих ее возникновению, снижение степени одиночества, а также показателей, определяющих уровень депрессивного состояния.

**Ключевые слова:** сказкотерапия, суицид, суицидальный риск, предупреждение суицидальных рисков, дети начальной школы

## THE USE OF FAIRY TALE THERAPY IN THE PREVENTION OF SUICIDAL RISK ELEMENTARY SCHOOL CHILDREN

**Abstract:** the article presents the experience in the use of fairy tale therapy in the prevention of suicidal risks of primary school children. The increase in the number of suicide attempts and completed suicides among children and adolescents requires the search for effective ways and means of solving, first of all, effective technologies of preventive activities to minimize the risk of suicide attempts. The features of the fairy tale, its subject, forms of work with the fairy tale, the possibility of its use are analyzed. The analysis allows us to talk about fairy tale therapy as one of the effective tools of psychological and psychotherapeutic assistance to younger students in case of suicide risk. The article presents a preventive program aimed at preventing suicide risks in children of primary school age using fairy tale therapy, aimed at improving the social status of the child in the classroom, the formation of adequate self-esteem, reducing anxiety, as well as the degree of loneliness and depression. At the end of preventive activities, a control diagnosis procedure was performed, the results of which showed significant improvements in the social status of children in the classroom, a decrease in the percentage of children with low self-esteem, a decrease in the level of anxiety, as well as factors that contribute to its occurrence, a decrease in the degree of loneliness, as well as indicators that determine the level of depression.

**Key words:** therapy, suicide, suicide risk, prevention of suicidal risk, elementary school children

Рост числа суицидальных попыток и завершённых самоубийств среди детей и подростков, отмеченный в последнее время в мировой практике, лидирующее положение России в этом списке, позволяет рассматривать проблему суицида вообще и применительно к детскому возрасту в частности как одну из наиболее острых и актуальных проблем в современной мировой науке. Сложившаяся ситуация требует поиска эффективных путей и способов решения. Речь идет в первую очередь о поиске эффективных технологий превентивной деятельности, позволяющих минимизировать риск обозначенной проблемы [8].

Проблема суицида, суицидальных рисков, поиска путей и способов их предупреждения, оказания помощи и изучения психологических особенностей потенциальных жертв нашла свое отражение как в классических теориях и подходах психологии, в работах основателей научных школ и направлений, так и в трудах современных исследователей. Наиболее значимыми являются работы З. Фрейда, К. Менингера, К. г. Юнга, К. Хорни, г. С. Салливана, К. Роджерса, Э. Дюркгейма, В. М. Бехтерева, П. А. Сорокина, Э.

Шнейдмана, А. г. Амбрумовой, Е. И. Крукович, И. В. Бойко, А. Е. Личко, В. А. Тихоненко, Е. М. Вроно, В. Т. Кондрашенко и др.

Вопросы, связанные с выявлением риска возможного суицида, а также его профилактики, становятся особенно актуальными в начальной школе, когда многие проблемы только «зарождаются», достигая своей вершины в подростковом и юношеском возрасте. В качестве основных факторов, приводящих к возникновению суицидальных рисков у детей младшего школьного возраста современные исследователи (О. П. Ворсина, О. И. Ефимова и др.) рассматривают: школьные проблемы, «прессинг успеха» со стороны родителей, одиночество, а вернее «чувство одиночества» и депрессивные состояния [1, 3].

В работе с детьми младшего школьного возраста наибольшего результата позволяет добиться комбинирование элементов различных методов психологического и педагогического воздействия, а именно: методов арт-терапии, сказкотерапии, музыкотерапии и т. п. [7].

Сказкотерапия, в числе других методов, является одним из эффективных инструментов психологической и психотерапевтической помощи младшим школьникам в случае возникновения суицидального риска [6].

В буквальном смысле этот термин расшифровывается как «метод лечения сказками» [4].

По мнению Т. Д. Зинкевич-Евстигнеевой, сказкотерапия – это процесс поиска смысла, расшифровки знаний о мире и системе взаимоотношений в нем; процесс образования взаимосвязей между сказочными событиями и поведением в реальной жизни; процесс переноса сказочных смыслов в действительность; процесс объективизации проблемных ситуаций и активизации ресурсов, потенциала личности [4]. Известный сказкотерапевт А. В. Гнездилов считает, что предметом сказкотерапии является «процесс воспитания Внутреннего Ребенка», развития души, повышение уровня осознанности событий, приобретение знаний о законах жизни и способах социального проявления созидательной творческой силы» [2].

Сказки, притчи и истории содержат в себе множество возможностей. Это и актуализация состояния, и возможность переживания и отреагирования различных чувств, возможность поиска и обретения смыслов, анализа и конструирования алгоритмов выхода из кризисной ситуации и многое другое [6].

А. А. Осипова выделяет различные формы работы со сказкой [5]:

- использование сказки как метафоры. Текст и образы сказок вызывают свободные ассоциации, которые касаются личной жизни ребенка, и затем эти метафоры и ассоциации могут быть обсуждены;

- рисование по мотивам сказки. Свободные ассоциации проявляются в рисунке, и дальше возможен анализ полученного графического материала;

- обсуждение поведения и мотивов действий персонажа, что служит поводом к обсуждению ценностей поведения ребенка, выявляет систему оценок человека в категориях: хорошо - плохо;

- проигрывание эпизодов сказки. Проигрывание тех или иных эпизодов дает каждому участнику возможность прочувствовать некоторые эмоционально значимые для себя ситуации и проиграть эмоции;

- использование сказки как притчи-наравоучения, которая подсказывает варианты решения проблем;

- творческая работа по мотивам сказки: анализ, рассказывание, переписывание, сочинение сказок.

Привлекательность, эффективность, целесообразность использования сказок в работе с детьми младшего школьного возраста определяется следующими положениями [5]:

- отсутствие в сказках прямых наравоучений, назиданий. События сказочной истории логичны, естественны, вытекают одно из другого, а ребенок усваивает причинно-следственные связи, существующие в мире;

- через образы сказки ребенок соприкасается с жизненным опытом многих поколений;

- победа добра в сказках обеспечивает ребенку психологическую защищенность: чтобы ни происходило в сказке - все заканчивается хорошо. Испытания, выпавшие на долю героев, помогают им стать умнее, добрее, сильнее, мудрее. Таким образом, ребенок усваивает, что все, что происходит в жизни человека, способствует его внутреннему росту;

- отсутствие заданности в имени главного героя и месте сказочного события. Главный герой - это собирательный образ, и ребенку легче идентифицировать себя с героем сказки и стать участником сказочных событий;

- ореол тайн и волшебства, интригующий сюжет, неожиданное превращение героев - все это позволяет слушателю активно воспринимать и усваивать информацию, содержащуюся в сказках.

Проанализировав идеи Т. Д. Зинкевич-Евстигнеевой, Н. А. Сакович, А. В. Гнездилова, А. А. Осиповой, И. В. Стишенок и других ученых по проблеме применения сказкотерапии в работе с младшими школьниками, можно сделать вывод, что сказкотерапия – один из универсальных методов профилактической и коррекционной работы в младшем школьном возрасте.

Нами разработана профилактическая программа, направленная на предупреждение суицидальных рисков у детей младшего школьного возраста с использованием средств сказкотерапии.

Задачи программы: повышение социального статуса ребенка в классе, формирование адекватной самооценки, снижение уровня тревожности, а также степени одиночества и депрессивного состояния.

Охарактеризуем более детально содержание программы профилактики суицидальных рисков в младшем школьном возрасте с использованием средств сказкотерапии:

#### 1. Ориентировочный этап.

Цель ориентировочного этапа: установление контакта, создание благоприятных условий для работы в группе, включение участников в групповой процесс, снятие эмоционального и телесного напряжения, самопрезентация, формирование доброжелательного отношения друг к другу.

На данном этапе целесообразно проводить коллективные игры и упражнения, направленные на снятие эмоционального и мышечного напряжения, создание положительного настроения на работу.

Большое значение в работе приобретают и приемы не игрового типа, целью которых выступает повышение и усиление сплоченности группы (ритуалы приветствия и прощания, с помощью которых повышается эмоциональный тонус занятия).

Критерием перехода ко второму этапу является достижение членами группы определенной степени психологической совместимости, проявляющейся, в возникновении уважительного отношения друг к другу.

#### 2. Профилактический этап.

Цель профилактического этапа: последовательное решение поставленных в программе задач.

На данном этапе в структуру занятий, помимо игр и упражнений, включается непосредственная работа со сказкой.

Формы работы со сказкой могут быть разнообразны: использование сказки как метафоры, рисование по мотивам сказки (изображение главного героя, сюжета), проигрывание эпизодов сказки, использование сказки как притчи-наравоучения, творческая работа по мотивам сказки (анализ, рассказывание, переписывание, сочинение сказок).

#### 3. Заключительный этап.

Цель заключительного этапа: подведение итогов, обсуждение и закрепление результатов профилактической работы, положительная обратная связь, осознание детьми достигнутых результатов.

Методы, используемые в работе: беседа, метод групповой дискуссии, сказкотерапия, элементы арт-терапии, игры и упражнения, адаптированные для нужд данной профилактической работы.

Формы работы в группе: индивидуальная, парная, групповая и коллективная. Занятия проводились 1-2 раза в неделю, по 45-60 минут каждое, общее количество занятий - 15 занятий.

Для исследования суицидальных рисков в младшем школьном возрасте, а также для проверки эффективности разработанной программы профилактики суицидальных рисков в младшем школьном возрасте с использованием средств сказкотерапии в одном из образовательных учреждений г. Тулы было осуществлено экспериментальное исследование. В качестве участников исследования выступали обучающиеся третьих классов, 22 ребенка, разрешение родителей на проведение исследования было получено.

По окончании профилактической деятельности выполнена процедура контрольной диагностики, в ходе которой выяснилось, что произошли положительные изменения относительно каждого из факторов, приводящего к возникновению суицидальных рисков у детей младшего школьного возраста: наблюдаются значительные улучшения социального статуса детей в классе, снижение процентного соотношения детей, имеющих низкую самооценку, снижение уровня тревожности, а также факторов, способствующих ее возникновению, снижение степени одиночества, а также показателей, определяющих уровень депрессивного состояния.

### Литература

1. Ворсина О. П. Профилактика суицидального поведения детей и подростков: Методические рекомендации. – Иркутск, 2014. – 24 с.
2. Гнездилов А. В. Авторская сказкотерапия. Дым старинного камина. Сказки доктора Баллу. – СПб. : Речь, 2004. – 304 с.
3. Ефимова О. И. Научно-прикладные аспекты изучения суицидальной активности несовершеннолетних. – М. : АНО «ЦНПРО», 2015. – С. 163-177.
4. Зинкевич-Евстигнеева Т. Д. Путь к волшебству. Теория и практика сказкотерапии. – СПб. : Златоуст, 1998. – 352 с.
5. Осипова А. А. Общая психокоррекция. – М. : Сфера, 2009. – 510 с.
6. Сакович Н. А. Практика сказкотерапии. – СПб. : Речь, 2004. — 224 с.
7. Степанов Е. Н. Воспитательный процесс: изучение эффективности. Методические рекомендации. – М. : ТЦ «Сфера», 2010. – 128 с.
8. Шалагинова К. С., Черкасова С. А. Формирование эффективных копинг-стратегий у студентов-первокурсников в период сессии как одно из направлений профилактики суицидальных рисков в молодежной среде. Международный научно-исследовательский журнал, 2017. № 5-1 (59). – С. 134-137.

## РЕЙНАЛДО АН (REYNALDO HAHN) – ЕДИН НЕПОЗНАТ АВТОР

Ивайло Т. Михайлов

Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Анотация:** В доклада се разглежда композиторското творчество на Рейналдо Ан (Reynaldo Hahn) – представител на една емблематична епоха в изкуството – Бел Епок. Очертава се присъствието на Рейналдо Ан в този контекст, като се поставя акцент върху песенното му творчество. Въпреки значителната роля, която Рейналдо Ан има за облика на този период от европейската история, той е много малко познат у нас.

Настоящото изследване е част от докторантския труд на автора на тема „Песенното вокално творчество на Рейналдо Ан и прилагане на френската фонетична транскрипция при интерпретация на френски, за сметка на практическата транскрипция и транслитерацията на български език“.

**Ключови думи:** Рейналдо Ан, Бел Епок, вокално творчество, френска фонетична транскрипция

## REYNALDO HAHN – ONE UNKNOWN AUTHOR

Ivaylo T. Mihaylov

PhD student, AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv

**Annotation:** The report examines the composer creativity of Reynaldo Hahn, a representative of an iconic era in the arts - Bell Epoch. Reynaldo Hahn's presence in this context is outlined, with an emphasis on his songwriting. Despite the significant role that Reynaldo Ann plays in the musical appearance of this period of European history, he is very little known in our country.

This research is part of the PhD thesis of the author on the topic “The song vocal creativity of Reynaldo Hahn and the application of French phonetic transcription in interpretation in French, at the expense of practical transcription and transliteration in Bulgarian”.

**Keywords:** Reynaldo Hahn, Bell Epoch, vocal creativity, French phonetic transcription

Настоящият текст е част от изследване<sup>67</sup>, чийто обект е песенното творчество на Рейналдо Ан – френски композитор, пианист, музикален критик, диригент, един от най-ярките представители на Бел Епок (от френски: *Belle Époque* – Красивата епоха). Композиторият е много малко познат у нас, ма-

<sup>67</sup> Част от работата на автора върху докторантски труд на автора на тема „Песенното вокално творчество на Рейналдо Ан и прилагане на френската фонетична транскрипция при интерпретация на френски, за сметка на практическата транскрипция и транслитерацията на български език“ (АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив). (Б. а. – И. М.)

кар да има значителна роля за облика на този изгубен период от европейската история.

За Бел Епок – период, който датира между края на Френско-пруската война (1871 г.) до началото на Първата световна война (1914 г.) – често се говори носталгично, като за изгубения земен рай. Това са години на политически мир и благоденствие, на научен и технически прогрес, икономически растеж, възход на науката и изкуствата, развитие на въздухоплаването, автомобилостроенето, появата на кинематографията, модернизма. Не е случайно, че в *Dictionnaire du français* (Hachette, Paris, 1992) Бел Епок е дефинирана така: „Годишите около 1900-ната, години на удоволствия и безгрижие“<sup>68</sup> Творбите на Ан оставят ярка следа и след края на този блажен период.

Рейналдо Ан (1875 – 1947) е роден в Каракас, Венецуела на 9-ти август 1875 г., починал в Париж на 28-ми януари 1947 г. Майка му произхожда от испанско семейство, заселило се във Венецуела през XVIII-ти век. Баща му, Карлос Ан, търговец, роден в Хамбург, имигрира млад във Венецуела. Рейналдо е най-малкото от 12 деца. Семейството се преселва в Париж през 1878 г. на ул. „Циркова“ №6 (Rue du Cirque). [9]

В последната четвърт на XIX в. Париж остава главен център на музикалната култура, въпреки интензивното развитие на областнически тенденции.<sup>69</sup> На границата на XIX и XX век, както и през периода между двете войни (20-те и 30-те години на XX в.) водеща роля в музикалния живот на града имат „пълните творчески сили на композиторите, издигнали се в предвоенните години – Равел, Русел, Роже-Дюкас, Фл. Шмит, д'Енди. Именно те „представят“ в световната култура френската музика“ [4, с. 13]. Но наред с тях „не губят своя обществен престиж и композиторите-еклектици или не чуждите на новите течения представители на традиционализма, такива като: Анри Рабо, Раул Лапар, Рейналдо Ан. Внимателно и не без успех те допълват и освежават своя стил с отделни „присаждания“ на по-ранни достижения, като хармоническа изтънченост, темброво оцветяване, заимствано от импресионистите...“ [4, с. 13-14].

Първата композиция, която Рейналдо Ан публикува през 1883 г. при Delancho (Деланши) в Париж е *L'inspiration (Вдъхновението)*, валс за пиано. Приет е в Парижката Консерватория през октомври 1885 г. Посещава часовете на Гранджани по солфедж, на Декомб по пиано. От 1887 г. учи хармония

<sup>68</sup> Цит. по: Johnston, Roy. *Parisian Architecture of the Belle Époque*. Great Britain by Wiley-Academy, John Wiley & Sons Ltd, 2007 [7, с. 6-7]. Превод на автора – И. Михайлов.

<sup>69</sup> Ромен Ролан пише: „Един град, в който музиката бе паднала преди 1870 г. на едно жалко равнище и който днес е изпълнен с концерти и музикални училища, един град, в който се е издигнала от нищо една от първите симфонични школи в Европа, един град, в който се е формирала една от най-пламенните концертни публики, един елит от големи познавачи с широк и свободен дух, които са гордостта на Франция...“ [3, с. 213-214].



при Теодор Дюбоа и Лавиняк и композиция (като частен ученик) при Жюл Масне. Има отлични изяви като пианист (спечелва бронзов медал през 1888 г. ). Осъществява многобройни пътувания в Германия през 1889 г. Спечелва и златен медал по солфеж в Консерваторията през 1890 г.

Рейналдо Ан печели известност като композитор със своето песенно творчество. В дома на Алфонс Доде създава своя цикъл *Chansons grises* (Сиви песни) по поемите на Пол Верлен (композирани между 1887 и 1890 г. ) в присъствието на поета (със сопрано Сибил Андерсон). Самият той, лежерен баритон и отличен пианист, си акомпанира на пиано докато пее. През 1891 г. си спечелва пълен достъп до часовете по хармония на Лавиняк в Консерваторията. Масне му препоръчва да се представи за Наградата на Рим. Чужденец и с късмет, неговите другари ще имат чувството, че ще заемем тяхното място, но той го внедрява в музикалния свят.

През пролетта на 1894 г. Ан се запознава с Марсел Пруст. Приятелството и интимността ще ги свързват до смъртта на Пруст през 1922 г.<sup>70</sup>

През 1895 г. издателство Хьогел публикува колекция от 20 песни които го правят популярен. Вследствие на това Пиер Лоти го моли да адаптира за операта неговата автобиографична приказка „Сватбата на Лоти“, която е създадена през март 1898 г. под заглавието „Островът на мечтите“ за Опера Комик – Париж.

След кончината на баща му през 1897 г. се установява с майка си на ул Алфед дьо Вини в Париж. През 1898 г. той се запознава с Катюл Мендес в дома на принцеса Матилда. Остава в Екс-ла-Шапел (Аахен в Германия). През 1899 г. е музикален критик във вестник „Ла прес“, а от 1904 г. до 1905 г. в „Ла Флеш“.

След публичния провал на операта му „Карамелитката“ (1902 г.), той отказва да пише сценична музика до края на Първата световна война. С Марсел Пруст и Сара Бернар, с която се запознава през 1896 г., той се обявява в защита на Драйфус, жертва на антисемитизма, и неговите публични представления често са смущавани от провокатори, дори след 1906 г., когато е призната невиността на Драйфус. Същата година той дирижира „Дон Жуан“ в Залцбург и пребивава в Мюнхен. От 1908 г. до 1910 г. е музикален критик във „Фемина“. Получава френско гражданство през 1912 г., в същата година майка му умира. През 1913 г. отбива военната си служба.

<sup>70</sup> За него Пруст пише: „Рейналдо Ан... главата леко отметната назад, малко надменна, меланхолична уста, оставайки да избяга ритмичният поток на най-красивия, най-тъжния и най-топлия глас, който някога е съществувал. Този „инструмент на музиката на гения“, който се казва Рейналдо Ан презгърща всички сърца, навлажнява всички очи в тръпката на възхищението, което обгръща отдалеч и ни кара да треперим, да залитаме всички един след друг в една тиха и слънчева пулсация под вятъра.“ (Марсел Пруст, Люляковият двор и ателието в рози: Салонът на Мадам Мадлен Льомер. ) Едно от шеговитите имена, с които Пруст нарича в писмата си своя приятел Ан е „моя Kunst“ (от немски: Kunst – Изкуство) [2, с. 52; 237].

Мобилизиран е на 2. 08. 1914 г. и е изпратен в Мелън. Той моли да бъде изпратен на фронта като преводач. Английската армия му отказва служба в нейните редове. Произведен е в ефрейтор на 17 април 1917 г., след това е сержант в 31 пехотен полк, после в 10-та пехотна дивизия. През 1918 г. е кореспондент в Министерството на войната. Той получава две публични похвали и военен орден. На фронта композира един цикъл от 5 песни по поеми на Робер Луи Стевенсон и нахвърля операта си, вдъхновена от „Венецианският търговец“ на Шекспир.

През зимата на 1919 г. дирижира в Операта на Казиното в Кан. Тук той участва и в монументалното издаване на произведенията на Жан Филип Рамо. През 1923 г. неговата оперета „Ciboulette“ (Сибулет - вид планински чесън) познава много голям успех.

Рейналдо Ан е музикален критик в „Екселсиор“ (Excelsior) от 1919 г. до 1921 г. През 1920 г., при създаването на Висшето Музикално Училище (Ecole Normale de Musique) в Париж от Алфред Корто, е назначен за преподавател по интерпретация на пеенето. През 1921 г. приготвя книга за Сара Бернар.

През 1924 г. е повишен в чин Офицер на Почетния легион.

През 1925 г. композира музиката на „Моцарт“ - музикална комедия по либрето на Гитри (поставена с Иван Прентан и неговата съпруга - в главната роля). В края на 20-те години, той композира най-известното си произведение за оркестър, концерт (concerto) за пиано, което е изпълнено от Магда Талиафери, а след това записано с Ан, който дирижира оркестъра.

През 1932 г. си сътрудничи за втори път със Саша Гитри в „О, мой хубав непознат“ (*O mon bel inconnu*). През същата година се заснема филм по оперетата му „Сибулет“. Той е музикален критик във вестник „Фигаро“.

През 1936 г. е член на Висшия съвет на Радиото.

По време на фашисткия режим на Виши (1940-1944) неговата музика е забранена и той трябва да се крие. През 1940 г. се установява в Миди (Южна Франция) с Ги Феран. От 1941 г. до 1942 г. е в Кан (Свободна зона). През 1942 г. подновяването на оперетата „Сибулет“ в театър Марини в Париж е забранено от властите под предтекст, че има еврейско потекло. Ан предприема постъпки, за да докаже, че има арийски произход. Настанява се в Монте Карло и осъществява турне в „Свободната зона“ с Нинон Вален.

През 1945 г. е директор на Парижката Опера, където преоткрива произведенията на Меюл (*Mehul*). [9]

Рейналдо Ан се вписва в групата композитори<sup>71</sup>, възпитаници на Консерваторията: сред учениците на Гиро, Масне и Делиб и близките им по дух професори по композиция, които френските изследователи наричат „неокласици“, но по-точно би било да се наричат „традиционалисти“: Пол Видал (1863-1931), Анри Рабо (1879-1949), Макс д'Оллон (1875-1959), Раул Лапара (1876-1943), Анри Бюсе (1882-1973), Рейналдо Ан (1875-1947), Жюлер Терсо (1853-1936), Андре Жедалж (1856-1926), Албер Дуайен (1885-1935)“ [4, с. 7].

По-значителните музикални творби на Рейналдо Ан са в следните жанрови области: опери (6); оперети (5); балети и пантомими (общо 8); музикални комедии (4); музика към спектакли (18, в периода 1900 - 1937 г. - по Алфонс Доде, Гьоте, Прево и др. ); инструментална музика (6)<sup>72</sup>; вокална музика – песни (отделни издания) и песенни цикли (общо 45). Сред тях се открояват два крупни цикъла, които обединяват и по-рано издадени творби: *Méodies I* (1895) и *Méodies II* (1920).

В **Таблица 1.**, приложена към този текст, се представят песенните творби на композитора в хронологичен ред, изданията им, както и сведения за осъществени техни варианти (транскрипции и др. ).<sup>73</sup>

При общия преглед на композиторското творчество се Рейналдо Ан се откроява неговото предпочитание (може да се определи и като пристрастие) към песенните жанрове. Своята популярност като композитор той печели със своите безспорни успехи в жанр, чиято специфика предполага „на един дъх да се изразят чувства и вълнения, да се сподели красота или огорчение, чрез излитащите пасажи на текста“ [1, с. 70]. А при Рейналдо Ан доминира *красотата* на вокалния изказ. Но не само това – в труда си, посветен на изкуството на пеенето „Du Chant...“ (1920 г.) той категорично заявява: „Песента е красива само ако е значима.“ [6, с. 219] Според него, красотата на звука е само едно от условията за постигане на висота в певческото изкуство; певецът трябва „чрез безбройни наблюдения, съзерцания, медитации да придаде на песента онази сила, която песента има...“ [6, с. 219].

В заключение следва да се поставят акценти върху *значимостта* на творчество на Рейналдо Ан в контекста на Бел Епок и приноса му за фрес-

ката композиторска и изпълнителска певческа школа. Този автор несъмнено предизвиква интерес и творчеството му е предизвикателство за вокалните изпълнители. В съвременността сред тях са известните британски певци Фелисити Лот (сопран) и Йън Бостридж (оперен и камерен певец-тенор), руската оперна певица (мецосопран) Елена Образцова, френската оперна певица Патрисия Петибон, американското мецосопрано Сюзан Граам и др. [10] Но неговото присъствие в съвременната изпълнителската практика в България (респективно – и в други страни) е повод да се постави проблема *за адекватното пресъздаване на текста* – още повече, че текстовете на песните на Рейналдо Ан са свързани с емблематични имена – на Пол Верлен, Виктор Юго и др. За проблематиката, свързана с текста, проф. д-р Т. Шекерджиева-Новак пише: „Един от основните и най-важни критерии при оценката на вокалното майсторство при пеенето в съвременната оперно-концертна певческа практика, наред с красивия звук, се явява и умението естествено да се произнася словесният текст. Красивият тембър, широтата на диапазона и силата са задължително условие за добре школувания певчески глас, но те са само част от цялото, което изгражда съвременния реалистичен вокален стил. Важна част от това цяло заема отчетливото, осмислено и изразително поднасяне на литературния текст“ [5, с. 53].

Налага се изводът: *интерпретирането на песенното творчество на Рейналдо Ан е свързано с проблема за необходимостта от въвеждането на френска фонетична транскрипция за пеене на френски език - метод, който обезпечава не само по-бързо разчитане на текстове, но и дава възможност на изпълнителя да бъде конкурентноспособен и на международния пазар с перфектно произношение. Този метод заслужава специален интерес и очертава едно ново изследователско поле.*

<sup>71</sup> По общоприетите във френското музикознание данни - една от „шесте композиторски групировки, които значително се различават една от друга по своите общи направления, культивируеми жанрове и черти на стила“. По този въпрос виж: Филенко, г. Французкая музыка первой половины XX века. . . [5, с. 6-7].

<sup>72</sup> Камерни творби за цигулка и пиано – „Романс за цигулка и пиано“ (1901/1902), Соната за цигулка и пиано (1926), клавирни ансамбли – „Развързващата се лента“ за две пиана, клавирен квинтет и др. [10]

<sup>73</sup> По: JOURNAL ARTICLE, UN COMPOSITEUR FRANÇAIS SOUS-ESTIMÉ: REYNALDO HAHN, Jacques Depaulis, Fontes Artis Musicae, Vol. 53, No. 4 (October-December 2006), pp. 263-308 [8]. Тази информация е представена в оригинал, на френски език. (Б. а. – И. М.)

Таблица 1.

№	Година	Заглавие	Издание, транскрипции, версии за други състави.
1.	1889	<i>Si mes vers avaient des ailes</i> sur un poème de Victor Hugo, piano et chant dédié à sa soeur Maria [devenue par son mariage Mme Raymundo de Madrazo]	Paris, Hartmann, 1889. [Il existe aussi une transposition pour petit orchestre, de la main de Reynaldo Hahn, Heugel, 1913 et une autre pour violoncelle-piano, écrite ultérieurement par l'auteur, Heugel, 1933].
2.	1889	<i>Rêverie</i> sur un poème de Victor Hugo, piano-chant dédié à Mlle J. Cicéri.	Paris, Hartmann, 1889 [il existe une version avec petit orchestre et piano, écrite par le compositeur, Paris, Heugel, 1914 et une transposition pour accordéon, Paris, Heugel, qui n'est pas de sa main].
3.	1891	<i>Ressemblance</i> sur un poème de Sully Prudhomme inédit.	Paris, Hartmann, 1891.
4.	1891	<i>Naïo</i> sur une poésie de Sully Prudhomme inédit	Paris, Hartmann, 1891.
5.	1891	<i>Mai</i> sur un poème de François Coppée	Paris, Hartmann, 1891 (puis Heugel, 1895.)
6.	1891	<i>Adoration et Hymne à Cléo</i> . 2 mélodies composées en avril - mai 1891.	Paris, Heugel, 1891.
7.	1891	<i>Aimons-nous</i> mélodie sur une poésie de Théodore de Banville composée en avril 1891, dédiée à Cléo de Mérode	Paris, Quinzard, 1891, puis Paris, Henri Gregh, s. d.
8.	1892	<i>L'Enamourée</i> poème de Théodore de Banville, composé au printemps 1891, dédié à Miss Sybil Anderson.	Paris, Heugel, 1892.
9.	1892	<i>Offrande à vous</i> sur un poème de Verlaine	Paris, Heugel, 1892.
10.	1892	<i>Paysage</i> mélodie avec piano, sur un poème d'André Theuriet	Paris, Heugel, 1892 [Il existe une version avec petit orchestre, écrite par le compositeur et aussi une autre version avec quatuor de saxophones, qui ne semble pas de sa main].

10 a)	(2016)	Reynaldo Hahn, <i>Paysage</i> pour chant et piano, poésie de André Theuriet, dédicacée "à mon très cher maître J. Massenet" (Paris, Au Ménestrel), transcription pour violoncelle et piano par Max Méreaux. (2016) DR.	Fichier audio par Max Méreaux (DR.)
11.	1892	<i>Lied</i> sur un poème de François Coppée.	
12.	1892	<i>Hymne</i> sur un poème de Victor Hugo inédit	
13.	1892	<i>Le Bon repos</i> mélodie composée le 15 septembre 1892, à Villers-sur - Mer inédite.	
14.	1893	<i>Chansons grises</i> . Recueil de 7 mélodies avec accompagnement de piano, sur des poèmes de Verlaine. <sup>1</sup>	Paris, Heugel, 1893 (réédité par Alphonse-Leduc, 2001).
15.	1893	<i>Fleur fanée</i> sur un poème de Léon Dierx, dédiée à Edouard Risler.	Paris, Heugel, 1894.
16	1894	<i>Le Cimetière de campagne</i> composé en octobre 1893, à Balcombe Place, sur des paroles de Gabriel Vicaire, extraites des Emaux bressans dédié à Mlle. Lyon, créé par le compositeur chez Madeleine Lemaire, le 28 mai 1895, Edouard Risler étant au piano.	Paris, Heugel, 1894
17	1895	<i>Premier recueil de 20 mélodies dédicace générale: «A la mémoire de Lucien Grandjany, son élève, son ami, Reynaldo Hahn, 1895»</i> <sup>2</sup> .	Paris, Heugel, 1995 (réédition Alphonse, Leduc 2001).
18	1896	<i>Naguère, au temps des églantines</i> sur un poème de Catulle Mendès, composé en 1892.	édité dans le supplément musical de <i>l'Illustration</i> , le 12 février 1896
19	1896	<i>Deux mélodies en allemande</i> . Sur les poèmes d'Henri Heine <i>Mädchen mit den rotchen mûntchen</i> et <i>An die nachtigall</i> inédites.	

1. Chanson d'automne, composée à Münster, le 16 juillet 1891, parue en 1900 pour l'Exposition Universelle; 2. Tous deux, dédiée à Louis Montégut; 3. L'allée est sans fin; 4. En sourdine, composée à Hambourg, le 15 septembre 1891; 5. L'Heure exquise; 6. Paysage triste, composée à Münster, le 24 juillet 1891; 7. La Bonne chanson.

2. Rêverie, poème de V. Hugo, dédiée à Mlle Cicéri (Heugel, 1914); 2. Si mes vers avaient des ailes, poème de V. Hugo, dédiée à sa soeur Maria Hahn (Hartmann, 1914); 3. Mai, poème de François Coppée (Hartmann, 1891); 4. Paysage, mélodie d'André Theuriet, dédiée à Jules Massenet (Heugel, 1892); 5. L'Enamourée, poème de Théodore de Banville, dédiée à Sibyl Sanderson (Heugel, 1892); 6. Seule, poème de Théophile Gautier, composé au printemps 1891, dédiée à Georges Hartmann (Heugel, 1892); 7. La Nuit, poème de Théodore de Banville, dédiée à la basse Jean-François Delmas, composée le 17 mai 1891 (Heugel, 1892); 8. Offrande, poème de Verlaine, composée au printemps 1891, dédiée à \*\*\* (Cléo de Mérode) Paris, Quinzard, 1892; 9. Trois jours de vendanges, poème d'Alphonse Daudet, composé à Paris, le 5 avril 1891, dédiée à Mme Daudet (Heugel, 1893);

20	1897	<i>Chanson pour Le Songe d'une matinée de Printemps</i> , pièce de Gabriele d'Annunzio, d'abord destinée à Sarah Bernhardt, qui a refusé de la monter, elle sera interprétée ultérieurement par la Duse, au théâtre de la Renaissance, en juin 1897 (le compositeur a perdu la partition de cette oeuvre qui est restée inédite).	
21	1898	<i>Rondels</i> recueil de 12 mélodies. <sup>3</sup>	Paris, Heugel, 1898.
22	1898	<i>Le Destin «Phèdre»</i> composé à Dieppe, en octobre 1898, chez Madeleine Lemaire, inédit.	
23	1899	<i>Le Marchand de marrons</i> sur un poème de Paul Collin.	Publié dans <i>L'illustration</i> du 23 octobre 1899
24	1899	<i>Adieu</i> sur une poésie de Stéphane Bordèse, extraite de l'album <i>Chansons de pages</i> où collaboraient Henri Büsser, Cécile Chaminade, Paul Delmet, Théodore Dubois, Alphonse Duvernois, Henri de Fontenailles, Louis Ganne, Charles Lefèvre, Charles Levadé, Henri Maréchal et Paul Puget.	Paris, Enoch, 1899
<p>3. Infidélité, poème de Théophile Gautier, dédiée à Marguerite Naudin, composée en février 1891 (Heugel, 1893); 11. Fêtes galantes, poème de Verlaine, composée le 2 avril 1892, dédiée à Charles Levadé (Heugel, 1893); 12. Cimetière de campagne, poème de Gabriel Vicaire, composée à Balcombe Place en octobre 1893, dédiée à Mlle J. Lyon (Heugel, 1894); 13. Fleur fanée, poème de Léon Dièrx, composée en avril 1892, dédiée à Edouard Risler (Heugel, 1894); 14. L'incrédule, poème de Verlaine, composée le 6 mars 1893 (Heugel, 1894); 15. Les Cygnes, poème de Armand Renaud, composé en juin 1892, dédié à Jean Lahor (Heugel, 1894); 16. D'une prison, poème de Verlaine, composée le 29 octobre 1892, dédiée à Léon Daudet (Heugel, 1894); 17. Dernier vœu, poème de Théodore de Banville, composée en juin 1891 (Heugel, 1894); 18. Séraphine, poème de Henri Heine, dédiée à Mesdemoiselles R. [Risler], composée chez Edouard Risler, le 10 avril 1892 (Heugel, 1896); 19. Nocturne, poème de Jean Lahor, composée en octobre 1893 (Heugel, 1896); 20. A Phidylé, dédiée «à mon ami Marcel Proust», pour basse solo et accompagnement de 6 sopranis et 4 ténors, reprise dans les <i>Etudes latines</i> (Heugel, 1900).</p> <p>Le Jour, à 4 voix, poème de Théodore de Banville; 2. Je me mets en votre mercy, poème de Charles d'Orléans; 3. Le Printemps, poème de Théodore de Banville, dédiée à Edmond Clément; 4. L'Air, poème de Théodore de Banville, dédiée à Mlle Guiraudon «qui a une voix aérienne»; 5. La Paix, poème de Théodore de Banville, composée à Aix-La-Chapelle, les 26 et 27 juillet 1897, dédiée au docteur A. Foguel; 6. Gardez le trait de la fenêtre, poème de Charles d'Orléans; 7. La Pêche, poème de Théodore de Banville, dédiée à Paul Puget; 8. Quand je fus pris au pavillon, poème de Charles d'Orléans, dédiée à Lucien Fugère; 9. Les Etoiles, poème de Théodore de Banville, composée à Hambourg, le 25 août 1897; 10. L'Automne, poème de Théodore de Banville, dédiée à Mlle Jane Bathori; 11. La Nuit, poème de Théodore de Banville; 12. Le Souvenir d'avoir chanté, sur un texte de Catulle Mendès, composée le 17 novembre 1897, dédiée à Mme Madeleine Lemaire (le Choeur de Paris-Sorbonne, sous la direction de Denis Rouger, a chanté dans ses concerts du 8 et 10 avril 2008, plusieurs Rondels: Le Jour, Gardez le trait de la fenêtre, Le Printemps, et La Nuit).</p>			

25	1900	<i>Les Etudes latines</i> - recueil de 10 mélodies sur des poèmes de Leconte de Lisle. <sup>4</sup>	Paris, Heugel, 1900 (en 1922, Reynaldo Hahn en fera une orchestration pour le concert Colonne du 5 novembre 1922, dirigé par Gabriel Pierné).
26	1901	<i>L'Alouette</i> chanson enfantine sur un texte de Marie Legrand, publiée dans <i>L'Ame enfantine</i> , chansons pour les écoles.	Paris, Librairie Armand Colin, 1901.
27	1901	<i>A une étoile</i> sur un poème d'Alfred de Musset, composé en 1890.	Paris, Heugel, 1901
28	1901	<i>Venezia</i> recueil de 6 mélodies, inspirées par le premier séjour à Venise du compositeur composées entre 1900 et 1901 sur des textes en dialecte vénitien. <sup>5</sup>	Paris, Heugel, 1901 (transposition pour 6 violoncelles par Roland Pidoux, à paraître chez Maguelone).
29	1904	<i>Love without wings</i> . 3 mélodies écrites par Mrs. Mary Robinson (Mme Emile Duclaux, qui tenait un salon à Paris): <i>Ah! could I clasp thee in mine arms, The Fallen oak, I know you love me not</i> .	écrites vers 1899, ces petites mélodies seront publiées à Paris, par Heugel, Au Ménestrel en 1904 (traduction française, Heugel, 1911).
30	1904	<i>Oh! for the wings of a dove</i> sur un poème de Mrs. Mary Robinson.	Paris, Heugel, 1904 (traduction française, Heugel, 1911)
31	1906	<i>Au Pays musulman</i> sur un poème d'Henri de Régnier, composé à Constantinople au printemps 1906.	Paris, Heugel, 1906
32		<i>J'ai caché dans la rose en pleurs</i> 1907 sur un poème d'Armand Silvestre.	Paris, Hachette, 1907, (réédité ultérieurement par Heugel mais la partition n'a pas été retrouvée dans le fonds racheté par Alphonse Leduc en 1980)
33	1907	<i>Les Feuilles blessées</i> - recueil de 10 mélodies, tirées de <i>Stances</i> de Jean Moréas, dédiées à Edouard Risler, créées vers le 10 ou 11 juin 1906 chez Mme Duglé. <sup>6</sup>	Paris, Heugel, 1907
<p>4. Lydie, dédiée à Jules Massenet; 2. Nèere, dédiée à Frédéric de Madrazo; 3. Salinum, dédiée à Marie-Louise Nordlinger; 4. Thaliarque, dédiée à Gabriel Fauré; 5. Lyde, dédiée à Mme Tripièr-Gouzien; 6. Vile potabis; 7. Tyndaris, dédiée à Mme la comtesse de Guerne, née Ségur; 8. Pholoé; 9. Phidylé, composée en 1896, dédiée «à mon ami Marcel Proust», pour basse solo, 6 sopranis et 4 ténors (déjà publiée dans le Premier recueil); 10. Phyllis, dédié à Mme la comtesse de Guerne.</p> <p>5. Sopra l'acqua indormenzada; 2. La Barcheta; 3. L'Avvertimento; 4. La Biondina in gondoleta; 5. Che peçal; 6. La Primavera, dédiée à Francesco Paolo Tosti.</p> <p>6. Dans le ciel est dressé un arbre séculaire, composée en 1901; Encore sur le pavé sonore mon pas nocturne, composée en 1901; Quand reviendra l'automne avec ses feuilles mortes, composée à Versailles en 1903, dédiée à Bernard Ochsé; Belle lune d'argent, composée à Versailles en 1904, dédiée à Georges Vaudoier; Quand je viendrai m'asseoir, composée à Versailles en 1904, dédiée à Mme N. de Lisboa; Eau printanière, composée à Versailles à l'automne 1905, dédiée Edouard Risler; Donc vous allez fleurir encore, composée à Versailles, 1905; Compagne de l'éther, composée à Paris en 1906; Pendant que je médite, composée à Paris en 1906; Roses en bracelet, composée à Constantinople au printemps 1906; Aux rayons du couchant, composée à Salzbourg en août 1906, dédiée à Henri Duparc.</p>			

34	1908	<i>Dans l'été</i> sur une poésie de Marceline Desborde-Valmore dédiée à Mme Jean de Reszke (Marie de Goulaine).	Paris, Heugel, 1908
35	1909	<i>Vocalise</i> en souvenir de Constantinople, étude pour voix grave avec accompagnement de piano.	Paris, Alphonse-Leduc, 1909.
36	1916	<i>A Chloris</i> sur un poème de Théophile de Viau, chant et piano.	Paris, Heugel, 1916.
37	1917	<i>Cinq petites chansons anglaises</i> - recueil de 5 mélodies écrites sur le front, à Clermont-en Argonne durant l'hiver 1915, à partir de vers de R. L. Stevenson adaptation française de Maurice Léna, dédiées à Jacques Parly, créées à Paris le 14 janvier 1916 par Jane Bathori: <i>The swing; Windy night; My ship and I; The Stars; A good boy.</i>	Paris, Heugel, Au Ménestrel, 1917
38	1918	<i>A nos morts ignorés</i> composée en 1915, en Argonne, sur une poésie de Louis Hennevé, dédiée au Général Valdant et à la 10ème Division d'infanterie.	Paris, Heugel, 1918.
39	1918	<i>Deuxième recueil de vingt mélodies.</i> <sup>7</sup>	Paris, Heugel, 1918 (réédition Alphonse Leduc, 2001).
40	1923	<i>Chanson de route «composée à Rome, le 5 avril 1900, à 1 h du matin, retour de promenade»</i> , non terminée, mais ultérieurement reprise dans <i>Ciboulette</i> .	Paris, Salabert, 1923.

7. Quand la nuit n'est pas étoilée, poème de Victor Hugo, dédiée à Madame Colonne, (Heugel, 1900); Cantique «Sur le bonheur des justes et le malheur des réprouvés», de Jean Racine, dédiée à Anatole France, composé en février 1895 (Paris, Heugel, 1896); La Délaissée, poème de Mme Blanchecotte, composé entre Paris et Londres, hiver-printemps 1898, dédiée à Mme Krauss (Paris, Heugel, 1898); La chère blessure, poème de Mme Blanchecotte (Paris, Heugel, 1900); Théone, poème de Jean Moréas, composée à Paris, le 13 février 1896, au soir (Paris, Heugel, 1897); Le souvenir d'avoir chanté, poème de Catulle Mendès, dédiée à Mme Madeleine Lemaire. Quand je fus pris au pavillon, poème de Charles d'Orléans, dédiée à Lucien Fugère (Paris, Heugel, 1899); Chanson au bord de la fontaine, composée à Versailles, en 1911, pour la pièce de Maurice Magre, Méduse (Paris, Heugel, 1911); Sur l'eau, poème de Sully Prudhomme, dédiée à Mlle Suzanne Duglé (Paris, Heugel, 1902); Fumée, sur un poème de Jean Moréas (Heugel, s.d.); Le Printemps, sur un poème de Th. de Banville, dédiée à Edmond Clément Dans la nuit, sur un poème de Jean Moréas, dédiée à Mme M. de Lisboa Les Fontaines, poésie d'Henri de Régnier, composée à Versailles, en 1909, dédiée à Mme. Durand-Texte, pianist (Paris, Heugel, 1910); A Chloris, poésie de Théophile de Viau, Paris, publiée dans le numéro de Noël de Femina, puis Heugel, 1916; Le Rossignol des lilas, poésie de Léopold Dauphin (Paris, Heugel, 1913); A nos morts ignorés, (Argonne, 1915), poème de Louis Hennevé, composée en Argonne, en 1915, dédiée à M. le général Valdant, Commandant de la 10 Division d'Infanterie (Paris, Heugel, 1918); Ma jeunesse, poésie d'Hélène Vacaresco (Paris, Heugel, 1918); Le plus beau présent, poésie de Maurice Magre, composée l'hiver 1915, à Vraincourt, (Paris, Heugel, 1917); Puisque j'ai mis ma lèvre, sur une poésie de Victor Hugo, extrait du Ruban dénoué (Paris, Heugel, 1917); La douce paix, sur un poème de Guillot de Saix, composée en 1919, publiée d'abord sur le supplément musical du Figaro du 10 octobre 1920, puis par Heugel, 1921.

41	1930	<i>La Chanson des Armées</i> écrite en 1930, sur des paroles de Rip pour sa revue <i>La Foire d'empoigne</i> créée par Marguerite Deval en octobre 1930, au Théâtre des Folies-Wagram. inédit	
42	1930	<i>Les Miroirs</i> autre chanson écrite pour la revue de Rip. inédit	
43	1941	<i>Récitatifs pour Phryné</i> de Camille Saint-Saëns, pour remplacer le texte parlé utilisé auparavant, au Casino Municipal de Cannes en 1941 inédit.	
44	1947	<i>Chansons espagnoles</i> pour voix soliste et piano sur des poèmes de Guillot de Saix <i>Aubade à doña Sol et Mon amour.</i>	Paris, Salabert, 1947.
45	1954	<i>Neuf mélodies retrouvées</i> (ces mélodies ont été découvertes après la mort du compositeur, grâce à son ami René Schrameck, qui les a déclarées à la SACEM en décembre 1954). <sup>8</sup>	Paris, Salabert, 1955

8. Je me souviens (Guillot de Saix); La Vie est belle (Guillot de Saix); Ta main (Guillot de Saix); Sous l'oranger (Guillot de Saix); L'Amitié, poème de Lucien Paté, composé ele 22 mars 1891; Chanson, poème de Catulle Mendès, composée le 11 mars 1891; Nais (auteur inconnu); La Nymphé de la source (auteur inconnu), créée par Ninon Vallin au Théâtre des Champs-Élysées, le 9 juin 1945.

### Литература

1. Zhekov, Petar. Magiyata na kamernata pesen. Stara Zagora, „Daga +“, 2007, s. 70. (Жеков, Петър. Магията на камерната песен. Стара Загора, „Дъга +“, 2007, с. 70).
2. Prust, Marcel. Ogledalo na samotata. Pisma. S., Narodna kultura, 1990, s. 52, 287. (Пруст, Марсел. Огледало на самотата. Писма. С., Народна култура, 1990, с. 52, 287).
3. Rolan, Pomen. Muzikanti na nasheto vreme. S., DI „Nauka I izkustvo“, 1960, s. 213-214 (Ролан, Рсмен. Музиканти на нашето време. С., ДИ „Наука и изкуство“, 1960, с. 213-214).
4. Filenko, Galina. Frantsuzskaya muzika pervoy polovini XX veka: Ocherki. Leningrad, Muzika, 1983, s. 6-7; 13-14. (Филенко, Галина. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград, Музыка, 1983, с. 6-7; 13-14).
5. Shekerdjieva-Novak, Toni. Vokalnata lirika na Friderik Shopen, op. 74. Fonetichni problemi vav vrazka s izpалnitelstvoto. Yambol, IK Zhelyo Uchkov, 2009, s. 53. (Шекерджиева-Новак, Тони. Вокалната лирика на Фредерик Шопен, оп. 74. Фонетични проблеми във връзка с изпълнителството. Ямбол И. К. Жельо Учков, 2009, с. 53).
6. Hahn, Reynaldo. Du Chant... Paris, Éditions Pierre Lafitte [Copyriht par Librairie Hachette, Paris, 1920], p. 219.
7. Johnston, Roy. Parisian Architecture of the Belle Epoque. Great Britain by Wiley-Academy, John Wiley & Sons Ltd1, 2007, pp. 6-7.
8. JOURNAL ARTICLE, UN COMPOSITEUR FRANÇAIS SOUS-ESTIMÉ: REYNALDO HAHN,

Jacques Depaulis, Fontes Artis Musicae, Vol. 53, No. 4 (October-December 2006), pp. 263-308.

9. [http://www.musicologie.org/Biographies/h/hahn\\_reynaldo.html](http://www.musicologie.org/Biographies/h/hahn_reynaldo.html)

10. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ан,\\_Рейнальдо](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ан,_Рейнальдо)

## ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА РЕАЛИСТИЧНО МУЗИКАЛНО ИЗПЪЛНЕНИЕ В УРОКА ПО МУЗИКА ЧРЕЗ ИЗПОЛЗВАНЕ НА МНОГОКАНАЛНИ ЗВУКОТЕХНИЧЕСКИ СИСТЕМИ ЗА ПРОСТРАНСТВЕНО РЕАЛИЗИРАНЕ НА МУЗИКАЛНО-ЗВУЧАЩ МАТЕРИАЛ

ас. д-р Тихомир Радев

АМТИИ „Проф Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Резюме:** В настоящият доклад се разглежда проблемът за пространствено реализиране на музикален материал чрез масово използваните в училище стереофонични системи и възможностите на многоканалните системи, чийто звук в максимална степен реализира този в реална обстановка. Това дава нови възможности на учителя за представяне на учебния материал и обогатяване на познанията на учениците за съвременна музика и нейното разпространение. Разглеждат се в най-общ аспект различията между монофонични, стереофонични и многоканални (съраунд) системи, техните предимства и недостатъци, които влияят върху възпроизвеждането на музика, особености при избора на система според избраната за урока музика, позиционирането на озвучителните тела както за стерео, така и за съраунд системи. Представят се някои проблеми при използването им в урока.

**Ключови думи:** многоканална аудио система, урок по музика, пространствено реализиране на звук

## REPRODUCE OF REALISTIC MUSIC PERFORMANCE IN A MUSIC LESSON USING MULTI-CHANNEL AUDIO SYSTEMS FOR THE SPATIALLY REALIZATION OF MUSIC MATERIAL

Ass. Tihomir Radev, PhD

AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv

**Abstract:** This report is reviewing the problem of the spatial realization of music through massively used in school stereo systems and the capabilities of multi-channel systems whose sound maximally realized this one by of the natural environment. This provides the teacher new opportunities to present the teaching material and to enrich the

students' knowledge of contemporary music and its dissemination. Considered in the most general aspect differences between monophonic, stereo and multi-channel (surround) systems, their advantages and disadvantages that affect music playback, specifics when choosing a system according to the selected music for the lesson, the positioning of the speakers for both stereo and surround systems. Some problems are presented at used in the lesson.

**Keywords:** multi-channel audio system, music lesson, spatial realization of sound

Възприемането на музикален материал в урока по музика е една от основните дейности, които учениците извършват. Някои от най-често използваните начини за представяне на подготвения материал са чрез живо изпълнение от учителя и чрез система за звуковъзпроизвеждане. Такива системи се използват от няколко десетилетия насам независимо от това, че визуалния контакт с изпълнителя и акустичния звук не се възпроизвеждат чрез високоговорители. Този недостатък се преодолява частично чрез съраунд технологията, чиято основна цел е **реализиране на пространствена звукова картина (360°) близка до оригиналната** – създава се впечатление за точно определен пространствен звук (4). Основна идея при разработването ѝ е, че звукът идва от различни страни спрямо слушателя, което изисква увеличаване на броя на едновременно звучащи канали - системите за звуковъзпроизвеждане се променят от двуканални (стерео) в многоканални. Многоканалните системи (съраунд) имат все по-голямо приложение, както за професионално или домашно ползване, така и за обучение. Чрез създаване на впечатление за определен пространствен звук може по-детайлно да се анализират не само музикалното произведение, но и обстановката в която се намира слушателят. Това дава нови възможности на учителя за **представяне на учебното съдържание, за развитие на музикалния слух и мисленето на учениците, за сравнителен анализ между две произведения.**

Разработени са няколко вида многоканални звукотехнически системи с цел подобряване на пространствената реализация на звука. Те се класифицират спрямо функциите които изпълняват, изграждащата ги елементна база, брой на озвучителните тела:

- според функциите – озвучителна, домашна, студина система;
- системи според усилващата елементната база – лампови, транзисторни, интегрални схеми;
- според броя на високоговорителите в озвучително тяло – широколентови, двулентови, трилентови, четирилентови;
- системи според броя на озвучителните тела (3; 6 ) – 1. 0 (моно), 2. 0

(стерео), 3. 0 (стерео), 5. 0 (съраунд), 7. 0 (съраунд), 9. 0 (съраунд), 11. 0 (съраунд), 22. 0 (съраунд).

Към всяка една от тези системи може да се добави едно или две озвучителни тела за възпроизвеждане на ниски честоти (субуфер). Например, 5. 1 канална система се състои от пет отделни основни канала с пълен честотен обхват (ляв, център, десен, ляв заден, десен заден) плюс ниско честотен канал (7). Според Дж. Фрийман и Дж. Лиситър многоканални звукови презентации, които ключват и басов изход осигуряват допълнителен източник на сензорна стимулация – презентациите с бас се харесват повече от тези, които не включват басов изход (5). Повечето системи които възпроизвеждат звук с пълен честотен обхват 20Hz – 20kHz са проектирани за работа с високоговорител за ниски честоти.

От гледна точка на пространственото реализиране на звуковото изображение **в урока по музика се използват системи за звуковъзпроизвеждане от вида 2. 0 и 2. 1.** Това са едни от най-използваните системи в училище, чрез които се възпроизвеждат аудиални материали без значение от техния тип – документални записи, записи с художествено съдържание, записи със специално съдържание за целите на обучение (1). Те частично пресъздават реална акустична среда, тъй като звукът се възпроизвежда единствено фронтално чрез два високоговорителя.

Видът на звукотехническата система следва да се подбира според предвидените за урока аудиални материали. Например, при представяне на документални записи не се изисква пресъздаване на някаква реална ситуация тъй като те не са носители на музикално-художествено съдържание – използване на монофонична система е също толкова ефективно, колкото и стереофонична.

Различно е при прослушване на концерти, радио постановки, филмова музика. Тук слушателят възприема, анализира произведението в пространствена среда. Ако учителят е подготвил наблюдение на концертно изпълнение в урока, той трябва да направи така, че учениците да възприемат музикалното произведение възможно най-близо до неговото живо изпълнение.

Според броя на озвучителните тела най-подходящ за използване в урока по музика е 5. 1 звукотехническа система:

- възпроизвежда по-добър виртуален звук в сравнение със стерео система – чува се от всички страни еднакво силно и не се налага учителят да компенсира разстоянието от озвучителните тела до последния чин в стаята, чрез усилване или затихване на звука;

- възпроизвеждане на 360° звук от шест озвучителни тела (5. 1) е достатъчен за реализиране на атмосфера от концертна зала в сравнение с по-детайлната 7. 1 система;

- обогатява познанията на учениците за реализиране и възпроизвеждане на съвременен звукозапис.

**Ефективността на системите за звуковъзпроизвеждане се определя не само от качеството на звука, но и от:**

- Възможност за предаване на пълен честотен обхват на звука. Тази характеристика се изписва в спецификациите на звуковъзпроизвеждащото устройство. При свит честотен обхват е възможно част от инструментите да не се възпроизвеждат ясно – глухо, с недостатъчна сила или нискочестотно бумтене.

- Качество на елементната база – влияе върху изкривяванията на звука.

- Разположение на озвучителните тела – поставят се на точно определено място в помещението, независимо от това дали акустиката на стаята е манипулирана чрез акустични панели, мебели или не.

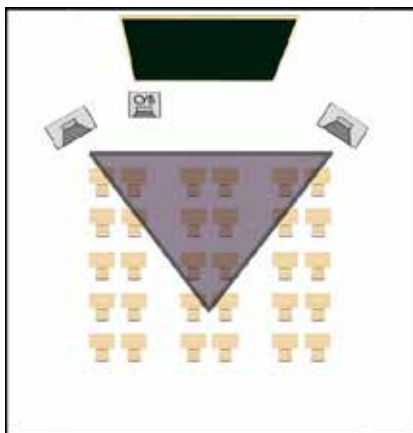
Представят се следните **изисквания за позициониране с цел пространствено реализиране на звука за пресъздаване на оригинална звукова картина:**

\* позициониране на озвучителните тела при стерео система (2. 0):

- Разполагат се на разстояние от 60 см. до 90 см. от стената. При неспазване на това разстояние е възможно да се отрази звук с интерференция в ниските честоти.

- Учениците трябва да имат видимост към високоговорителите. Пред тях не се поставят предмети – интериор или моментни средства за целите на урока. Това влияе върху честотната лента на звука като изкривява или спира част от директните звукови вълни.

- Правило на златният триъгълник (при стерео система): двете озвучителни тела трябва да образуват равностраничен триъгълник със слушателя, така че ъгълът да стои зад главата му. По този начин се възприема най-правилната стерео картина (фи г. 1).



(фи г. 1)

- Принцип на златното сечение: високоговорителите се поставят така, че разстоянието между тях и предната стена е равно на нейната ширина (RW) x 0.447m и разстоянието между всеки високоговорител и близката му стена е ширината на предната стена (RW) x 0.276m. Разположени по този начин не се създават стоящи вълни и резонансни честоти в помещението (11, стр. 4-5)

\* насоченост на озвучителните тела:

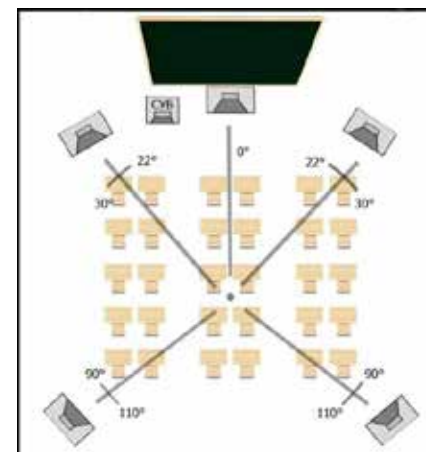
- Говорителите се насочват към мястото на слушане. По този начин директният звук е с възможно най-отчетливо акустично изображение (9).

- Озвучителните тела се поставят върху стойка, освен ако не са проектирани за това. Високофrequentният говорител се позиционира на височината на ушите – звукът е ясен, разбираем.

Тези изисквания са основни и за позиционирането на многоканални системи, към които се добавят още.

\* 5. 1 озвучителна система:

- Централният канал се поставя в абсолютен център, като неговата височина е възможно най-близка до височината на ушите. В случай, че мястото в кабинета по музика не позволява това високоговорителят се поставя възможно най-близко до долната или горната част на дъската, след което се накланя нагоре или надолу като звука се насочва към главата на учениците (фи г. 2). Едно от предназначенията на централния канал е представяне на диалог. При музикални произведения подпомага изграждането на ясен център при голямо разстояние между левия и десният високоговорител.



(фи г. 2)

- Разположението на левия и десния канал за съраунд звук е приблизително 90-110 градуса спрямо позицията на слушане.

Възможно е да се направи компромис с поставянето на съраунд високоговорителите в зависимост от местоположението на мебелите и формата на помещението. Позиционират се по-назад и по-високо, отколкото напред и по-ниско. Звукът се възприема така сякаш идва отпред, а не от страни – създава се дезориентираност (12).

Съраунд високоговорителите са основни за пресъздаването на естествена звукова среда, тъй като звукът се разпространява не само фронтално, но и зад слушателя вследствие на отразени звукови вълни или шум зад гърба му. Например, ако се слуша концертен запис, то предните канали предават директен звук, а задните ръкопляскания на публиката – създава се слухова илюзия, че слушателят се намира на първия ред на концерт.

- Съществуват най-различни методи за позициониране на високоговорителя за възпроизвеждане на ниски честоти (суббуфер), в зависимост от това дали се използва в звукозаписно студио или домашна обстановка. Андрей Смирнов споделя някои аспекти за определяне на местоположението на суббуфера в стаята (2, стр. 51).

1. Най-лошото място за позициониране на суббуфера е центъра на стаята;

2. Приближаването на суббуфера към стените води до увеличаване на баса в стаята;



3. При поставянето му в ъгъла на стаята се получават нежелателни резонансни честоти;

4. Приближаването на слушателя към стена също води до увеличаване интензивността на възприемане на ниските честоти. Може да се наблюдава неравномерност на амплитудната честотна характеристика (АЧХ).

5. Добавянето на втори субуфер не решава проблема със образуването на стоящи вълни, може да намали неравномерността на АЧХ в нискочестотния диапазон. При поставяне на субуфера в долната част на предната стена се избират различни разстояния спрямо страничните стени. Например 1/3 ширина от стаята за единия субуфер и 1/5 за другия.

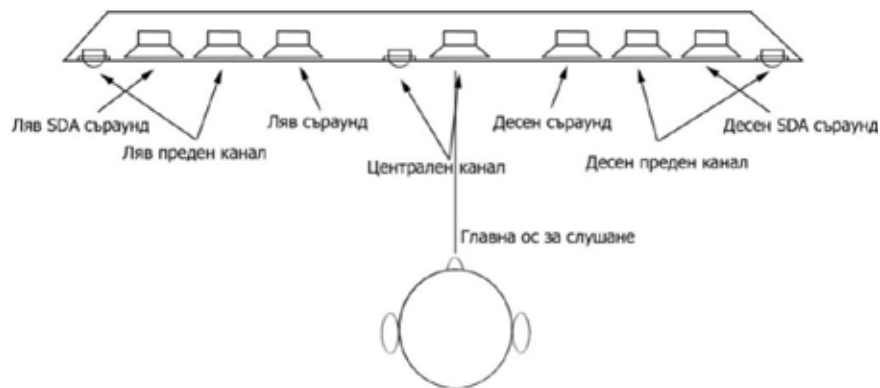
6. При наличие на бетонни стени, под, таван е добре да се използват акустични панели, за да се избегне „размиване“ на баса.

Към тези аспекти може да се добави още:

- поставянето на субуфера в полузатворени пространства или в шкаф променя неговата насоченост от ненасочен, към насочен. Това прави звукът по-силен съобразно останалите високоговорители.

#### \* съраундбар:

Съраундбар е усъвършенствана звукотехническа система, която реализира 360 градусово изображение чрез едно озвучително тяло. Позиционира се в центъра на стаята, а местоположението на слушателя е в центъра на съраунд бара (10) – възприема се най-правилна звукова картина (фи г. 3)



(фи г. 3)

Освен от предвидения за урока музикален материал, изборът за използване на звукотехническа система се влияе от **предимствата и недостатъците ѝ, които също оказват влияние при представянето на този материал.**

#### **Стерео система**

*Предимства:*

- пространствено реализиране на звука между ляв и десен канал – създава възможност за локализиране на звукоизточник по хоризонтал, но единствено фронтално;

- лесна инсталация.

*Недостатъци:*

- необходимо е окабеляване;

- при недостатъчно разстояние между двата високоговорителя се създава моно изображение;

- възприемане на правилно стерео картина изисква слушане при равностранен триъгълник – всяко нарушение води до изменение в тази картина.

- учениците чуват с различна сила звука, тъй като едни са по-близо до високоговорителите, а други по-отдалечени.

#### **5. 1 система**

*Предимства:*

- пространственото реализиране на звука в кръг симулира реална обстановка;

- еднородна звукова среда – учениците слушат равномерно звука независимо от местоположението им в стаята.

*Недостатъци:*

- неравномерното възприемане на звукова картина (при едни ученици звукът е по-силен, а при други е по-тих) се получава при недостатъчно отдалечаване на озвучителните тела от учениците, вследствие на недостатъчно голямо пространство в стаята;

- колкото повече озвучителни тела изграждат една система, толкова повече кабели са необходими за свързка с усилвателя.

До някаква степен система от типа съраундбар премахва този недостатък, но са налични други, предимства и недостатъци.

#### **Съраундбар – 5. 1**

*Предимства:*

- минимална нужда от окабеляване;

- добра пространствена реализация на звука в малки и средни по размер помещения;

- пространствен звук постигнат чрез едно озвучително тяло.

Недостатъци:

- спрямо разположението на съраундбара се получават точно определени места за слушане, в които звукът е оптимален – ако се завърти главата в някаква посока се нарушава усещането за заобикалящ звук, тъй като не са налични истински съраунд говорители (8);

- усещането за съраунд звук намалява в големи помещения (Пак там);

- високата цена прави тази система нерентабилна за масова употреба.

„Интензивно протичащите процеси в областта на образованието водят до използването на нови подходи и методи на обучение. Училището винаги е стояло малко настрана от новите технически достижения. След редица образователни реформи за преустройство на училищната система съобразно новите изисквания на времето, училището разтваря врати за нови технологии, а кабинетите се обзавеждат с нови и модерни техники.“ [Пехливанов, 2016, с. 390] Използването на многоканална озвучителна система не означава, че слушането на музика трябва да се увеличи за сметка на теоретичната част от урока или че този вид система е задължителна ако учителят иска да се възприема и анализира музикално звучащия материал по-добре. Целта е да се подпомогнат основните музикални дейности, а не да се променя хода на урока, само защото звукът е по-реален, а системата по-актуална. Освен това продължителното слушане е предпоставка за слухова умора, което води до промяна на ефективността на възприетия материал (чувствителност във високи, средни или ниски честоти). Освен това пред образователната система се поставят няколко проблема:

- Не във всеки кабинет по музика е удачно да се разположат правилно озвучителните тела с цел най-добро пространствено разпространение на музикалния материал. Трябва да се намери балансирано решение от специалисти с минимално негативно влияние върху звука.

- Реализирането и осигуряването на записи в 5. 1 формат изисква финансова инвестиция от страна на държавата.

- Не всеки преподавател знае как се настройва и как се оперира с многоканална система.

Разбирането на учениците за съвременна и качествена музика изисква използване на все по-усъвършенствани системи за звуковъзпроизвеждане. Все повече аудио записи се осъществяват в 5. 1 формат, което вече изисква ако не цялостно, то поэтапно оборудване на кабинетите по музика, защото многоканалните системи имат своето място и значение в урока по музика.

## Използвана литература

1. Georgieva-Lazarova, Stoianka, Lychezar Lazarov. Audio-vizualni i informacionni tehnologii v obuchenieto. Veliko Tŭrnovo: Universitetsko izdatelstvo "Sv. Sv. Kiril i Metodii", 2010. (Георгиева-Лазарова, Стоянка, Лъчезар Лазаров. Аудио-визуални и информационни технологии в обучението. Велико Търново: Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“, 2010).

2. Smirnof, Andrei. Metodologia poiska optimalnogo raspolozhenia gromkogovoritelei. – Stereo & Video, noiabr 210, № 11, 48-51. (Смирнов, Андрей. Методология поиска оптималного расположения громкоговорителей. – Stereo & Video, ноябрь 2010, № 11, 48-51).

<http://soundmoderator.org/download/file.php?id=1185&sid=2f6a7c750262546fb798fa4a4d249d6> (18. 03. 2019)

3. Pehlivanov Jean. Multimediatata i savrenennata muzikalna pedagogika: KNOWLEDGE - International journal scientific papers vol 13. 2/ THE TEACHERS OF FUTURE. 17-19 june 2016 str. 390. (Пехливанов Жан. Мултимедията и съвременния музикален педагог. KNOWLEDGE - International journal scientific papers vol 13. 2/ THE TEACHERS OF FUTURE. 17-19 june 2016 str. 390).

4. Hamasaki, Kimio, Setsu Komiyama, Koichiro Hiyama, Hiroyuki Okubo. "5. 1 and 22. 2 Multichannel Sound Productions Using an Integrated Surround Sound Panning System," in 2005 NAB BEC, 382-387.

<https://pdfs.semanticscholar.org/ef31/e573b1b443a06e788e5602dd3ee7ac443708.pdf> 10. 09. 2019)

5. Holman, Tom. Surround Sound: Up and Running – Second Edition, Focal Press, New York

6. Freeman, Jonathan & Lessiter, Jane. Here, there and everywhere: the effects of multichannel audio on presence. Proceedings of ICAD 2001. [https://www.researchgate.net/publication/238242596\\_Here\\_there\\_and\\_everywhere\\_the\\_effects\\_of\\_multichannel\\_audio\\_on\\_presence](https://www.researchgate.net/publication/238242596_Here_there_and_everywhere_the_effects_of_multichannel_audio_on_presence) (03. 09. 2019)

7. <http://www-mmsp.ece.mcgill.ca/Documents/AudioFormats/WAVE/Docs/multichaudP.pdf> (06. 07. 2019)

8. [https://www.dolby.com/uploadedFiles/Assets/US/Doc/Professional/38\\_LFE.pdf](https://www.dolby.com/uploadedFiles/Assets/US/Doc/Professional/38_LFE.pdf) (11. 09. 2019)

9. <https://patentimages.storage.googleapis.com/5c/b7/90/08eeb6c733b64a/US9226091.pdf> (05. 09. 2019)

10. [https://in.yamaha.com/files/download/other\\_assets/4/793644/hs8i\\_en\\_om\\_b0.pdf](https://in.yamaha.com/files/download/other_assets/4/793644/hs8i_en_om_b0.pdf) (17. 09. 2019)

11. [https://www.academia.edu/629629/SDA\\_Surround\\_Technology\\_White\\_Paper](https://www.academia.edu/629629/SDA_Surround_Technology_White_Paper) (30. 08. 2019)

12. <http://www.acoustic.ua/img/pdfs/pdf/781.pdf> (02. 09. 2019)

13. <https://www.howtogeek.com/137896/how-to-place-your-speakers-to-maximize-your-home-theater-experience/> (26. 08. 2019)

## ПРОЕКЦИОННИ КВАДРАТИ – ИНОВАТИВНО СРЕДСТВО ЗА ОСМИСЛЯНЕ НА ПРОЕКЦИОННИЯ МЕТОД ПРИ РЕАЛИЗИРАНЕТО НА БЕЗКРАЕН КАНОН

ас. д-р Георги Д. Шамлиев  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Резюме:** Основната цел в доклада е да се демонстрират проекционните квадрати като средство за осмисляне на проекционния метод. Заедно с това се разкриват и методическите стъпки за написване на безкраен (кръгов) канон с три пропости и респости. Така актуалността на изложението се проектира в две посоки: въвеждане на нов (авторски) термин - проекционни квадрати, с който се дефинира едно помощно средство в обучителния процес; темата е натоварена с дидактическо съдържание и значимост - следване на определен алгоритъм при реализиране на един от видовете канони.

**Ключови думи:** безкраен канон, пропоста, респоста, проекционен метод, проекционни квадрати

## PROJECTIONS SQUARES – INNOVATIVE TOOLS FOR UNDERSTANDING THE PROJECTION METHOD IN THE REALIZATION OF AN INFINITE CANON

Ass. Georgi D. Shamliiev, PhD  
AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv

**Resume:** The main purpose of this report is to demonstrate the use of projection squares as a vehicle for the understanding of the projection method. Additionally the methodological steps for writing an infinite (cyclic) canon with three proposti and risposti are identified. This way the relevance of the exposition is projected in two directions: introduction of a new (author's) term - Projection squares, with which we can define a teaching aid in the education process and the theme is filled with didactic meaning and significance – following of a particular algorithm in the accomplishment of one of the types canons.

**Key words:** Infinity canon, Proposta, Risposta, Projection method, Projection squares

Реализирането на двугласен безкраен (кръгов) канон е едно от практическите умения, които студентите от АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив придобиват през едногодишния курс на обучение по дисциплината Полифония. Усвояват се три вида безкраен канон – прав канон, канон-секвенция и огледален канон. Изучаването им (като теория и практика) е част от традициите, наложени от основателя на дисциплината проф. Здравко Манолов, които се спазват и до днес.

Проекционният метод е контрапунктичен похват, при който чрез фиктивна мелодия (проекция) се реализират сложни полифонични техники. В своята педагогическа практика съм установил, че студентите срещат затруднения при осмислянето на този метод и в най-добрия случай следват механично технологията, без да вникват в неговата същност.

Въвеждането на „**проекционни квадрати**“ е едно ефективно, проверено в практиката средство за осъзнаване на проекционния метод. Терминът е авторски и неговото уточняване и прилагане в учебния процес е обсъждано и съгласувано с моя учител проф. Ангел Ангелов д. н.

Актуалността на представената тема в доклада се изразява в две посоки: въвеждане на нов (авторски) термин - **проекционни квадрати**, с който се дефинира едно помощно средство в обучителния процес; темата е натоварена с дидактическо съдържание и значимост - следване на определен алгоритъм при реализиране на един от видовете канони – безкраен с три пропости и респости.

**Канон** (от гр. правило, закон) е музикална форма изградена върху непрекъснатата имитация (от лат. imitatio – подражание), в която първоначалният глас носи наименованието пропоста (от ит. Proposta – предложение), а имитиращият глас респоста (от ит. Risposta – отговор).

В имитационната полифония, към която спада и канонът е необходимо да се изяснят три контрапунктични похвата – **диалог, контрапунктична имитация и канонична имитация**. Тяхното разграничаване ни позволява да определим кога имитацията се превръща в канон.

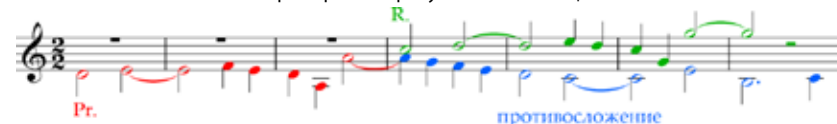
**Форма на диалог** е имитационен похват, който съдържа два елемента: пропоста и респоста - след прозвучаването на първоначалния глас, той излиза в пауза:

Пример 1 Форма на диалог



**Контрапунктична имитация** е похват, в който се обединяват три елемента: пропоста, респоста и противосложение. Противосложение е естественото мелодическо продължение на пропостата, която контрапунктира на респостата:

Пример 2 Контрапунктична имитация



**Каноническа имитация** е похват, в който противосложението се третира като нова (втора) пропоста и се имитира в нова респоста:

Пример 3 Каноническа имитация



Обобщавам: като **канон** се третира всяка имитационна форма, която съдържа **минимум две пропости и две респости**, т. е. понятията *каноническа имитация* и *канон* имат едно и също значение.

В зависимост от въвеждането на пропостите и респостите в руската полифонична теория се разграничават канони I-ва и II-ра категория (рус. Разряд). Към I-ва категория спадат каноните, в които се провежда **равномерно времево** (по хоризонтал – I. h.) **въвеждане на всяка партия:**

Пример 4 М. И. Глинка „Иван Сусанин“, финал 3 действие



В *Пример 4.* - безкраен двугласен симетричен канон (с две пропости и две респости) - всяка партия е въведена равномерно с два такта закъснение. Подобен вид канони се реализират с помощта на вертикално превратен сложен контрапункт, в случая октавов.

Към II-ра категория спадат каноните, в които **партиите се въвеждат неравномерно по хоризонтал:**

Пример 5 А. К. Лядов, Канон №12



В *Пример 5 А.* третата партия в баса се въвежда с двойно по-голямо времево закъснение. При подобни канони се прибягва до използването на проекционния метод с допълнително четвърто петолиние.

Безкрайният канон, който е обект на настоящото изследване, стартира с мелодия на пропостата, която се имитира на определен интервал в респоста. Всяко следващо контрапунктично противосложение се превръща в нова пропоста и имитация в нова респоста. В определен етап от музикалното развитие се възвръща началната пропоста. След нея целият музикален материал се повтаря неколккратно, а теоретично и безкрайно. От тук идва наименованието безкраен канон.

**Безкрайният прав канон с три пропости и три респости** по системата на С. Танеев се отнася към **несиметричните канони от I-ва категория**, т. е. всяка пропоста (предложение) и всяка респоста (отговор) се въвежда равномерно и с еднакъв интервал на имитация. Понятието **прав канон/имитация** означава, че респостата повтаря основната мелодия от същия или от друг тон без да я преобразува с основните контрапунктични техники – огледална, ракоходна, аугментация и диминуция.

Нека да илюстрираме технологията на безкрайния двугласен канон. На две петолиния подготвяме технически всичко, зададено по регламент – двутактова пропоста с интервал на имитация възходяща септима. Интервалът не е избран случайно, а е съобразен с удобното контрапунктично продължение на пропостата:

Пример 6 Първи етап на б. к.



Значенията на буквените обозначения са: *A, B, C* – пропости; *A', B', C'* – респости; *A''* – възвръщащата се първа пропоста *A*; б. к. – безкраен канон.

Съчиняваме втората пропоста *B*, която се контрапунктира с *A'* и я премества във втора респоста *B'*, като запазваме интервала на имитация - възходяща септима:

Пример 7 Втори етап на б. к. с втора пропоста и риспота

Следва канонът да се финализира с последно контрапунктиране на третата пропоста C и имитирана в трета *риспота* C¹.

Пример 8 Трети етап на б. к. с трета пропоста и трета риспота

След последното пренасяне в C¹ установяваме, че са нерегламентирано допуснати: дисонантно задържане с липсващо разрешение, едновременно лигатури в двете партии и паралелни квинти.

**Извод:** За избягване на контрапунктични грешки в C¹ е необходимо при съчиняването на C тя да се **контрапунктира едновременно** с B¹ и с A². Това се постига чрез използването на проекционния метод. За да илюстрираме поясно изпълнението на този подход нека в т. 5, 6 да проектираме квадрат 1:

Пример 9 Проекционен квадрат 1

Мислено разделяме Квадрат 1 на две нива: в горното предстои да бъде написана C, а в долното ниво, на допълнително петолиние, ще е разположена проекция на A², която обозначаваме с A⁰. При това разположение на проекционния квадрат се изпълнява условието C да се контрапунктира едновременно с B¹ и A², тъй като вертикално се намират едно под друго.

Сега да преместим проекционния квадрат така, че C да се озове на мястото на C¹ – в случая с интервала на имитацията, т. е. възходяща септима:

Пример 10 проекционен квадрат 2

Важно е да уточним, че квадрат 2 е проекция - той произлиза от квадрат 1. Съдържанието в квадрат 1, както и разстоянието вътре в него между двете мелодии C и A⁰ се запазва и в квадрат 2. На тази база извеждаме математическа формула:  $C + C¹ = A⁰ + A² = + 7$ . Тази закономерност редуцираме до съждението: C и A⁰ от квадрат 1 се преместват с един и същ интервал – възходяща септима. Следователно, възвръщащата се A² трябва да се транспонира в **низходяща** септима на **допълнително петолиние на Басов ключ** под C. Така, след като преместим квадрат 1 на възходяща септима до квадрат 2, A⁰ ще съвпадне по височина с A²:

Пример 11 Проекция на възвръщащата се пропоста

Вече можем да финализираме канона. Съчиняваме  $C$ , която се контрапунктира едновременно с  $B^1$  и  $A^0$ , като образува два самостоятелни двугласа.

Пример 12 Безкраен несиметричен канон с три пропости и риспости



Изложената примерна технологията на безкраен несиметричен канон илюстрира **проекционния метод**. По правило възвръщащата се пропоста  $A^B$  се имитира в обратна посока на имитационния процес на допълнително петолиние под или над пропоста  $C$ .

**От горното изложение извеждам основните изводи:**

- **Проекционните квадрати** помагат на студента да осъзнае защо фиктивният елемент се транспонира на даден интервал в една или друга посока.
- Прилагането на **проекционните квадрати** има за цел да се илюстрира **проекционния метод** и са особено ефективно помощно средство в учебния процес.

#### Библиография

Танеев, С. Учение о каноне. Москва: ГИ Музыкальный сектор, 1929. - с. 195  
Осипова, В. Полифония: Част 1: Полифонические приемы. ОмГУ, 2006. - с. 134

## INDIGENOUS INNOVATIONS IN EDUCATION: MUSIC AS A MEDIUM FOR COMMUNITY ENGAGEMENT

Savannah Rivka Powell  
Academy of Music, Dance and Fine Arts  
Plovdiv, Bulgaria

The songs performed by Mēxihcah<sup>74</sup> and Native American folk ensemble *Tzotzollin* have unique stories to tell and each comes with a teaching. These songs carry various meanings and are commonly used during ceremonies as well. Even the name of the ensemble comes with a story; *Tzotzollin* is the Nahuatl name for a songbird or quail but also carries the meaning “flowing movement.” Thus, with this combination of signifiers *Tzotzollin* may be understood as “music that is complete” while also referencing the sounds of that particular songbird. With a repertoire drawing on traditional Nahuatl, Cherokee, Apache, Lakota, Spanish and English song lyrics the ensemble presents an identity constructed through a transnational narrative which integrates consciousness of the Indigenous experience with an awareness for the impacts of colonial history.

Eleven years ago, in 2008 I was introduced to a Native American community in Colorado by my partner who is of Ute and Tewa<sup>75</sup> descent. This connection was made through his search to reestablish a meaningful link to his heritage. We both became active members of an Indigenous *Calpulli* (large house or community). During the Aztec empire (1428–1521 CE) *Calpulli* referred to a neighborhood or political ward within a city in which members lived and worked in shared ownership and responsibility (Maestri 2019). Contemporary Indigenous and Mēxihcah communities use the term to refer to ceremonial circles and *Danza Azteca grupos* (Aztec Dance groups). As we began attending community gatherings and ceremonies, one thing that became immediately apparent to me was the importance of music within these traditions. The *Calpulli* we initially participated in was uniquely diverse with traditions of the Diné (Navajo), Apache, Ute, Lakota and Mēxihcah, and with the inclusion of those with non-Indigenous heritage. As an American of European heritage, I often felt like an outsider or a guest at these gatherings and aspired to act accordingly by not taking up too much space.

<sup>74</sup> Mēxihcah are the Nahuatl speaking Indigenous people of the region now known as Mexico. Traditions of Mēxihcah are practiced by many people in the United States due to movements and migrations of the communities over the centuries.

<sup>75</sup> The Ute are Indigenous people referred to under the grouping of Great Basin Indigenous people. For centuries their traditional lands have been the areas which are now known as Utah and Colorado with hunting lands extending into New Mexico, Oklahoma and Wyoming. Tewa refers to Pueblo Native Americans of New Mexico; my partner has traced his family lines to the Pueblo communities of Santa Clara and Pojoaque.

In more recent years, we have become more involved with the *Calmecaztlán* (Noble School) *Calpulli* which is under the leadership of David Atekpätzin Young (see fig. 1). The geographic orientation of the area of Colorado where the *Calpulli* is based has been described by Atekpätzin as being at a nexus point of many influences which impacts the expression of Indigeneity. While they maintain historical ties to Mexico City, they have been concurrently affected by Apache or Diné speaking people of the North. There has been continuous migration of Indigenous peoples in the area of Colorado over the last 500 years due to the influences of colonization. As a result, Atekpätzin affirms that Colorado has had active movements and migrations over a long period of time in order to accommodate these changes. With such detailed attention to the impact of historical movements on the contemporary community, it is clear that Atekpätzin integrates education into his practice which is then shared with the greater community (see fig. 2).

Members of *Calmecaztlán* have formed an ensemble known as *Tzotzollin*. This ensemble, which has been active for 25 years, grew out of the Two-Spirit<sup>76</sup> community. The ensemble is dedicated to learning, preserving and documenting ceremonial music with origins in three traditions; Chanupa way which is Lakota, the Native American Church (NAC) based on Comanche traditions, and Danza Azteca of the Chichimeca region in what is now Mexico. The performers tend to rotate between different musicians, but the group currently consists of four members. Although the ensemble is small there is considerable diversity within the group in regards to age, gender and sexuality (see fig. 3). This spectrum of representation certainly impacts the way the group is received by audiences.

Many of the performers are active in the academic community as writers and in the public sphere as well as consultants and researchers. Atekpätzin recently published a report on the 19th of April 2019 assessing oral and historical findings of the Apache presence in Boulder Colorado. In the title of the publication, he lists his affiliation with *Calmecaztlán* alongside his academic credentials. Another member of the group recently performed with the female Mexican trio *Las Dahlias* at the 2019 inauguration dinner for the new governor of the state of Colorado. The singer who is members of both *Tzotzollin* and *Las Dahlias* explained that she had once participated in a Romanian folk ensemble, but that she made the choice to leave because the music was not resonating

<sup>76</sup> The term "Two-Spirit" has been adopted by many Indigenous North American peoples as a way of referring to what is often understood as gender-variant and/or LGBTQI (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersex) by Western cultures. It is essential to note that individual tribes have distinct languages and traditions surrounding such experiences, roles, and identities.

with her culturally. She instead chose to focus her energy on the two ensembles that connect directly with her heritage by singing in Indigenous languages and Spanish.

The members of *Tzotzollin* are actively engaged with education, employing various methods of outreach to extend beyond the academic sphere and into the greater community. Atekpätzin is a core member of the ensemble and works with the other members of the group to build a multilingual repertoire of Indigenous music. Songs are sung in Nahuatl, Lakota, Cherokee, Apache, Spanish, and English. Some songs contain multilinguistic elements alternating between languages on different lyric lines or between words interspersed throughout the piece. For example, *El Faisan (Sonora y Los Chichimekas)* or the Pheasant/Feather (Sound and the Indigenous Peoples) opens with two verses in Spanish followed by two more in Nahuatl then ends in Spanish. This song is a contemporary migratory narrative of Aztec dancers who are described as beautiful feathers which sing and dance all the way town to *Tenochtitlan* now known as Mexico City (see fig. 4).

The two primary groups interacting in the regions now known as Colorado, Utah, New Mexico, and Arizona prior to colonization were the Nahuatl speakers and the Apaches<sup>77</sup>. This was followed by around 400 years of colonization and enslavement by Spanish speaking Christians which heavily impacted various Indigenous groups of the region. Those who were either released or escaped formed *Genizaro* communities which were fully Indigenous yet comprised of people from differing tribes. Power and control shifted from Mexican to American hands creating a contemporary situation in which people have lost the sense of who they are and their conception of identity. They know that they are Indigenous people but in the context of so many changes, they have not always known how this Indigeneity can be expressed. In a 2019 interview, Atekpätzin explained that "there was a need to express this Indigeneity in some way and that was expressed through music. Some music was held over the centuries but also some new music as a new way of expressing. So what people are doing is going back to old forms" (Interview with Atekpätzin 2019).

The performances of *Tzotzollin* often utilize a biographical and meaning-centered approach drawing upon historical narratives. One commonly discussed motif during performances of the ensemble is that of "Our Lady of Guadalupe" and how her roots may be traced to the Aztec Goddess Tonantzin. This represents a core narrative which is regionally located and may also be

<sup>77</sup> The Apache language has been conventionally known by anthropologists under the designation of Athabaskan language groups while Nahuatl language is affiliated with Uto-Aztecan language groups.

linked with the beliefs and lore of a saint as Our Lady of Guadalupe is not only the Matron Saint of Mexico but has come to be a symbol of Mexican identity. When Atecpatzin's mother Dora Esquibel passed away in 2012, the community gathered to honor her with ceremonies and an altar which had the image of Tonantzin in a style similar to that typically used for Our Lady of Guadalupe (see fig. 5). During performances, stories are often shared between songs as part of a larger narrative explaining the origins of the traditions and how they evolved over time and even traveled with the people. Over the course of 8 years, I have been getting to know various members of the ensemble and have observed their work both in ceremony and during performances in the community.

During the 2018 performance at Anythink Library in Thornton Colorado (see fig. 6) the event opened with a ritualistic calling and honoring of the four cardinal directions. The song and rhythm used for this opening ritual are based on that which is used in Danza Azteca, the Indigenous Aztec prayer dances of Mexico. This prayer song is a way of asking permission of the Creator, Ancestors, and Spirits to proceed with the ceremony and performance. I have observed many Danza Azteca ceremonies over the course of about seven years and the way that *Tzotzollin* opened their performance follows the traditional forma (protocol or formation), but with a slightly different interpretation. As this opening piece came to an end the only audible sound was the breath of air, somewhat emulating the sound of wind, which was produced as Atecpatzin blew through an *Ateka Koli*, a conch shell used as a sort of trumpet (see fig. 7). The inclusion of all of these elements stems from the group's dedication to education and preservation of Indigenous traditions.

The songs did not appear to completely end, but rather blend as they transitioned from one piece to the next. As the group was transitioning from the first song into the next, one audience member applauded while the rest sat and quietly observed. This appeared to convey that the structure of this performance was not that of a typical concert. One member of the community explained to me that Indigenous performance does not necessarily involve applause. Although the individual who applauded was indeed an outsider of this community, this did not appear to be viewed in a negative way. However, there was a sense that this was a different space culturally than that of what could be thought of as a Western concert space.

The group was positioned in an open space near the entrance to the library just in front of the Information Desk and close to the computer space. It was certainly a high traffic area, which meant that the group got a considerable

amount of attention from library patrons as they entered the building. The audience and those passing by were attentive and respectful. This was presented as not only performance but as a ceremony which created a sacred space. This could be thought of in terms of a ritual which Victor Turner (1987) termed as the "performance of a complex sequence of symbolic acts" which could be either secular or sacred in nature. The space was set with two large woven blankets that traditional Indigenous instruments made of natural materials were set upon (see fig. 8). To bring this kind of representation into a public library space makes a powerful statement for the community.

The performers wore plain white cotton clothes with *fajas* or red belts. The white represents purity and the red represents the blood of the ancestors. The *faja* is a symbolic link meant to keep the living connected with their ancestors. Their *huaraches* or shoes were made of leather. Tied just above their *huaraches* were *yotes* which are anklets that create percussive sounds with rows of seed pods (see fig. 9). Many youths were present in the library either visiting to use the computers near the performance space or attending a local STEM (Science, Technology, Engineering, and Mathematics) program housed in the building. The presence of the youngest member of the *Tzotzollin* who is still a child certainly piqued the interest of the youth in the library during the performance.

The sense of *Calpulli* or family was certainly present at this performance. One of the performers brought an elderly family member who sat with his walker just behind the group. Many close friends and members of the *Calpulli* ceremonial group attended the event as well. Besides these established connections, the performance was presented in such a casual and intimate format that people who were clearly new to this group felt welcome and were engaged directly by the performers in between songs. With the *Calpulli* the spiritual element is quite pronounced however the culture centered pedagogy is essential to the musical performance.

Colorado has a high demographic of Spanish speaking people and Atecpatzin made a point to speak in both Spanish and English between songs. At one point a small group of Spanish speaking children came up beside me and called out to the performers "*¡Hola!*" (hello), to which they responded with a big smile and by saying "*¡Hola!*" back. Several times the performers spoke directly to specific audience members in both Spanish and English. During the performance, a toddler stumbled up and communicated through sign language that she wanted "more!" which her mother relayed to the performers. The baby then waved to the elder sitting across from the performers who



waved back throughout several of the songs. These kinds of interactions felt not only appropriate to the group and the space set by the performance but encouraged. There was a strong sense of cross-cultural and intergenerational communication taking place during the event.

One piece of particular interest was a song done in the tune of the Christian hymn and spiritual "Amazing Grace" sung with Lakota lyrics. The singer explained that the Lakota lyrics contain a simple humble message asking the Creator for help and support. The choice to sing in a Native American language to the tune of one of the most popular Christian hymns in the United States is in itself quite striking. This musical choice becomes even more intriguing if one is to consider the origins of the Christian hymn. "Amazing Grace" was originally penned by Englishman John Newton in 1779, a man who faced many struggles despite having a certain degree of privilege.

Newton was conscripted into the Royal Navy at a young age and suffered for many years. When his service ended, he used what skills he had gained in the navy to work in the trans-Atlantic slave trade. While working an extended sea voyage his ship was ravaged by a terrible storm which nearly took his life. Due to this experience, he vowed to dedicate the remainder of his life to the ways of God and he thus became ordained in the Church of England in 1764 (Aitken 2007). These origins aside, the song "Amazing Grace" became an emblematic African American spiritual. Considering this history in combination with the reality that many Native Americans have been Christianized in the process of colonization, the performance of a Lakota prayer to this tune makes an extremely powerful statement.

Atekipatzin refers to this kind of blending as an amalgam of traditions which reflect the reality of Indigenous people healing from colonial movements. This is representative of the experience of living in a complex world with overlapping identities and histories which may at times contradict. Due to the often-brutal processes of colonization, many Indigenous people today have a mixed background which includes the heritage of their oppressors. The way *Tzotzollin* has embraced a diversity of Indigenous languages with the inclusion of those of colonial settler nations is representative of the intricate and sensitive nature of this history.

*Tzotzollin* likewise employs a very conscious and intentional integrated approach which addresses the history of colonization on the music and traditions. When explaining the origins of the songs and traditions Atekipatzin often speaks of an amalgam of different elements combining and evolving over

time. The Spanish and English languages of the colonists are sung alongside Indigenous languages rather than being excluded or rejected as other or somehow impure. These aspects of language and culture have impacted Indigenous traditions over the years and this group includes these elements in a very conscious way by speaking in detail about the overall historical evolution. This not only speaks to the experience of many Indigenous peoples it additionally has the potential to appeal to and reach a broader audience. As their goals include both preservation and education, they are very intentional in their approach. One of the many ways Atekipatzin has engaged with this method of education has been to work with the Colorado History Museum in their creation of a bilingual Chicano Movement History Portal (see fig. 10). This breaks down barriers of exclusion which are often formed through attitudes of elitism and purity; they instead welcome people from various backgrounds to come to know these traditions in a respectful and inclusive manner.

While it is essential for folk ensembles engaging with cultural heritage to remain connected with source communities and retain an awareness for the appropriate cultural nuances, expectations relating to authenticity should not become so rigid as to impede access as this has potential to disrupt the sense of belonging and an individual's connection with their heritage identity. Extreme essentialist and purist attitudes towards traditions already in a position of under-representation may lead to further marginalization. When taken into account, artistic interpretation, cultural evolution, and modern expressions must allow for a degree of flexibility. *Tzotzollin* utilizes a culturally and historically conscious approach without limiting their repertoire based on purely Indigenous languages. This reflects the contemporary amalgam of the music and traditions of Indigenous peoples while making performances more palatable to the larger community. These innovations in utilizing music as a means of education and community engagement are designed from an Indigenous perspective. Such approaches are truly innovative in that they divert from the conventional academic sphere by providing outreach and education directly to the public.

### Fieldwork and Interviews Cited

Young, David Atecpatzin. Personal interview. 17 July 2019.

### Works Cited

Aitken, Jonathan. *John Newton: From Disgrace to Amazing Grace*. Continuum, 2007.

Maestri, Nicoletta. "Calpulli: The Fundamental Core Organization of Aztec Society."

*ThoughtCo.*, 10 March 2019, [www.thoughtco.com/calpulli-core-organization-of-aztec-society-170305](http://www.thoughtco.com/calpulli-core-organization-of-aztec-society-170305). Accessed 2 May 2019.

Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications, New York, 1987.

Young, David Atecpatzin. Musical Interludes: Tzotzollin. Facebook, 2018, [www.facebook.com/events/469087166924371/](https://www.facebook.com/events/469087166924371/). Accessed 1 May 2019.

### List of Figures



Fig. 1. Esquibel, Kathy. "Atecpatzin (center) during a Velacion ceremony with the Calpulli Calmecztlán (Noble School)." 2017.



Fig. 2. Young, David Atecpatzin. "An Assessment of the Archaeological, Geographical, and the Oral and Written Historical Findings Regarding the Presence of the Apache in Boulder, Colorado." "Atecpatzin explains the cultural and linguistic history of the area now known as Colorado through an assessment of geographical history and various maps. "This map which is the Mapa Geográfico de las Provincias al Norte de Nueva España por D. Juan López, Geógrafo de S. M. Madrid año de 1803, references two defined areas here where we reside: Teguayo and Apachería. It specifically names thirteen Apache groups that occupied the area drawn on the map. It ends at about 41 degrees north or somewhere in present-day Colorado. The map of 1803 tells us that this area had two primary linguistic groups: The Apache speakers and the Nahua or Tehua speakers." 2019: 9-10.



Fig. 3. Powell, Savannah. "Tzotzollin performing with instruments and ceremonial objects placed on a blanket in the center. The elder family member of

one of the performers can be seen sitting on the far end near the center with a walker beside him." 2018.

### El Faisan

(Sonora y Los Chichimekas – Nahuatl lyrics por Atecpatzin)

Sobre las flores canta  
un bello faisán  
dedica su canto  
a Tenochtitlan

Suenan los cascabeles  
nuestras sonajas floridas  
resuenan los tambores  
canta faisán a la vida

Pane xochimeh huica  
Yehyetzin coxotl  
Itetzinco ihuica  
Mazpa Tenochtitlan

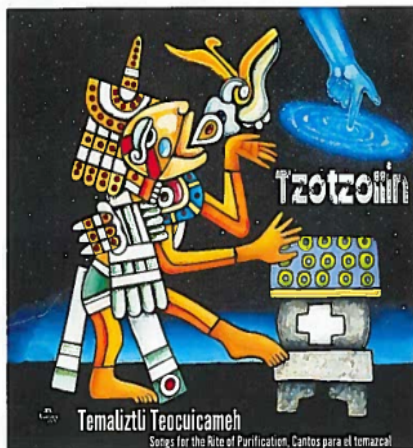
Tzitzilican ne ayacaxtli  
Tocacalachmeh tlaceponiliztli  
Tlacacalaca ne teponaxtli  
Xihuica coxotl tlen nemiliztli

Suenan los cascabeles  
nuestras sonajas floridas  
resuenan los tambores  
canta faisán a la vida



Fig. 5. Gaintan, Refugia. The Nation Report. "Ceremonial altar for Atecpatzin's mother Dora Esquibel who was an Indigenous, Chicana/o and migrant rights activist. Note the image at the head of the altar which depicts Tonantzin in a style similar to those used for of Our Lady of Guadalupe." 2013.

Fig. 4. Young, David Atecpatzin. Tzotzollin. "The lyric sheet for El Faisan (Sonora y Los Chichimekas) or the Pheasant/Feather (Sound and the Indigenous Peoples) which opens with two verses in Spanish (outlined in purple) with the Nahuatl name for the city of *Tenochtitlan* followed by two more in Nahuatl (outlined in green) then ends in Spanish (outlined in purple)." 2016.



# MUSICAL INTERLUDES

Wednesday  
October 24  
2-3 pm

Tzotzollin is a group of musicians and singers dedicated to learning, preserving and documenting ceremonial music indigenous to Turtle Island (Mexico, United States and Canada). Tzotzollin has been recording and sharing these songs to remind everyone that indigenous ceremonies and lifeways are still alive and thriving.



Anythink Huron Street  
9417 Huron Street  
Thornton, CO 80260  
303.452.7534  
anythinklibraries.org

# anythink™

A REVOLUTION OF RANGEVIEW LIBRARIES

Fig. 6. Tzotzollin. "Flyer for the performance by *Tzotzollin* at Anythink Library in Thornton Colorado." 2018.



Fig. 7. Powell, Savannah. "Atektopatzin's *Ateka Koli* trumpet shell, painted by him with the Rain God Tlaloc." 2018.



Fig. 8. Powell, Savannah. "Indigenous instruments made of natural materials used by *Tzotzollin*." 2018.



**Fig. 9.** Powell, Savannah. "Image from Tzotzollin's library performance. They wear traditional clothes made of cotton. The white represents purity while the red sash is for the blood of the ancestors which symbolizes their continuous link. Their *huaraches* or shoes are made of leather and tied above are percussive seed pods known as *yotes*." 2018.



**Fig. 10.** Powell, Savannah. "Atekpatzin aided in curating the Chicano Movement History Portal at the Colorado History Museum. This is a Folklorico dance dress donated by Atekpatzin that was once used by his sister." 2018.

## ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ПЕРВОЙ КАЗАХСКОЙ РОК-ОПЕРЫ «ЖЕР-ҰЙЫҚ» Т. МУХАМЕДЖАНОВА

*Венера Алписбаева*  
Докторант, Казахстанска музикална академия

**Абстракт:** В статье характеризуется развитие казахской рок-оперы 20 века. Рок-опера «Жер-Уйық» Т. Мухамеджанова рассматривается с позиции соотношения композиционной формы и организации музыкального действия от малого до высшего уровней.

**Ключевые слова:** композиционная драматургия, особенности национальной композиции, рок-опера, многозначность образов, соотношение уровней формы.

XX век – время значительных изменений в мировой музыкальной культуре. Именно в этот период, по утверждению многих известных музыковедов, появляются новые виды творчества<sup>78</sup> путем пересечения, как разных культурных национальных традиций, так и «скрещивания» различных жанровых явлений. Одним из новых музыкально-творческих видов XX века является рок-опера, основу которой составляет синтез народного творчества (рок (поп)-музыка, джаз) и профессионального театрального искусства. В настоящее время исследователи рок-оперы отмечают данное явление, как один «из самых сложных и своеобразных жанров, в котором, в той или иной степени, нашли свое отражение, чуть ли не все стили сценического искусства, существовавшие прежде»[1].

Родиной жанра рок-оперы считаются Соединенные штаты Америки. Именно там, в конце 1960-х – начале 1970-х годов, появляются первые образцы рок-опер, которые можно разделить на два типа. Первый тип появился в творчестве рок-музыкантов, которые трансформировали формы классической музыки для передачи новой концепции («Квадрофония», «Томми», «Евангелие»). Второй вид - рок-опера профессионального типа, создавался композиторами, как синтез классической оперы и современной массовой культуры (исследователи отмечают родоначальником данного типа Э. Л. Уэббера<sup>79</sup>). В России рок-опера, как новый вид искусства, появляется в конце 1970-х годов, вслед за зарубежными примерами. Яркими образцами являются: «Юнона и Авось» А. Рыбникова, «Орфей и

<sup>78</sup> Термин В. Д. Конен

<sup>79</sup> В своем произведении «Иисус Христос – суперзвезда» английский композитор Э. Л. Уэббер сам обозначил новый жанр – рок-опера.

Эвридика» А. Журбина, «Мастер и Маргарита» А. Градского, «Алые паруса» А. Богословского, «Три Мушкетера» М. Дунаевского и др.

Развитие жанра рок-оперы происходит по всему миру, в том числе и в Казахстане, где отражаются основные зарубежные тенденции, которые синтезируются с национальными традициями казахского музыкального искусства. Несмотря на небольшое количество произведений<sup>80</sup> и свою «молодость», бытование жанра рок-оперы в Казахстане дает возможность говорить о нем как о самостоятельном явлении музыкальной культуры.

Первым образцом классической казахстанской рок-оперы является «Жер-Ұйық» («Земля обетованная»), композитора Төлегена Мухамеджанова. Произведение было написано в 1979 году по заказу Министерства Культуры для легендарного ансамбля «Дос Мукасан». Актуальность сочинения, заложенная в основной идее оперы, дала возможность ввести творческой группе, во главе с автором, некоторые изменения, которые были воплощены в двух редакциях. Второй вариант рок-оперы был создан в 2007 под руководством М. Кусаинова и являлся, своего рода, «возрождением» данного произведения через новую аранжировку, отвечающую современным требованиям – новые музыкальные инструменты, новый исполнительский состав и т. д. Третья редакция осуществлена в 2013 году, для постановки в Астане на сцене Дворца мира и согласия, где задействовали совместную работу всех творческих групп. Музыкальная композиция произведения была пересмотрена и вновь аранжирована Х. Шангалиевым, роли исполнили звезды современной казахстанской эстрады, режиссером стал Ю. Александров – постановщик Мариинского театра.

В основе рок-оперы лежит идея поиска земли обетованной - философ Асаном Қайғы, который сыграл важную роль в формировании казахского ханства XV века, подтверждением чему являются записи об известном мыслителе в трудах А. Маргулана, Ч. Валиханова, С. Сейфуллина. По словам самого композитора, Т. Мухамеджанова, основная концепция оперы довольно многозначна. Прежде всего «это поиск самого себя через поиск земли обетованной, которая откроется лишь немногим; это вера в достижение мира и согласия, через единство многонационального народа, населяющего Казахстан»<sup>81</sup>. Глубокий смысловой контекст, зало-

женный в основу произведения, позволяет рок-опере быть актуальной вне временного пространства. «Проблемы, вскрываемые авторами произведения, не имеют конкретного места и времени, они вечны и актуальны в любом обществе [2]. Однако в данном сочинении, несмотря на всемирную проблематику, ощущается глубокая связь с мировоззренческой основой казахского народа, которая проявляется через сакральность основных образов оперы, а также фольклорную национальную основу.

Многозначность образов потребовало от композитора определенной драматургической композиции сочинения. С одной стороны для передачи философского контекста, воплощенного в «Жер-Ұйық», возникла необходимость в использовании сложных драматургических и музыкальных форм, с другой стороны, жанр рок-оперы подразумевал аудиторию с разным уровнем профессиональной подготовки.

«Жеруық» является одноактной оперой с номерной структурой, что достаточно легко воспринимается аудиторией. Однако двадцать четыре номера, из которых состоит рок-опера, при более детальном рассмотрении выстраиваются в сложную логическую композицию. Композитор оставляет традиционные этапы развития оперной драматургии. В произведении выделяются: экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка, которые при анализе создают зеркально-симметричную форму произведения.

Рассмотрим более подробно.

Экспозиция оперы состоит из трех номеров – пролог, жырау и толғау, которые вводят зрителя в атмосферу действия оперы, настраивая на внимание. Все три номера, с точки зрения музыкальной драматургии, можно объединить в один раздел (А), где композитор, проводит музыкальную арку к прошлому, представляя зрителям вокально-инструментальную казахскую традицию через характерные национальные жанры и образы. Открывается опера прологом, содержащим основные тематические элементы, каждый из которых, в дальнейшем, станет лейтмотивом героя произведения. Они рассредоточены по всем разделам пролога: первоначально тематизм предстает в виде небольших музыкальных фраз, которые в дальнейшем (в средней части) сталкиваются друг с другом, в результате чего претерпевают изменения. Второй номер – «жырау» – олицетворяет в казахской культуре значимый музыкальный образ. В истории народа это философ, мыслитель, память народа. Данный вокальный номер, выдержан в стиле баллады, где хор повествует о прожитых событиях. Необходимо отметить прослеживающуюся связь образа жырау с буду-

<sup>80</sup> Т. Мухамеджанов рок-опера «Жер-ұйық» (1979 г. -1 редакция, 2007 г. – 2 редакция, 2013 г. – 3 редакция); зонг-опера «Страна чудес» (1980 г.); А. Серкебаев рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» (1980 г.); Е. Канпьянов – Н. Кульсариев рок-опера-балет «Такыр» (2000 г.).

<sup>81</sup> Из беседы с композитором

щим персонажем Асаном-қайғы. №3 Толғау – фольклорный жанр традиционной музыки, распространенный у акынов и народно-профессиональных певцов. Однако в рок-опере, это экспозиция именно инструментального начала (домбра, сыбызгы). В результате, в разделе А (экспозиции оперы) автор соединил через музыкальную композицию два временных пространства - настоящее и прошлое, где пролог показатель современно-го этапа жизни общества, а №2 и №3 – характеристика вокальной и инструментальной традиции казахов прошлого столетия.

Завязка произведения (раздел В) содержит два номера: дуэт Марии и Дудара, барымта (пленение влюбленных). По казахским обычаям влюбленных, нарушивших многовековую традицию, должны забросать камнями. Авторы оперы ясно определяют конфликт произведения – вражда между родами, любовь к девушке другой культуры. Раздел В, плавно перетекает в следующий, который станет центром не только смыслового концепта произведения, но и музыкального развития.

Раздел С – развитие и кульминация, занимает большую часть всего произведения, однако столь значительные масштабы являются драматургически оправданными композитором. Развитие конфликта происходит с №6 по №18. Данный раздел контрастен и с позиции музыкальной драматургии оперы. Именно здесь впервые звучат сольные номера (арии) основных персонажей и второстепенных, которые чередуются с оркестровыми и хоровыми фрагментами [2]. Такое композиционное музыкальное решение, где арии Асана-қайғы и Әз-әзіла (сил добра и зла), воспринимаются как музыкально-словесный поединок (айтыс<sup>82</sup>), определяет и форму всего третьего раздела – рондо (А+В+А1+С+А2)<sup>83</sup>. В результате чего выстраивается следующая схема среднего раздела рок-оперы:

Пример №1. Форма третьего раздела рок-оперы «Жер-Ұйық»

А(рефрен)	В	А1(рефрен)	С	А2(рефрен)
Первая ария Әз-әзіла №6	№8 Появление батыров (оркестровый номер)	Вторая ария Асана-қайғы №12	№14 Хор народа «ведь он же прав»	Третья ария Асана-қайғы №15
Первая ария Асана-қайғы №7				Вторая ария Әз-әзіла №13
		№17 Адасу (оркестровый номер)		
		Третья ария Әз-әзіла №18		
Экспозиция двух главных действующих лиц через портретные арии		Столкновение и борьба главных действующих лиц		Кульминация в развитии главных действующих лиц, кульминация всей оперы

Необходимо отметить, что приведенная выше форма всего третьего раздела оперы довольно условна, поскольку, прежде всего, характеризует не столько музыкальные средства выразительности, а прежде всего композиционные. Рефрены не являются повторением тематизма или стихов, они олицетворяют сольные номера главных персонажей через арии. В результате чего каждый из рефренов – это новая сцена противоборствующих сил (две арии), которые выстроены в драматургическом аспекте по нарастанию напряжения к кульминации в виде совместного музыкального номера – дуэта (айтыса). Первый рефрен – первые сольные арии героев, являются портретными. Композитор характеризует основных персонажей, раскрывая внутреннюю суть каждого. Ария Әз-әзіла «Есть народ по имени Казах. Я хочу, чтобы этот народ никогда не был единым и счастливым» прославляет ненависть и насилие, раскрывая его как отрицательного героя. В своей арии «Уставший народ» Асан-қайғы делится переживаниями об отсутствии единства, о междоусобицах среди родственников. Уже из первоначальных музыкальных номеров композитор определяет силы действия и противодей-

82 Импровизированное состязание двух акынов, форма устной народной песенной поэзии.

83 На элементы айтыса указывает сам композитор обозначив дуэт Асана-қайғы и Әз-әзіла названием «айтыс».

ствия, разделяя основных действующих лиц на добрые - Асан-қайғы, который ведет свой народ к земле обетованной, где каждый найдет свое счастье, и злые - Эз-эзіл, желающий разобщить казахский народ, сделать его слабым.

Во втором рефрене (A1) происходит открытое столкновение двух контрастных героев, через силу народа. И если Асану-қайғы удастся успокоить людей, то Эз-эзіл вновь сеет смуту. Кульминация развития двух образов приходится на кульминацию всего произведения, где происходит открытое обращение друг к другу. Их совместный музыкальный номер – дуэт, обрамлен ариями каждого из персонажей, которые являются главными в раскрытии образов Асана-қайғы и Эз-эзіла. Напряжение в развитии героев подчеркнуто прежде всего музыкальными средствами. В основу интонационной вокальной партии Эз-эзіла заложены диссонантные скачки, придающие образу жесткость, а ритмическое паузирование добавляет агрессивность. Мелодическая линия в арии Асана-қайғы выстроена композитором в стиле колыбельных напевов, где «покачивающаяся» интонация лежит в основе всего номера. Однако, помимо медленной, успокаивающей мелодии, в данной фрагменте присутствуют восходящие интонации, которые придают словам выступающего силу убеждения.

Эпизоды в виде хоровых и оркестровых номеров оттеняют действие, в свою очередь, напоминая зрителям об основном участнике произведения – не один человек вершит историю, а народ.

Переломным моментом в драматургии произведения является №20 Дуэт Марии и Дудара (раздел B1). Светлые и искренние чувства влюбленных поражают своим бесстрашием, которые даже перед смертью клянутся любить друг друга. Чувства Марии и Дудара заставляют вспомнить народ не только о традициях и вражде, но и более важном – смысле жизни каждого человека в отдельности, который может сделать как добро, так и зло, не только для себя, но и для общества. Влюбленные являются ярким примером настоящих искренних чувств, не предавших друг друга даже на пороге смерти. Именно такие люди способны создать благо для народа. В разделе B1, композитор не просто повторяет композиционный прием, использованный ранее. Здесь автор объединяет всех положительных персонажей. Дуэт Марии и Дудара плавно переходит в арию Асана-қайғы №21, который закрепляет основную смысловую идею его выступления – любовь созидательна и приносит людям благополучие.

Разрывкой всего произведения является изгнание Эз-эзіла №22 и победа добра над злом, которая выражена в пятой арии Асана-қайғы №23, вос-

хваляющая будущее казахского народа «Свобода и Независимость принесут моему народу благополучие, и расцветет Великая степь». В финале рок-оперы участвуют все персонажи, кроме изгнанного Эз-эзіла. Хор народа воспевает Землю обетованную, наследниками которой они являются.

Из анализа драматургии оперы можно отразить несколько важных аспектов. Прежде всего, это соотношение уровней формы и организация музыкального действия от малого до высшего (охват целого). В композиции рок-оперы «Жер-Ұйық» можно обозначить несколько уровней. Малый, связан с номерной структурой драматургии, которая выражена через чередование законченных или относительно законченных номеров. Например: дуэт Марии и Дудара, ария Асана-қайғы, ария Эз-эзіла, хор народа и др.

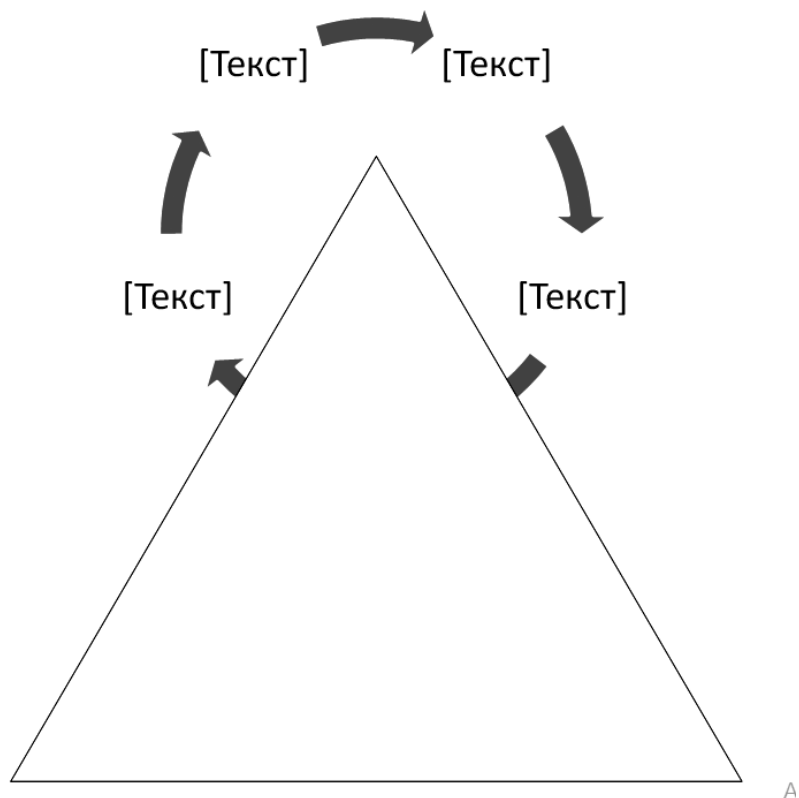
Прослеживая принцип композиции от малого уровня к высшему, обнаруживается средний уровень, выстроенный в рондообразной форме (раздел C), посвященный борьбе двух контрастных персонажей<sup>84</sup>. Данный уровень, где происходит противопоставление добра и зла в виде двух образов Асана-қайғы и Эз-эзіла, получает свое ярчайшее специфическое претворение через композицию повторных комплексов драматических положений [3]. В опере основной конфликт, который должны разрешить герои, занимает центральное место и именно к нему в своих сольных ариях постоянно возвращаются Асан-қайғы и Эз-эзіл. Однако, данный раздел можно определить и как самостоятельную небольшую оперу, поскольку основные персонажи проходят все стадии оперной драматургии: есть экспозиция образов (первые портретные арии), завязка и развитие (вторые арии героев), кульминация (третьи арии и дуэт) и развязка (последующие сольные номера). Борьбу персонажей оттеняют народные сцены в виде хоров и отдельных сольных номеров - представителей народа.

В построении высшего уровня композитором отражен закон зеркальной симметрии (A+B+C+B1+A1), который раскрывает зерно всей композиции оперы. В результате синтеза всех уровней возникает смысловая двуплановость, выраженная прежде всего через композиционное построение произведения. Схематично, драматургическую композицию рок-оперы «Жер-Ұйық» можно представить следующим образом.

<sup>84</sup> Более подробно рассмотрен ранее на странице 4.



Пример №2. Схема композиции рок-оперы:



В результате, индивидуальная композиция оперы складывается из двух планов (двух уровней), каждый из которых несет определенный смысловой и философский контекст, пересекающихся в центральной кульминационной точке напряжения. Форма целого может быть определена как одночастная зеркально-симметричная форма. В философском контексте, она проникнута действительностью, показана жизнь в социальной реальности того времени. Именно поэтому туда включены все персонажи произведения. Второй план оперы выражает определенный сакральный смысл казахской культуры. Два противоборствующих образа (добра и зла) воплощают соединение двух миров вне времени, вне пространства. Таким образом, в сочинении соединяются «опера в опере», внешняя социальная сторона общества и духовность народа.

Удивительный по концентрации мысли спектакль, поражает контрастными сценами, жизненностью образов, философским контекстом. И над всем этим разнообразием выделяется четкая композиция всей оперы, приводящая драматургию произведения к единой авторской мысли. Композиция сочинения олицетворяет взаимопроникновение методов мышления композитора с фольклорными традициями казахского народа, которые в наибольшей степени отвечает требованиям современного общества.

**Список использованной литературы:**

1. Макитова г. Рок-опера-балет «Такыр» Н. Кульсариева и Е. Канапьянова в контексте жанровых взаимодействий и особенностей стилистики: автореферат дис. магистр искусств. – Алматы, 2013. – с. 15
2. Симоненко Я. Особенности развития массово-сценических жанров в казахстанском композиторском творчестве (на примере мюзикла и рок-оперы): автореферат дис. магистр искусств. - Астана, 2015. - с. 132
3. Комарницкая О. Русская опера XIX – начала XXI веков: проблемы жанра, драматургии, композиции: автореферат дис. докт. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2012. – с. 46

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ИСКУССТВА В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ СТУДЕНТАМИ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

И. А. Югфельд

кандидат педагогических наук, доцент,  
Московский городской педагогический университет, Москва

**Аннотация:** В статье рассматриваются проблемы реализации потенциала искусства (литературы, живописи, театра, кино) в преподавании психолого-педагогических дисциплин в университете. Автор показал, что включение в образовательный процесс университета элементов искусства выполняет диагностическую, психотерапевтическую, мотивационную, иллюстративную, проблемную, эмоционально-ценностную функции.

**Ключевые слова:** литература, живопись, художественные произведения, театр, кинофильмы, мотивация, эмоционально-ценностное отношение, студенты, будущие педагоги, педагогика, психология.

**Abstract:** The article deals with realizing the potential of art (literature, painting, theater, cinema) in the teaching of psychological and pedagogical courses at university. The author showed that the inclusion of art elements in the educational process of the university performs diagnostic, psychotherapeutic, motivational, illustrative, problematic, emotional and axiological functions.

**Keywords:** literature, painting, artwork, theater, movies, motivation, emotional and axiological attitude, students, future teachers, pedagogy, psychology.

Театр, кино, живопись, художественная литература — все виды искусства обладают могущественной силой интеллектуального, эмоционального, нравственного воздействия на человека. Вместе с тем, значительный потенциал искусства практически не находит своего практического использования в процессе изучения психологии и педагогики в университете. Диалог художественной литературы с психолого-педагогическими дисциплинами представляется закономерным и естественным, поскольку в центре их внимания находится человек, его внутренний мир, противоречия, отношение к себе, другим людям, окружающей действительности. Литературное произведение представляет собой сложный и неоднозначный синтез познавательного и эмоционально-ценностного отношения человека к миру.

Феномен становления личности ребенка относится к числу наиболее сложных научных явлений, изучаемых гуманитарными дисциплинами.

Дополнить психолого-педагогическое знание о детстве, отрочестве, юности художественно-образным познанием помогает обращение преподавателя университета к произведениям литературы. В художественных произведениях ярко раскрывается смена возрастных периодов ребенка: постепенный переход от безоблачного детства к беспокойному отрочеству и эмоциональной юности. Содержание произведений позволяет бакалаврам образования приблизиться к пониманию того, как формируются у ребенка представления о добре и зле, справедливости и предательстве, благородстве и подлости, чести и трусости. Литература помогает студентам осознать, что процесс познания ребенком окружающего мира — это не простое накопление знаний, формирование умений и навыков, а сложнейшее и противоречивое духовное обогащение личности. На развитие растущего человека влияют семья, сверстники, школа, природа, предметы, вся окружающая ребенка среда.

В процессе работы со студентами на занятиях по психолого-педагогическим дисциплинам мы убедились, как важен для формирования эмоционально-ценностного отношения будущих учителей к изучаемому материалу продуманный отбор художественных текстов. Деятельность бакалавров образования по подбору различных литературных текстов к занятиям по теоретической и практической педагогике, педагогической, возрастной и социальной психологии давала преподавателям чрезвычайно важную диагностическую информацию, позволяла определить интересы, запросы, увлечения студентов, их общую эрудицию. Рекомендации преподавателей университета ориентированы на воспитание художественного вкуса будущих педагогов, на поощрение их домашнего чтения. Многие литературные произведения (среди них рассказы и повести Л. Н. Толстого, Н. г. Гарина-Михайловского, В. П. Катаева, Б. Кауфман, А. П. Чехова, Ю. Олеши, И. Бунина, Б. Пастернака и других) наполнены яркими, запоминающимися, психологически точными характеристиками детей, подростков, юношей. Использование фрагментов литературных произведений помогает проиллюстрировать потенциальные возможности диагностики, показать студентам ее значимость для реализации психологической поддержки ребенка, для грамотного педагогического проектирования, для прогнозирования результатов развития ребенка и детской группы.

Функции художественной литературы не сводятся только к иллюстрации педагогического и психологического знания, они достаточно разнообразны. Мы выделяем: диагностические, психотерапевтические, прогно-

стические, мотивационные, эмоционально-ценностные и релаксационные функции (снятие эмоционального напряжения).

Студентам предлагалось подобрать фрагменты литературных произведений, в которых наиболее ярко описаны психологические особенности различного возраста (дошкольников, младших школьников, подростков, старшеклассников). Подобные задания побуждают студентов обратиться к своему читательскому опыту, сравнить описание психологических характеристик детей у различных авторов.

Значителен потенциал живописи, который также полезно использовать в процессе изучения психологических и педагогических дисциплин. Многочисленные работы русских художников Н. Богданова-Бельского («Устный счет», «У дверей школы», «Мальчики», «Ученицы», «Виртуоз», «У больного учителя»), К. Маковского, В. Серова, К. Брюллова, А. Венецианова, В. Перова, А. Аверина, Р. Дункана, Д. Золана помогают формировать у студентов эмоционально-ценностное отношение к детству. Включение картин этих художников в образовательный процесс университета позволяет показать будущим педагогам, что детство - это очень хрупкий период жизни человека, который нуждается в бережном отношении, в защите от жестокости и несправедливости. Живопись помогает студентам осознать генезис отношения к детству как социальной группе, к ребенку в социуме в историческом и современном контексте.

Изучение живописных портретов детей и подростков на занятиях по возрастной, педагогической, социальной психологии, истории педагогики развивает профессиональную зоркость будущих учителей, формирует их психологическую компетентность, развивает воображение и фантазию, учит предупреждать типичные диагностические ошибки. Подобная работа помогала преодолевать примитивизм, однозначность в оценках, формировала более бережное отношение к ребенку, подростку. Всматриваясь в детские лица, студенты описывали эмоциональное состояние каждого ребенка, приближаясь к пониманию его сложности и многомерности.

В своей статье «Болгарский фольклорный танец в контексте национальной идентичности в глобальном мире» д-р Казашка рассматривает болгарский фольклорный танец как средство определения идентичности в глобальном мире, а также для межкультурной коммуникации. Язык танца волнует, объясняет, учится, развивается, искусство является глобальным языком общения в современном мире. Она объясняет, что танец объединяет пять направлений эволюционного развития человека: искусство

- творческое воображение и самовыражение, наука - теория, инновации и их применение для развития глобального мира, образование - обучение через передачу и наследование традиций, культура - чувство личность и принадлежность, личностное развитие - возвращение личности как части глобального общества.

Рассмотрение содержания курса семейной педагогики через призму искусства и литературы помогало усилить его мотивационный потенциал, приблизить вопросы семейного воспитания к сегодняшним студентам. Обращение к художественным фильмам («Осенний марафон», «Любовь и голуби», «Однажды двадцать лет спустя», «Ребро Адама» и другим) позволило студентам понять проблемы современной семьи, различные подходы к ее типологии, рассмотреть кризисные периоды семьи, особенности взаимодействия родителей и учителей.

В условиях современной школы особую значимость приобретает конфликтологическая компетентность учителя, призванная снизить риск школьного насилия, сократить число различных конфликтов. Важнейшим средством развития этой компетенции у студентов педагогического университета выступают фрагменты художественных фильмов, позволяющие познакомить будущих педагогов со структурой конфликта, его видами, стратегиями поведения педагога в конфликте, алгоритмом анализа конфликтной ситуации, условиями выбора технологий и способов решения. Для анализа конфликтов преподаватель обращался к содержанию отечественных и зарубежных кинофильмов, посвященных проблемам современной школы: «Доживем до понедельника», «Чучело», «Розыгрыш», Студенты выделяли в контексте сюжета горизонтальные конфликты (между учителями; между школьниками), вертикальные (между учителем и ребенком; между учителем и директором школы), анализировали предметные и беспредметные конфликты, конструктивные и деструктивные. Важно также было обосновать стратегию поведения в конфликте, которую выбрал педагог, оценить ее эффективность с позиции заботы о ребенке. Особый тип конфликтов характерен для инклюзивной образовательной среды, включающей как здоровых школьников, так и детей с особыми образовательными потребностями. Обращение будущих педагогов к содержанию фильмов: «Мой странный герой», «Класс коррекции», «Временные трудности», «Человек дождя», мультфильмов «Голубой щенок», «Гадкий утёнок» и другим, позволило выделить специфику конфликтных ситуаций в инклюзивном пространстве, когда «жертвой» становится «особый» школьник. Анализируя фрагменты фильмов, студенты

обратили особое внимание на индикаторы и маркеры, свидетельствующие о существующих в классе угрозах и рисках, о наличии «жертвы» школьного насилия.

Использование элементов искусства способствует развитию у студентов ценностного отношения ко всем субъектам образовательного процесса; усилению толерантных установок на взаимодействие с детьми с особыми образовательными потребностями и родителями школьников.

«У педагогики, как и у человеческого мышления, должно быть два крыла, на одном она не сможет подняться никогда, всегда будет как подбитая птица. Одно крыло - это рационально-логическое, научное, теоретическое мышление. Другое, – эмоционально образное, художественное», - подчеркивал в своих трудах Б. М. Неменский [1, с. 43]. С этой мыслью замечательного отечественного художника и педагога трудно не согласиться.

Искусство (литература, живопись, кино, театр) при его педагогическом осмыслении не просто обогащает первоначальные научно-теоретические представления студентов. Трудно переоценить его роль в повышении познавательной мотивации будущих учителей, в стимулировании их интереса к психолого-педагогическому знанию.

### Литература

1. Неменский Б. М. Проблемы педагогики искусств. Содержание художественного образования. М. 1999.
2. Бояджиева Н., Арнаудова Е. Изкуството като терапия в условията на инклузивна образователна среда. Взаимодействие на преподавателя и студента в условията на университетското образование: теории, технологии, управление. Трета книга. Габрово, България, 2019. с. с. 96-1012.
3. Kazashka V., THE BULGARIAN FOLK DANCE IN THE CONTEXT OF THE NATIONAL IDENTITY IN THE GLOBAL WORLD, Arts Academy – Scientific journal, Kazakh National Academy of Choreography, ISSN 2523-4684, Index- 74863, p. 18-24.

## ИЗГРАЖДАНЕТО НА СЦЕНИЧНИЯ ОБРАЗ В КЛАСИЧЕСКАТА ОПЕРЕТА

Проф. дн Свилен Райчев  
НМА „Проф. Панчо Владигеров“- София

**Анотация:** *Оперетният герой има многопосочно изграждане, но е изграден по строги правила. Словото, музиката и танцът са органично свързани с драматургията и само заедно изграждат образа на героя. Последователността слово - музика - танц е желязно построена и е в едно непрекъснато изграждане. Където свършва словото, започва музиката като висша извява на чувството. Това чувство без да се изчерпи преминава в друго качество – настроението, което избуява в танц. Танцът доразвива и доразкрива образа на героите. В класическата оперета отнеме ли се словото, ще останат отделни музикални номера, отнеме ли се музиката, няма да има драматургия, а ако се отнемат танците, героите остават без характеристика.*

**Ключови думи:** *класическа оперета, сценичен образ*

## MAKING THE STAGE IMAGE IN THE CLASSICAL OPERETTA

Prof. Svilen Paychev, PhD  
NMA "Prof. Pancho Vladigerov" - Sofiya

**Abstract:** *The operetta character is multidirectional, but built according to strict rules. The words, the music and the dance are all organically linked to the dramaturgy and together they form the character of the character. The word-music-dance sequence is iron-built and in continuous construction. Where the word ends, music begins as the highest expression of feeling. This feeling goes without saying to another quality - the mood that springs to dance. The dance furthers the character of the character. In the classical operetta, if the word is taken away, there will be separate musical numbers, if the music is taken away, there will be no dramaturgy, and if the dances are taken away, the characters are left uncharacteristic.*

**Keywords:** *classical operetta, stage image*

Оперетата? Какво е това? Нов член на театралното семейство или "изтърсака" на 19-ти век? Самостоятелен жанр ли е това или "прибавка" към нещо друго?

Критиците избягват да се занимават с нея. Едни се правят, че не я забелязват, други я "прикачват" към други жанрове, а трети просто не я разби-

рат. "Капацитетите" я смятат за второ качество изкуство, до голяма степен - "плебейско", което не може да бъде по вкуса на елитарните критици. Затова те не се занимават с нея, затова за нея е писано толкова малко. Но тя "напук" съществува, защото така се е родила, "напук" на старото, традиционното, закостенялото.

Затова и още съществува - повече от сто години. Нейните връстници - водевила, буфоната и фарса почти не се срещат като жанрове, а тя продължава да се радва на пълни салони. До кога?

„Оперетата (от италианското *operetta* „малка опера“, „малко произведение“) е музикално-драматичен жанр, родствен едновременно с операта и с театъра. Характерното за оперетните сюжети е, че са по-леки и занимателни. В оперетите диалогът се редува с арии и балетни интермедии, а от актьорите се очаква повече пластичност и изразителност, отколкото от оперните певци. Оперетата е най-близка по същината си до бродуейския мюзикъл, с тази разлика, че най-славните ѝ образци са от предходна епоха.

Преди да търсим генезиса на оперетата, трябва да определим дали тя наистина е самостоятелен музикално-сценичен жанр.

Жанр е разновидността, към която спада определено произведение по силата на своите характерни черти.

Жанрът - това е призмата, през която се пречупва действителността. Затова в изкуството една и съща действителност може да има неимоверно много багри и отенъци. Жанрът - това е гледната точка на твореца, това е "езикът", с който той разговаря. Това е неговият философски нравствено-политически и естетически поглед към света. Жанрът - това е начин да достигнеш до сърцето на зрителя, т.е. умението да разговаряш с него. Затова Офенбах е гениален, защото съумя да напипа пътя и пулса на времето. Десетки автори и композитори от това време са писали и са се проваляли по простата причина, че са нямали ясен път. Нямали са поглед към времето си, нямали са художествен ключ към вратата на епохата си.

Оперетата се пише от трима - композитор, драматург и поет. Това колективно творчество изисква единомислие и единодействие. Цялата история на оперетата, всичките ѝ възходи и падения се дължат и на това - имало ли е или не единомислие и равнопоставеност на таланта. Еднаквото мислене е вече стил. А все още се спори по въпроса стилът ли е изкуство или изкуството е стил. Но това е друга тема, на която няма да се спирам.

Жанрът се определя и от изразното средство: драмата - от словото, операта - от музиката, балета - от танца. И всичко това е подчинено на ос-

новния закон на сцената - действието. Темата пък определя подразделението на сценичния жанр: лирика /"Птицепродавецът"/, героика /"Бунтовната песен"/, нрави /"Парижки живот"/, бит /"Българи от старо време"/. Структурата на произведението определя другите жанрови показатели - комедия на положението и комедия на характерите.

Театърът се изявява чрез действие. Ето защо действието е основен закон. Кой провежда действието - героите. Героите са "изразители" на жанра, което означава, че по начина на тяхното изграждане можем да съдим за него.

И така - какъв е оперетният герой. Как се изгражда той и какви са закономерностите при неговото изграждане?

В оперетата се говори, пее и танцува, което значи, че оперетният герой се изгражда от говор, музика и танц. Е, да, но всеки ли герой, който говори, пее и танцува е оперетен герой? Днес драматичните театри са пълни с актьори, които говорят, пеят и танцуват. Те какви актьори са и защо театрите им се наричат драматични? Значи, не е едно и също. Сиреч има други отлики, които определят оперетния герой.

В класическата оперета сценичният образ се разлага на три сфери и всяка една от тях се осъществява с отделно изразно средство.

Мисълта - със словото, чувството - с музиката, настроението - с танца.

Затова оперетният герой има многопосочно изграждане. При тази постройка, всяка сфера е еднакво важна, защото е съставна част на това изграждане. Трите елемента са вплетени в тъканта на драматургията и като конфликтни взаимоотношения и като цялостна конструкция. И в зависимост от това - кой от кого изхожда, е приета логиката: слово, музика, танц. Разбира се тази последователност не е общовалидна, защото героят излиза на сцената със своя степен на изява.

При тази постройка на сценичния образ, вече имаме жанрова конкретност, която определя оперетата и като жанр и като специфика.

Затова оперетният герой в неговата класическа форма е самостоятелен "продукт", защото е изграден по строги правила. Словото, музиката и танца са органично свързани с драматургията и само заедно изграждат образа на героя.

Последователността слово - музика - танц е желязно построена и е в едно непрекъснато изграждане. Където свършва словото, започва музиката като висша изява на чувството, затова словото трябва да бъде доведено до степен на изчерпване. Словото на принципа на насладването (среща, харесване, предложение) трябва да подготви скока в иреалния свят - в

света на музиката. Това стъпало, този скок на чувствата, възникнали между героите (например между Ана и Данило във "Веселата вдовица"), вече се измерват в други измерения: по-широки, по-всеобхватни, по-емоционално заразителни чувства, в които активна роля играе фантазията на зрителя, тотално запленил от силата на музиката.

Дуетът в класическата оперета престава да бъде само диалог между двама влюбени. Той се превръща в диалог между сцената и зрителната зала за стойностите на човешките чувства. Тук няма размисъл. Тук има емоционално въздействие върху зрителя. Впоследствие това чувство без да се изчерпи преминава в друго качество. Това е един нов скок в света на настроението.

Именно то, настроението, избуява в танц, който доразвива и доразкрива развитието на героите. В танца блясва цялата неказана досега характеристика на героите. Танцът разкрепостява тялото и душата. Той премахва "другото" лице на човека. В танца човекът е "гол". Там е в истинския си неподправен образ. Темпераментът, навиците, духовността, отношението към живота и други елементи са обект на танца. Танцът в оперетата е контекста на героя. Там няма подтекст.

Преминаването от едно изразно средство към друго определя и начина на изграждане на сценичния герой. В оперетата обикновено героите не се изграждат плавно, а стъпаловидно или скокообразно. При класическата оперета се е наложил този прийом на стъпаловидност като по-театрален и по-ефектен. Музикалните номера са своеобразни художествени "бомби", които прехвърлят действието в един друг емоционален свят, който няма плавни измерения. Тук най-добре проличава умението на автора да прехвърли границата от рационалния към ирационалния свят като развитие и извисяване на сценичния герой. Това е творчески момент, който не се е отдавал на всеки. И ако композиторът не е имал физическо усещане за образ, конфликт и действие, ако не е могъл да намери необходимия баланс между слово, музика и танц в степенуването и изграждането на образа, ако не го "напълни" с душевност и „облече“ в конкретен външен облик, то сценичният му герой става неясен, пасивен и безличен.

Вижда се, че не механичното, а органичното вплитане на трите компонента /слово, музика и танц/ изграждат героя в класическата оперета. Това, разбира се, не е станало веднага. Оперетата е изминала сложен, лъкатушен път докато стигне до това "класическо" построяване на оперетния образ. Този принцип е спазен само в най-добрите оперетни образци.

Хомогенността на трите елемента /слово, музика и танц/ я различават от по-младата и сестра – мюзикъла:

Ако се отнеме музиката от "Царицата на чардаша" ще останат само текстуални фрагменти, ако махнем музиката от мюзикъла "Моята прекрасна леди" на Фр. Лоу, ще остане пиесата на Бърнард Шоу "Пигмалион."

Отнемем ли обаче от "Царицата на Чардаша" словото, ще останат отделните номера, отнеме ли се музиката, няма да има драматургия, а ако се отнемат танците, героите остават без характеристика.

И така, класическата оперета е самостоятелен жанр, защото е построена по свои собствени закони. Изграждането на оперетния герой не повтаря никое друго изкуство. Разбира се, преди да стигне до този си завършен вид, тя дълго е събирала отделните елементи, заимствала е от други изкуства, приспособявала ги е към своето собствено аз, докато станат нейни, чисто нейни!

Има много оперети, в които не е спазен този принцип, но те не са останали като образци в класиката. Има и много произведения, които наподобяват оперета, но всъщност не са оперета, защото музиката в тях няма драматургическа функция, а играе ролята на описание или лирично отклонение. Тези произведения обикновено се учат от водевила. Драматургичното произведение трябва основно да се преработи, за да се пригоди за оперетна разработка. Това е толкова важно, колкото написването на музиката. Непознаването на принципите на оперетата води до написването на жанрово разводнен продукт, непригоден за сценична реализация.

Срещат се доста композитори с много добри намерения за създаване на оперета, но непознаващи спецификата на жанра. Те просто механично прикрепят музика към избраното от тях произведение. Естествено, качеството на създаденото произведение е меко казано - съмнително.

И обратно - познаващите жанра, или "налучкалите го", са написали най-добрите си произведения по пиеси.

Оперетата не бива да се смесва с мюзикъла. Мюзикълът не е наследник на оперетата. И двете форми се изграждат чрез говор, музика и танц, но в оперетата те са в друга закономерност. При оперетата те общо изграждат драматургията, степенуват се, взаимно се допълват и са в органична връзка помежду си.

Музиката в оперетата е част от драматургията, а в мюзикъла - лирично отклонение към преживяванията на героя.

Добре би било, двете форми да се развиват по свои пътища. Но мюзикълът успя да се наложи чрез преодоляване на слабостите на оперетните

либрета. Оперетното либрето се превръща в “щампа” и почти не се променя през целия нововиенски период.

Музикълът като жанр имаше възможността и смелостта да протегне ръка към добрата драматургия, за да ѝ даде нов живот. В много от случаите той успя и то блестящо. Едва ли “Пигмалион” щеше да обиколи отново света, ако не беше “Моята прекрасна лейди”. Когато следиш спектакъла имаш усещането, че Шоу, Лърнър и Лоу са тандем. Това е щастлив случай.

Широко известни са и музикълите по произведения на Шекспир, В. Юго, Бернард Шоу и др.

Видно е, че музикълът посяга към литературни територии, които преди това бяха привилегия на други жанрове.

Тенденциите са ясни. Каква ще е утрешната съдба на класическата оперета? Ще възкръсне ли отново като птицата “Феникс”, или ще сподели съдбата на водевила и фарса?!

Казват, че мъртви жанрове няма.

Дано! Аз вярвам!

#### Библиография

[1] Karakostova, R. – “Balgarskiyat opereten teatarl godinite mezhdu dvete svetovni voyni”. Sofia, 2004. (Каракостова Р. – „Български оперетен театър в годините между двете световни войни”. София 2004).

[2] Trauberg, L. – “Zhak Ffenbach I drugite”. Moskva, 1987. (Трауберг Л. – „Жак Офенбах и другите”. Москва, 1987).

[3] Янковский, М. О. - “Искусство опереты”. Москва, 1982).

## РОЛЯТА И МЯСТОТО НА УЧЕБНИЯ МАТЕРИАЛ ВЪВ ВОКАЛНО – ПОСТАНОВЪЧНИЯ ПРОЦЕС

Проф. дн Свилен Райчев  
НМА „Проф. Панчо Владигеров”- София

**Анотация:** *Творческата задача на певеца е да постигне органическо единство между вокалната техника и убедителното художествено изпълнение. Всеки глас има своите индивидуални особености. Особеностите на зададената песен или ария, трябва да съвпадат именно с особеностите на съответния глас. Подборът на репертоар от гледна точка на гласовата постановка е важен за усвояване на различните видове вокална техника и като средство за отстраняване на съществуващи дефекти при фонацията Освен техническите упражнения като педагогическо средство във вокално - постановъчния процес е необходимо и използването на целенасочено избран художествен материал, тъй като вокалното майсторство е симбиоза между музика и текст.*

**Ключови думи:** *вокално-постановъчен процес, вокална техника, художествено изпълнение*

## THE ROLE AND PLACE OF TEACHING MATERIAL IN THE VOCAL - STANDING PROCESS

Prof. Svilen Paychev, PhD  
NMA “Prof. Pancho Vladigerov” - Sofia

**Abstract:** *The creative task of the singer is to achieve an organic unity between vocal technique and convincing artistic performance. Each voice has its own individual characteristics. The particularities of a particular song or aria must be exactly the same as the particular voice. The choice of repertoire in terms of voice production is important for mastering the various types of vocal technique and as a means of eliminating existing defects in phonation In addition to technical exercises as a pedagogical tool in the vocal and staging process, the use of purposefully selected artistic material is necessary, since as vocal mastery is a symbiosis between music and text.*

**Keywords:** *vocal production process vocal technique artistic performance*

Пред певеца стоят сериозни творчески задачи - чрез своето изпълнение да претворява идеите и мислите на различни композитори, да създава образи от различни епохи с различни характери. За да постигне необходимата сръчност и техника, както и за да добие тънък художествен усет за изразните средства, на певеца му е необходима подготовка, необходима му е дълга и трудна предварителна работа, в която ролята на вокалния педагог е решаваща.

От страна на педагога се изисква постоянство, търпение и любов, за да може от суровия гласов материал на ученика да се изгради бъдещия певец - артист.

Когато се говори за пеене, обикновено се подразбират само гласовите качества на изпълнителя. Красивият глас е безспорно необходим, това е дори задължително изискване, което стимулира основната и главна цел - вокалното майсторство. Истински образованият певец е длъжен да владее съвършено, както вокалната техника, така също и изкуството на художественото изпълнителско майсторство.

Навлизайки в музикалната литература, певецът се сблъсква непременно с изисквания, поставени пред него от самия текст. Ето защо се налага, при изучаване още на първите вокални пиеси, да се търси осмислянето на текста и да не се допуска неговото механическо възпроизвеждане.

Овладеяването на дикционната техника спомага извънредно много за реалистичното изпълнение на произведението, за оформяне на неговия истински верен образ. „*Пеене без думи никому не е нужно*“ пише Станиславски, като добавя още „*Добрата правилна дикция обаче не трябва да бъде цел, а средство за изразяване на мислите и красотата на чувствата*“<sup>85</sup>. Задълбоченото разчитане на текста, определянето на силните моменти и на кулминацията на вокалното произведение, са едни от важните фактори за силата на изразителността при изпълнителското изкуство.

Във вокалното творчество на всички композитори, включително и на българските, се среща повторение на една и съща дума или на една и съща фраза като елемент на художествената форма. Умението да се осмисли и оправдае това повторение е необходима задача, органически свързана със законите за словото и мелодическото оцветяване. Това принадлежи към условията за постигане на висше певческо изпълнителско майсторство.

Вокално - декламационната техника е изключително важна и без нея е немислимо цялостното оформяне на вокалната творба. Характерът на съответната пиеса /лирична, драматична, възторжена, радостна, печална и т.н./ определя нейното необходимо звуково оцветяване, нюансировки, контрасти, интонация, многостраността при произвеждане на различните вокали, тясно свързана с формата на устата, артикулационната техника и динамичното разнообразие.

Разкриването и предаването на най - тънките психологически черти на вокалния образ е от голяма важност. Това е всъщност творческата задача на певеца - да постигне органическо единство между вокалната техника и убедителното художествено изпълнение.

При подбора на репертоар /вокален учебен материал/ певецът, както и неговият педагог следва да имат предвид, че работата върху гласовото и художествено оформяне на вокалното произведение, било то песен или ария, е сложен процес.

Всеки глас има своите индивидуални особености: характер, тембър, теситура, реална тонова сила, изразителност. Песента или арията, от своя страна, съдържат специфични елементи на характерност, структура, динамичност, ритмичност и пр. Тези особености на зададената песен или ария, трябва да съвпадат именно с особеностите на съответния глас. И това е първото задължително условие за вокално - художествената разработка на произведението. Едното е немислимо без другото. Ако не се вземе това под внимание, би се получила неправилна, нереалистична, неубедителна интерпретация.

Колкото по-лиричен е един глас, толкова по-малко трябва да се включва изкуствено гръдно резониране. Това ще доведе до пресилване на гласовия апарат и увреждане на гласа.

Правилният подбор на пиеси с подобен характер служи като средство за усъвършенстването на гръдния регистър наред със съответните постановъчни упражнения. Не е излишно да се подчертае, че участието на гръдното тоново резониране не следва да се явява изолирано. Даже песен, изискваща неговото участие по най - типичен начин, не може да се изпълни само с гръдно резониране в целия ѝ тонов обем. Това е невъзможно и поради факта на ограничения брой тонове, включени в гръдния регистър на човешкия глас, които в по-голямата си част следва да се смесват с другите регистри. Гръдното резониране обогатява тембрално звуковата изразност, при положение, че се подчертава и извежда нюанс на смисловия изказ.

При млад теноров глас с налични драматични елементи, не бива да се затъмняват тоновете в центъра в началния етап на обучение, не бива да се търси баритоново озвучаване и оцветяване. Това може да се получи обаче при неправилния подбор на песни и арии.

Обучението за артикулационна сръчност и парландо е особено необходимо за утежнени, стегнати и трудно подвижни гласове, а също така и за певци с дефекти при говора и такива с мускулна вялост на гласовия апарат.

В този вид обучение се включват песни, които съдържат от една страна артикулационен елемент, а от друга са носители на речитативност. Чрез тях се спомага за усъвършенстването на произношението и дикцията.

„Всеки вид глас, дори и най-тежкия, трябва да добие известна сръчност по отношение на колоратура. За тази цел трябва да се подбират такива во-

<sup>85</sup> Константин Сергеевич Станиславски - „Работата на актьора над себе си“. Изд. „Наука и култура“, 1945г.



кални пиеси, които съдържат елементи на този вид техника. Това ще помогне за еластичността и лекотата при регистровото изравняване.<sup>86</sup>

Подборът на репертоар от гледна точка на гласовата постановка е важен за усвояване на различните видове вокална техника.

Така например можем да различим два вида колоратури: легато колоратур и мартелато колоратур. Отликата е в особеностите на тяхното изпълнение: първият е с безупречна спойка в легатото, с ясна тонова слятост, а вторият е с по – уплътнена, но с лека откъснатост на тоновете при непрекъснатост на линията на дъховата струя.

Мартелато колоратура е едно отлично средство за естествено уплътняване на тясно звучащи гласове, при които активността на гласните връзки е непълноценна. Песни с мартелато характер са необходими при подобни гласове, особено там, където има значително подчертан декламационен елемент.

Правилното изпълнение на синкопите с иманентната им ритмична характеристика, се базира на усъвършенствано мартелато. Неясното синкопиране чрез глисандиране на тоновете е погрешна практика, защото променя метричните особености на мелодията.

Друг вид вокална техника е стакатото. Различаваме два вида стакато: слогово и колоратурно. Слоговото стакато е отлично средство за тонова прецизност. При него тонът не може да бъде нито отпуснат, нито прекалено уплътнен. Специфичната му краткотрайност подпомага добиването на лека тонова звучност и спомага за така необходимата чистота на интонацията.

Един от най - важните моменти от изработването на гласовата постановка е безсъмнено работата върху легатото. Легатото е едно отлично средство за вокално изравняване и за постигане на единна хомогенна тембровка звучност по целия регистър.

Според Георги Златев Черкин *«Никога не трябва да се мисли, че фонетичните особености, на които и да е език могат да бъдат пречка за усъвършенстването на легатото, трудности ще има, но те ще бъдат преодоляни с помощта на кантиления елемент в гласните на съответния език»*<sup>87</sup>.

Вокалът не бива да губи от блясъка на своята емисия за сметка на съгласните и обратно, съгласните не бива да бъдат възпрепятствани от изпълнението на вокала. Като изхождаме от закономерностите на говоримия език, подробно и задълбочено вникване в текста подпомага извънредно много правилното пресъздаване на вокалния образ и неговото вокално - техническо и художествено оформяне при интерпретация.

С легатото е неразривно свързана и филировка на тона, включваща кресчендо – декресчендо движения за динамика, като неизменно средство при изграждане на мелодическата линия.

Изучаването на разнообразното песенно богатство, вникването в тънкостите на характерните елементи при всяка една вокална творба и изясняването в частност на нейното кулминационното изграждане, трябва да са ежедневни принципни педагогически похвати в практиката на съвременния музикален педагог.

Установените принципи в процеса на гласовата постановка имат своята целенасоченост като средство за отстраняване на съществуващи дефекти при фонацията като едновременно с това се следи, усвояването да не се превръща в лишена от смисъл рутинна щампа. Това е основата на творческото начало във вокално - педагогическата работа.

#### ***Художествената песен като педагогическо средство във вокално – постановъчния процес***

Пеенето е съзнателен волеви процес. Подчинява се на същите закони, на които е подчинена нашата съзнателна дейност. Правилното възпитание на певеца трябва да бъде насочено, освен към техническата страна на звукообразуването, така и към правилното и пълно разкриване на съдържанието на изпълняваното произведение.

Много добро педагогическо средство за това е художествената песен. Мнозина учат пеене, но единици достигат върховете на вокалното изкуство, защото често не издържат докрай, спират насред пътя. Във вокалното изкуство успява този, който непрекъснато работи върху себе си и което е много съществено, който може да мисли певчески логично.

Изучаването на разнообразното песенно богатство, вникването в тънкостите на стила и характерните особености на всяка една вокална творба и изясняването на нейното драматургическо изграждане, трябва да бъдат ежедневни принципи на педагогическия подход в работата на всеки вокален педагог.

Освен техническите упражнения като педагогическо средство във вокално - постановъчния процес е необходимо и използването на художествената песен, тъй като вокалното майсторство е симбиоза между музика и текст.

Овлабяването на дикционната техника изисква специално внимание и усилия. Дикцията спомага извънредно много за правилната интерпретация на произведението. Работата върху гласовото и художествено оформяне на вокалното произведение, било то песен или ария, е сложен процес. Песента

86 Руско Русков - „Учебен оперен театър“ изд. Гард, София, 1990.

87 Георги Златев-Черкин - „За вокално - художественото изпълнителско майсторство“ Шанхай, 1958 г.

се явява като едно незаменимо и изключително важно средство за оформяне на певческия глас и художествено - естетическия вкус на певица.

Обикновено всяка песен принадлежи към определен технически вид, т.е. тя има своите технически особености.

„Всички приспивни песни имат непринудено изчистена линия и изискват съответно такава тенденция за гласово тоново отражение. Всички песни с ниска тонова теснота съдържат подчертан патос и драматичност и изискват съответния тонов цвят“<sup>88</sup>

Изучаването на песента от гледна точка на гласовата постановка, дава възможност на певица за тоново оцветяване на регистрите, продиктувано от характера на дадената песен.

Не на последно място е значението на художествената песен при работата за изграждането на преходите. Добре е всички тонове по целия диапазон да се пеят еднакво леко и звучно без никакви усилия. Редом с анализа на текста на песента трябва да се разгледа и самия строеж на композицията, да се установи с какви средства си е послужил композиторът - ритъм, темпо и техните изменения.

Песента помага много за усвояване на различните технически похвати от певица: колоратури, фраза, музикална мисъл, певческа линия, нюанси, динамика, филиране, изработване на легатото, правилно преминаване от тон в тон.

При работа върху български пиеси певецът усвоява и трудната ритмика на неравноделните размери. Обикновено музикалното съдържание на едно певческо произведение се покрива със съдържанието на текста. Фразировката и акцентите се разпределят в зависимост от изискванията на текста и музикалната мисъл.

Всяка подготовка за интерпретацията на дадена музикална творба е предшествана от задълбочен предварителен анализ. Освен фиксирането на чисто техническите проблеми в песента, е необходимо разтълкуване на замисъла на автора за всяка музикална творба чрез позоваване на отбелязаните указания - динамични нюанси, размер, темпо, динамика, агогика в съответствие с текстовото съдържание.

При работата си върху художествена песен, младият творец трябва да обърне внимание на всеки конкретен детайл в изпълнението. Не бива всичко да е под някакъв общ знаменател, да се изпълнява «въобще тъжно» или «въобще весело», защото така се преминава към щампа, абсолютно несъвместима с изискванията за адекватна съвременност в изкуство.

Определено това не е пътят за достигане на убедително правдива из-

разност, необходима за въздействие върху слушателя, за създаване на контакт между артист и публика.

#### **Впяването на вокалните произведения.**

##### **Вокална интерпретация.**

*В певческата практика съществува процес, назоваван условно в широките среди на вокалистите като “впяване” на вокалното произведение. Както и всички други процеси при вокално-постановъчната работа над гласа, “впяването” се третира по различни начини, понякога напълно противоположни. На практика се осъществява чрез съобразяване с индивидуалеността или иначе казано – чрез индивидуалния подход. Главната цел на впяването или улягането се заключава в натрупването от страна на певица-изпълнител на определен комплекс вокално-технически ресурси, необходими за правдиво и ярко разкриване на съдържанието на изпълняваното произведение. Следователно, има се в предвид създаването на съответните вокални навици. Извършва се подготовка за определен певчески автоматизъм, при който певецът би изпитвал по време на изпълнението така необходимата му художествено - техническа свобода, устойчивост, увереност и удобство.*

*По своята същност впяването е аналогично с интерпретацията, която включва в себе си предварително и всестранно изучаване на произведението и на възможните трактовки.*

*Да се започне впяването на произведението без предварително изучаване, без необходимия анализ, без задълбоченото му осъзнаване, е равносилно на опит да се построи здание без съответно необходимите планове и проекти.*

#### **Библиография**

[1] *Ruskov, Rusko.* – “Ucheben operen teatar”. Sofiya, izd. Gard, 1990 (Русков, Руско. – “Учебен оперен театър”. София, изд. Гард, 1990).

[2] *Stanislavski, Konstantin Sergeecich.* – “Rabotata na aktyora nad sebe si”. Sofiya, izd. Nauka i kultura. 1945 (Станиславски, Константин Сергеевич. – “Работата на актьора над себе си”. София, изд. “Наука и култура”, 1945).

[3] *Cherkin, Georgi Zlatev.* – “Tehnicheski uprazhneniya za glasiva postanovka”. Sofiya, izd. Nauka i izkustvo. 1964 (Черкин, Георги Златев. – “Технически упражнения за гласова постановка”. София, Изд. “Наука и изкуство”, 1964).

[4] *Cherkin, Georgi Zlatev.* – “Za vokalno-hudozhestvenoto izpalnitelsko maystorstvo”. Shanhai, 1958 (Черкин, Георги Златев. – “За вокално - художественото изпълнителско майсторство”. Шанхай, 1958).

<sup>88</sup> Г.З. Черкин - „За вокално - художественото изпълнителско майсторство“.

## МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР, ХОРЕОГРАФИЯ И АРТМЕНИДЖМЪНТ

### КОМУНИКАЦИОННАТА СИМЕТРИЯ И PR-А В ИЗКУСТВОТО

Проф. д-р Любомир Ив. Караджов  
АМТИИ „Проф. Ас. Диамандиев“

**Резюме:** Настоящата разработка коментира описаните от Джеймс Груниг двупосочен асиметричен и двупосочен симетричен модели за PR и ги анализира от гледна точка на изкуството като специфична среда за комуникация. Докладът налага извода, че за разлика от други сфери с интензивна комуникация (например политиката), в PR-а на арторганизациите иманентно-приложим е моделът на двупосочна симетрия, тъй като се вписва най-безконфликтно и ефективно в отношенията „арторганизация-целеви аудитории“ и „артист-публика“. Разработката коментира факта, че подобни комуникационни умения се развиват успешно повече от 16 години в магистърските програми „Артмениджмънт“ и „PR на арторганизации“ на АМТИИ „Проф. Ас. Диамандиев“, където вече е формирана школа за професионален мениджмънт и комуникации в изкуството.

### THE COMMUNICATION SYMMETRY AND PR IN ARTS

Prof. Lyubomir Iv. Karadzov, PhD,  
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“

**Abstract:** The current report comments the principles of two-way asymmetrical and two-way symmetrical models of PR described by James Grunig and analyses them as suitable for communication in Arts. The paper states that unlike other areas with active communication (as politics), in PR of artorganizations the two-way symmetrical model is perfectly applicable, as it meets the needs of the relationships “artorganizations – target group” and “artist – public”. It is illustrated that such communicational skills have been successfully developed more than 16 years in the master degrees “Artmanagement” and “PR in Artorganizations” in AMDFA. This course in management and communication in Arts has become the strongest and most independent one in Bulgaria.

През 1984 г. Джеймс Груниг и Тод Хънт издават книгата „Управление на PR“, където за първи път се представят добилите по-късно голяма популярност четири теоретични модела на PR-комуникация. Независимо, че Груниг загатва за тях и в по-ранни свои разработки, в „Управление на PR“ професорът от университета в Мериленд подрежда парадигмата на своята научна мисъл, като обвързва историческото развитие на връзките с общественост-

та със спецификите на комуникационните модели в различните периоди от 19 в. до момента на създаването на коментирания текст.

Теорията на Груниг по същество е еволюционистка, тъй като проследява формирането на PR от средата на 19 в., когато той добива очертанията на осъзната и сравнително добре конструирана дейност с ясни цели и задачи, до края на 20 в., когато връзките с обществеността вече са силен фактор за промяна на обществени нагласи.

Но защо теоретичните модели на Груниг са интересни за публичните комуникации в сферата на изкуството и какви предизвикателства поставят те пред дейността по PR в арторганизациите?

Теоретичната разработка на Груниг описва два еднопосочни и два двупосочни модела. Първият еднопосочен модел е пресагентството, което в средата на 19 в. се превръща в силен фактор за популяризиране на начинания, идеи, процеси и структури от сферата на изкуството и политиката. В литературата пресагентът от онова време се дефинира „като личност, служеща за печелене на внимание и за реклама на театъра, представленията и др. чрез обяви и публикации в пресата“ [Маринов, 1995, с. 29].<sup>89</sup> Именно пресагентите са пионерите в осъществяването на публичността, която все повече се осъзнава и налага като фактор за обществено влияние и социален престиж. Може би по тази причина и понятието популярност често се използва като синоним на връзки с обществеността. Според Георги Иванов популярността е видима и по-лесно измерима, но в крайна сметка популярността е част от по-широка концепция и практика [Иванов, 1996, с. 14]<sup>90</sup>.

Груниг свързва периода на пресагентство с името на Финийс Барнъм, чиято иновативност и авантюризъм поставят началото на нов мениджмънт чрез комуникация за оповестяване на факти и събития. Специфика на този модел обаче е подчертаваната от всички изследователи липса на особена почит към истината при общуването с публиките. Известна е авантурата на Барнъм при закупуването на „Scudder’s American Museum“, когато с цел да привлече публика за експонатите на изобразителното изкуство и образци на природата той оповестил, че в музея се намира тялото на истинска русалка, уловена на брега на Атлантическия океан. За кратко време били постигнати впечатляващи финансови резултати, основаващи се на повече от 400 000 посетители годишно. Положителното в случая е, че макар и далеч от истината, „пресагентското“ начинание на Барнъм все пак накарало голям брой хора да разгледат експонатите на изкуството, провокирани да видят „истинската“ русалка в края на експозицията.

<sup>89</sup> Маринов, Р., Пъблик рилейшънс, С., 1995, с. 29

<sup>90</sup> Иванов, Г., Връзки с обществеността и изграждане на доверие, С. 1996, с. 14

Моделът, който Груниг описва на основата на този период от развитието на PR-а определено е еднопосочен, тъй като авторите на комуникацията не се интересували, нито за тях било важно, как аудиториите възприемат същността на посланието и какво казва на комуникаторите реакцията на рецепиентите. Все пак трябва да се отбележи, че периодът, който Груниг фиксира между 1850 и 1900 г., се характеризира с формирането на PR-а на основата на оповестяване и популяризиране на събития от света на изкуството. Освен това за първи назначен на трудов договор специалист по PR се счита пресагентът на цирковата трупа на Джон Робинзон в САЩ през 1868 г., което означава, че първият в историята щатен пиармен е от сферата на изкуството.

Акцентирам върху този факт, защото неведнъж съм чувал твърдението, че PR-ът в изкуството е едва ли не „изкуствено“ сътворена и взаимствана от бизнеса дейност, която не кореспондира с историческите факти и същността на връзките с обществеността. Това не само не е така, но и нещо повече: PR-ът в съвременния си вид е следствие от развитието на убеждаващата комуникация, чийто връх в Древна Гърция и Рим е реториката, а тогава тя се е считала едновременно за наука и изкуство. Това, че през 19 в. и особено в началото на 20 в. политиката и индустрията виждат ползите от популярността, само подчертава развилите се в тази посока обществени потребности.

Вторият комуникационен модел Груниг определя като „публична информация“ и го свързва с дейността на публициста Айви Лий, автор на основополагащия документ на съвременния PR - „Декларация на принципите“. Там Лий „за първи път разкрива същността на професията пбблик рилейшънс. Според него тя се състои в това да предоставя на пресата и обществеността бърза, точна и интересна за тях информация“<sup>91</sup>.

Ключовите думи тук са „точна информация“, в което се състои и приносът на Лий към професията на PR-а. „Незадължителната истина“ на пресагентите вече се заменя от „точната информация“, тъй като обществото е извървяло своя път напред и проявява претенции към начина, по който ще бъде информирано. Принципите на тази дейност Айви Лий подчертава с думите „казвай истината, защото рано или късно обществото ще я разбере така или иначе“. Независимо, че промяната в намирането на нови средства за осъществяване на дейността по PR-а са очевидни, самият Груниг счита Лий за представител на съсловието „вътрешни журналисти, разпространяващи акуратна, но обикновено изгодна информация за техните организации“ [Grunig, J. E., 2001, p. 12]<sup>92</sup>.

За теоретика Груниг вторият комуникационен модел - „публичната информация“, също е еднопосочен, тъй като не анализира ефекта от общуването, а липсата на такъв анализ не позволява да се извършват промени на последващата PR-дейност с цел постигане на по-ефективни резултати.

За нашата разработка са важни третият и четвъртият модели на PR-комуникация на Груни г. Както отбелязва Стефан Марков, „след 1920 г. Груниг съзира нов тип PR практика – така наречения „двустранен асиметричен модел“. Тук вече PR практиците използват научни изследвания, за да определят начините, по които е възможно публиките да бъдат убедени да се държат в съответствие с желанията на дадената организация“<sup>93</sup>

По това време в историята на PR-а вече е изгряла звездата на един от най-значимите теоретици и практики на комуникационния мениджмънт, а именно бащата на PR-а Едуард Бернайс. Във фундаменталния си труд „Кристализация на общественото мнение“ племенникът на Зигмунд Фройд Бернайс описва комуникационни технологии за оказване на влияние върху широките обществени групи на основата на изследване на техните реакции и последващи действия. Нещо повече-Бернайс счита, че утвърждаването на организация или идея зависи от изследване на принципите на неудовлетворените обществени желания и намирането на начини те да се задоволят по изгоден за инициатора на PR-а начин. Това означава, че „ехото“ от комуникационната дейност се изследва внимателно, анализира се и това води до изводи, които променят последващите послания. Те вече съдържат в себе си както волята на говорителя, така и мнението на рецепиента.

Груниг нарича този модел „двупосочен асиметричен“. Липсата на симетрия е в небалансираните ефекти и се изразява в това, че субектът на комуникацията е много заинтересуван от положителното отношение, което формира в аудиториите, но не и от собствената си промяна по пътя към пълното удовлетворяване на обществените очаквания. Оказва се, че да убедиш обществото в твоя образ е по-лесно, отколкото самият ти да се промениш по начина, по който общественото мнение изисква от теб.

В сферата на изкуството множество арторганизации се възползват от комуникацията, описана в двупосочния асиметричен модел на Груни г. Драматични, оперни и куклени театри, галерии и различни трупи предпочитат да анализират ефекта от своя PR с цел да разберат какво е общественото мнение за тях, но не за да променят себе си, а за да увеличат още повече положителния си образ. Казано иначе, ако целевите аудитории предявят претенции към нездравия климат в театъра или несъобразения със социал-

<sup>91</sup> <https://www.artday.bg/index.php/world/1193-pr>

<sup>92</sup> Grunig, J. E. (2001). "Two-Way Symmetrical Public Relations: Past, Present, and Future" in Heath, R., *Handbook of Public Relations*, Sage Publications, Inc., London, New Delhi" p. 12

<sup>93</sup> Марков, С., „Симетричният модел на Джеймс Груниг: Възход и упадък на една парадигма в пбблик рилейшънс теорията“, <https://www.newmedia21.eu/analizi/simetrichniyat-model-na-dzhejms-grunig>

ните обстоятелства програмен афиш на операта, по-лесно и по-постижимо е да стартира комуникация за убеждаване на публиките, че проблемите не съществуват, отколкото да започнат мениджърски действия по тяхното преодоляване. Това е очевидно подценяване на сигналите от обратната комуникация, тъй като общественият ангажимент на арторганизацията да твори стойностно изкуство не може да се осъществи без отстраняване на проблеми в микроклимата и репертоарната политика.

Използващите асиметричния модел всъщност забравят думите на основателя на движението „Джунър Ачийвмънт“ Теодор Вейл, който твърди, че една организация може да постигне толкова, колкото и позволи обществото.<sup>94</sup>

Новата PR-философия за комуникациите като мениджмънт на процесите огласява „Бащата на PR-а“ Едуард Бернайс, който подчертава, че връзките с обществеността не са писане на прессъобщения до медиите, а ефективен комуникационен мениджмънт, т. е. PR-ът в най-добрия си вид трябва не само да променя нагласите на външните аудитории спрямо организацията, но и да променя самата организация спрямо изискванията на нейните аудитории. Само по този начин разстоянието между организация и общество ще се скъсява, а доверието, взаимно съгласие и сътрудничество ще се увеличават.

Тези нови разбирания, основани на по-високите обществени очаквания към агентите от всички сфери на живота, естествено извикват на сцената и нов тип PR-комуникация, която през 1984 г. Джеймс Груниг анализира и описва като двупосочен симетричен модел. Философията на модела изразява необходимостта не само да се комуникира и анализира ефектът върху целевите аудитории, но и, ако става дума за арторганизация, в нея да се извършват такива промени, че нейното организационно, междуличностно, художествено-творческо, репертоарно и всякакъв друг вид състояние все повече и повече да се доближават към желанието от целевите и групи образ. Именно в това- комуникаторите да превърнат информацията в действия в собствените си организации [Михайлов, 2018, pdf]<sup>95</sup>, се изразяват и т. н. балансирани ефекти и фактичката симетричност на модела.

Тук трябва да подчертаем, че освен считан за най-пълноценен и най-пълно изразяващ философията на качествения PR, този симетричен модел кореспондира с вече установени в изкуството отношения между институция и публики, поради което може да се прилага успешно в тази среда. Става дума за това, че в повечето изкуства и най-вече в сценичните изкуства т. н. „обра-

тна връзка“ се реализира още по време на протичащия спектакъл, когато отношението на публиката към събитията на сцената намират пряка и недвусмислена оценка под формата на позитивни или други реакции. Изкуството само по себе си е комуникация, в която често е субект-технолог, осъществяващ посланията към публиките [Караджов, 2018, с. 107-128]<sup>96</sup>. Това отваря две линии на разсъждения за възможностите комуникацията да реализира промени в арторганизацията.

Едните са от чисто творческо естество и обясняват как определени нагласи или реакции на публиките изменят поведението на артистите на сцената, а оттам и самия продукт-представлението. За това говори актьорът Мариус Куркински, който споделя, че е имал възможността да наблюдава актьорски реакции извън режисьорския план, които са били продиктувани от злободневни обществени събития или конкретно поведение на публиката и които са давали нова идея и посока на възприятието на спектакъла. [Караджов, 2016, с. 96]<sup>97</sup>

И ако тези изменения нямат мениджърско естество, то фактът, че целевите аудитории в изкуството поддържат много близки контакти с творческите институции, позволява на техните мениджъри да правят по-лесен мониторинг на мненията и изискванията им не само към продуктите, но и към самата арторганизация. В сферата на бизнеса тези процеси са по-различни, защото продуктите там имат различен хронотоп на създаване и потребление. Произведени тук и сега, те могат да бъдат реализирани дори след години на различни места. В изкуството и особено в сценичното изкуство обаче, както отбелязва Биляна Томова, времето за производство на художествения продукт съпада с времето на неговото потребление [Томова, 2003, с. 51]<sup>98</sup>

Това позволява публиките да са в оценъчен контакт както по време на създаването на продукта, така и непосредствено след него, буквално в минутите след финала. Освен това разпространена практика на мениджърите в изкуството е да поддържат близки контакти с публиките чрез кореспонденция на мейли, анкети за зрителски интерес, както и лични срещи, от които също могат да се правят изводи за състоянието на арторганизацията. Всъщност, една от успешните кампании в сферата на изкуството - „Госпожа Опера“ на пловдивската опера, се основава първоначално на това да се осигури възможност на родителите с деца да посещават представления, а по време на спектакъла аниматори да се грижат за децата. Това постепенно прераста в школи за занимания на децата в сферата на

<sup>94</sup> konsult-center.ru

<sup>95</sup> Михайлов, Ив., PR етиката като професионална етика, [http://philosophical-alternatives.com/wp-content/uploads/2018/07/Philosophical-Alternatives\\_2018\\_2\\_31.pdf](http://philosophical-alternatives.com/wp-content/uploads/2018/07/Philosophical-Alternatives_2018_2_31.pdf)

<sup>96</sup> Караджов, Л., Публични комуникации в изкуството, АМТИИ, 2018, с. 107-128.

<sup>97</sup> Караджов, Л., Пътят на актьора, ОДТ „А. Карамитев“ - Димитровград, 2016, с. 96

<sup>98</sup> Томова, Б., Изкуство и пазар, С., 2003, с. 51

оперното и други изкуства, а целият процес е обществено и институционално полезен заради сближаването „институция-потребители“ и обратната информация, която PR-мениджърите, администрацията и творците на операта получават пряко.

На основата на тази правдива информация „от първа ръка“, отговорните мениджъри на вечно недофинансираното изкуство могат да направят фиксации в институционалното битие на поверените им организации така, че те все повече да се доближават до очакванията на потребителите, да стават по-разбираеми, а оттам и по-близки, защото човек се сближава с това, което познава по-добре.

Всъщност самият двупосочен симетричен модел е PR, който надхвърля общоприетите разбирания за комуникация и представлява чиста проба „покана за мениджмънт“, тъй като комуникационният анализ изисква управленски действия.

Двустепенният симетричен модел, описан от Джеймс Груниг, притежава философия, която априори кореспондира с вече формирани се в изкуството възможности за пряка и адекватна оценка на отношенията „организация-публики“. Дали след това ще последват промени в арторганизацията и по този начин ще се реализират същностните черти на модела, допира както до компетентност, но и до мениджърска воля.

Приведените примери обаче доказват, че изкуството е много специфично място за PR. За да се реализират качествени и адекватни връзки с обществеността, мениджърите трябва да познават особеностите на тази среда. Става дума за наличието на приходно-разходна пропаст и общо време и пространство при производството и потреблението на художествените продукти в сценичните изкуства; невъзможността при продукт „на живо“ да се увеличи мястото и времето за неговото потребление (т. е. „интензификацията“ е невъзможна); почти невъзможна е и диверсификация на творческия и финансовия риск, а също и много други фактори [Томова, 2003, с. 50-60].

Всичко това означава, че специалистът по PR в изкуството задължително трябва да бъде компетентен не само в областта на комуникациите, но и в областта на самото изкуство. Само така той би могъл да приложи най-адекватно теоретичните и практически концепции на общуването към естеството на художествената територия. Това обяснява и големият пробив, който магистратурите „Артмениджмънт“ и „PR на арторганизации“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ правят в последните години в научен, научно-практически и приложен аспект. През настоящата учебна 2019-2020 година стартира шестнадесетия пореден курс по „Артмениджмънт“ и

десетия пореден по „PR на арторганизации“. Те вече са формирали пловдивска школа в артмениджмънта и PR-а, която до момента е обучила не по-малко от 250 специалисти, способни да управляват процесите в арторганизациите и техните комуникации с целевите аудитории. Това е един особен и много ценен за капитал. Той поставя пред висшия национален и регионален мениджмънт в сферата на изкуството и културата голямото предизвикателството тези професионалисти да бъдат адекватно използвани в името на високите художествени успехи.

#### Използвана литература:

1. Ivanov, G. Vrazki s obshtestvenostta i izgrazhdane na doverie. S., 1996. (Иванов, г. Връзки с обществеността и изграждане на доверие. С., 1996.)
2. Karadzhev, L. Publichni komunikazii v izkustvoto. Plovdiv, АМТИИ, 2018. (Караджов, Л. Публични комуникации в изкуството. Пловдив, АМТИИ, 2018.)
3. Karadzhev, L. Patyat na aktyora. ОДТ „А. Karamitev“. (Караджов, Л. Пътят на актьора. ОДТ „А. Карамитев“.)
4. Marinov, R. Pablik rileyshans. S., 1995. (Маринов, Р., Пъблик рилейшънс, С., 1995.)
5. Mihaylov, Iv. PR etikata kato profesionalna etika. (Михайлов, Ив., PR етиката като професионална етика.)
6. [http://philosophical-alternatives.com/wp-content/uploads/2018/07/Philosophical-Alternatives\\_2018\\_2\\_31.pdf](http://philosophical-alternatives.com/wp-content/uploads/2018/07/Philosophical-Alternatives_2018_2_31.pdf)
7. Tomova, B. Izkustvo i pazar. S., 2003. (Томова, Б. Изкуство и пазар С., 2003.)
8. Grunig, Hunt, Managing Public Relations, 1984.
9. Grunig, J. E. (2001). "Two-Way Symmetrical Public Relations: Past, Present, and Future" in Heath, R., Handbook of Public Relations, Sage Publications, Inc., London, New Delhi,
10. [www.artday.bg/index.php/world/1193-pr](http://www.artday.bg/index.php/world/1193-pr) (17. 10. 2019)
11. [www.konsult-center.ru](http://www.konsult-center.ru) (18. 10. 2019)
12. [www.newmedia21.eu/analizi/simetrichniyat-model-na-dzheyms-grunig](http://www.newmedia21.eu/analizi/simetrichniyat-model-na-dzheyms-grunig) (15. 10. 2019)

## ВИЗУАЛНИТЕ ИЗКУСТВА КАТО ТЕРАПЕВТИЧЕН ЕФЕКТ

Проф. д-р Емилия Константинова

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство

„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

**Резюме:** Докладът разглежда темата за използването на визуалните изкуства в палиативни грижи. Днес изкуството не се използва само за промяна на интериора и екстериора на клиниките, но неговото приложение е и метод на терапия за пациенти с различни стадии на заболяването. Добрите практики показват, че когато визуалните изкуства се използват с много знания, те могат да помогнат на пациентите да облекчат страданието им.

**Ключови думи:** изкуства, терапия, палиативни грижи

## VISUAL ARTS AS A THERAPEUTIC EFFECT

Prof. Emiliya Konstantinova, PhD

Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv

**Abstract:** The report addresses the topic of the use of the visual arts in palliative care. Today, art is not only used to change the interior and exterior of clinics, but its application is also a method of therapy for patients with various stages of the disease. Good practices show that when the visual arts are used with great knowledge, they can help patients to alleviate their suffering.

**Keywords:** arts, therapy, palliative care.

В световните клинични заведения неотменна част от здравеопазването на 21 в. вече са включени визуални изкуства, ориентирани към грижата за пациента. Изкуството вече не се използва само за интериорен или екстериорен дизайн, но и за въздействие върху човешкото съзнание. Разбира се, използването на творби на изобразителното изкуство за духовна и/или лечебна цел не е от днес, но съвременните тенденции надхвърлят познатите рамки и навлизат в иновативни научно-медицински сфери.

Когато на 21 май 2010 г. официално отвори врати още един филиал на Кливландската клиника – „Лу Рув“ - Медицински център за мозъчно здраве, стана ясно, че нейната управленска политика, която от 20-те години на миналия век включи изобразителни изкуства в своята практика, надминава границите на взаимодействие между медицина и изкуство. Новата модерна сграда на световноизвестния архитект Франк Гери, която вече е част от Симфоничния парк на Лас Вегас, действа като „музей на мозъка“. Изследователският институт за лечение на мозъчни болести като

„Ауцхаймер“ и „Паркинсон“, вече не включва само произведения на художници, чиито творби изследват човешкото състояние, а самата сграда е огромно визуално произведение [5 и 6].

Но, какво са визуалните изкуства?

Когато говорим за визуални изкуства имаме предвид всяко онова изкуство, което е създадено следствие на творческа, мисловна и интелектуална идея и което се възприема най-вече чрез сетивен визуален контакт. Днес в графата визуални изкуства влизат не само произведения на изобразителното изкуство /живопис, скулптура, рисунка и графика/, но и приложни, декоративни изкуства, архитектура, дизайн, фотография, видеоарт и др., което ги прави изключително разнообразни откъм стилове, визии, начини на създаване.

Рисунката, считана за самостоятелно изкуство, е най-старото средство за създаване на изображения. Запазени от влиянието на времето, древни пещерни рисунки от Алтамира, Испания и Ласко, Франция, нарисувани между 14 и 17 хил. год., будят толкова възхищение днес. Често рисунката е и част от подготвителната фаза на живописна картина, скулптура, скица, чертеж или архитектурен план.

Във визуалните изкуства се използва богато разнообразие от инструменти – въглени, графити, цветни моливи, пастели, четки, шпакли, и т. н., както и от материали – маслени бои, акварели, акрилни бои, мастило, глина и много други, което обяснява богатството от техники. Добавяйки и дигиталните програми и инструменти с развитието на компютърните технологии се откриват още по-широки възможности на разгръщане на творческите подходи.

Но това е само частица информация от същността на това изкуство.

Всяко художествено произведение носи свои специфични характеристики и те са свързани не само с умението на автора да пресъздава природата, човека и взаимоотношенията помежду им, но да запечатва авторския, личен светоглед. Затова творбата е акумулирана емоционалност, която при досег със зрителя въздейства върху неговото съзнание, провокира у него определени настроения, асоциации, спомени. Освен емоционално внушение, тя носи и естетически стойности чрез цветове, образи, форми, обеми, елементи и детайли, пречупване на светлината и т. н.

Високата степен на участие на невербална комуникация поставят визуалните изкуства като мощно средство за влияние върху емоционалните преживявания на всеки пациент. И в подкрепа на това ще кажа, че около 80% от информацията за света около нас идва точно от визуалните стимули. Затова чрез възприятията се провокират определени мисли, чувства,

представи и идеите. Като носители на най-разнообразни форми визуалните изкуства служат за различни цели, като себеизразяване, комуникация, социализация, и др. Това ги прави използвани средства за терапия за насърчаване на пациентите да изразят и да разберат своите емоции чрез творческия процес на художественото представяне без дори да имат каквито и да било артистични заложби. Със своето многообразие визуалните изкуства играят голямо значение за прилагане на нови подходи при изграждане на индивидуални методи за арт терапия на пациенти, според тяхното емоционално състояние, лично предпочитание, умение с боравене на най-подходящите средства и материали, и не на последно място съобразяване с моментното им здравословно състояние.

Има редица световни примери, които показват използването на форми на визуалните изкуства като терапия в два аспекта:

първо, при процеса на създаване на визуално изкуство от пациенти - за повишаване на качеството им на живот при хронични и животозастрашаващи здравео болести,

и второ - използването на вече създадени произведения на изкуството за облекчаване на страданията, особено при пациенти с тежки животоограничаващи функции.

Ние не бихме се усъмнили, че визуалните изкуства могат да бъдат форма на терапия, грижа, изразяване на емоция, комуникация, връщане към живот. Те могат да имат положителен ефект върху болката, страха, умората и други тежки състояния, придружаващи болестта. Но ще направим едно съществено уточнение. Горещ изредени аспекти могат да бъдат покрити само с професионални методи и подходи, предварително разработени, добре планирани за индивидуално или групово прилагане върху пациенти с различни заболявания, в определени стадии от болестта и сложност на тези заболявания, с различни нужди и физически възможности. И това трябва да стане само от добре обучени и образовани терапевтични специалисти. Защото визуалните изкуства както положителни, могат да носят и отрицателни черти. Ние не трябва да се заблуждаваме, че дори авторът на едно произведение на изкуството да е запечатал своите положителни настроения, които иска да внуши на зрителя, картината може да отключи у някой отрицателна асоциация и неприязън.

За да подкрепим гореизложеното бихме дали няколко примера от лично наблюдение.

През 1994 г. когато се откри малкото галерийно пространство под ателието на художника Анастас Константинов за представяне на собствените му картини и скулптури, в сърцето на Стария Пловдив постепенно то се

разшири и се превърна в галерия „Анастас“. Днес много хора в града я познават. Тя стана привлекателно място за посетители с различни професии от цял свят, които по една или друга причина се докосват до творбите на изобразителното изкуство – живописни платна, бронзови скулптури, рисунки и цветни мозайки. Различни реакции на хората, предизвикани от въздействието на картините са разнообразни – радост, тъга, плач... Има обаче два изключителни случая.

През 2001 година галерията е посетена от председателят на Сметната палата на Чехия, който страда от напреднал стадий на множествена склероза, което затруднява двигателните му функции. Въпреки това той внимателно разгледа всичко подробно, не желае нито за минута да седне и накрая си тръгва с една картина, която притиска силно към сърцето си. На въпроса от къде му е любовта към изкуството и той безапелационно отговаря: „Това ме радва и се чувствам изключително жив“.

Години по-късно една незряща журналистка, работеща за швейцарско радио пожелава да направи репортаж за галерията и изкуството на Анастас Константинов. Докосвайки картините, скулптурите и мозайките подканя своята придружителка само да я насочва поотделно към всяка творба. Накрая споделя с околните своите чувства и впечатления и зрящите с учудване установяват, че тя е уловила същността на изкуство на художника чрез проучване на релефа с ръцете си без да вижда цветовете, което ѝ създава чувство на щастие и радост. Съставя визии, които се доближават до реалните. Видимо изглежда, че може да съставя образи чрез своите познания и фантазия. Фантазии, които в днешното младо поколение бихме казали, че за съжаление все повече липсват.

При вида на една картина, наречена „Стрида“, една посетителка в галерията, по професия филолог, преподавател в престижен университет, споделя че ѝ напомня на главния герой от литературното произведение „Меланхоличната смърт на момчето Стрида и други истории“, пълно с черен хумор, илюстрирано от известния филмов режисьор Тим Бъртън. Въз основа на собственото ѝ познание картината провокира в нея отрицателна асоциация. В следствие, на което жената бързо отвърща поглед от платното.

В примера няма нищо толкова драматично, бихме казали една човешка реакция. Всяка личност има своите страхове, фобии, чувства и настроения, но когато се касае за живота и психичното здраве на пациенти с хронични и животозастрашаващи здравео болести, всяко използване на творби на визуалните изкуства като вид терапия трябва да се прилага изключително внимателно и с дълбоко разбиране.



В тази връзка последните години използването в арт терапевтичната практика на различни видове изкуства в обсега на визуалното изкуство все повече се разширява и усъвършенства. Затова се обръща внимание на още един важен аспект на тяхното използване – включване на изкуствата в медицинското образование и по-специално в курсовете на обучение по палиативни грижи. Много медицински висши учебни заведения предлагат съвременни учебни програми по палиативна медицина и палиативна грижа с цел да покрият нуждата от познания и да подобрят практическите умения в конкретна среда, но те са изправени и пред предизвикателството да увеличат компетенциите у учащите се. Едно обстойно изследване, публикувано под заглавие „Дяволът е в третата година“ показва, че в хода на следването и работата в медицинската практика алтруизмът и съпричастността намаляват и постепенно отстъпват място на рутинността [1].

Затова съчувствието, състраданието, съпричастността, хуманността, разбирането на другия, са все качества, които не само е необходимо да се запазят, но да бъдат подхранвани.

Осъществени учебни програми, напр. в Харвардския университет в Балтавърската програма по медицина и в Университета в Навара, базирани на визуалните изкуства доказват, че преминалите студенти в тези курсове не само запазват тези ценни качества, но и ги развиват [4]. Освен това Метода на постигане става чрез упражняване на визуална грамотност в музейни пространства сред произведения на изкуството. Това включва разглеждане на отделни творби, автори, дискусии, размишления, упражнения, фокус групи. Много от студентите признават, че се чувстват много по-отговорни, по-убедени в решението си да изберат курса по палиативна грижа. Като вземането на решение, в допълнение с визуалните изкуства служи за средство за получаване на допълнителни компетенции, включително за емпатия, целенасоченост и по-задълбочено разбиране на подходите за грижата към пациента. Студент споделя: „Ние научихме необходимостта от отразяване на присъщите за едно човешко същество въпроси. Например, достойнство и надежда. В процеса на разговор в музея за изкуството стана ясно, че само думите не могат напълно да изразят нещата. Също така мисля, че като лекар, като студент, трябва да знам за изкуството, трябва да знам за литературата, трябва да учим колкото може повече, защото те са част от хуманността. Това е добър начин да опозная по мое мнение изкуството.“ [Пак там].

Училище „Кеск“ по медицина към Университета на Южна Калифорния от години работи в партньорство с Музея за съвременно изкуство в Лос Анжелис [2:65]. Двете институции съвместно разработват образователна

програма за да усъвършенстват способностите на студентите, като включат изобразителното изкуство.

В следствие на програмата се установява, че чрез конструктивистичен подход, т. е. синергия „учене и знание“ към разглеждането и обсъждането на съвременно изкуство студентите са в състояние не само да прилагат своите наблюдателни и интерпретативни умения в безопасна неклинична обстановка, но и да приемат фактите, че неяснотата е присъща не само на изкуството, живота, и клиничния опит и че може да има повече от един отговор на много въпроси. Тази интервенция, включваща обширно ръководено разследване, съвместно мислене и процесна работа, което е позволило на студентите и преподавателите да разсъждават върху паралелните процеси на работа в клиничната практика и интерпретацията на изкуството. Последващите срещи на пациентите с лекарите започвало с внимание и наблюдение, продължават с множество интерпретации на това, което наблюдават, преминават към сортиране чрез доказателства, пристъпват към сътрудничество помежду си и накрая преминават към консенсус и посока на действие.

Палиативните грижи за не малко хора стават необходимост в определен момент от живота, която им дава възможност достойно да приключат земния си път. Те отдавна са признати за право на всеки човек, изпаднал в подобна нужда. В света на изкуството и медицината има допирни точки и те може да са основа за нови познания по пътя на изграждане на хуманност и разбиране в полза на всеки човешки живот.

#### Използвана литература:

1. Hojat M., Vergare M., Maxwell K., Brainard G., Herrine S., Isenberg G., Veloski J., Gonnella J. The devil is in the third year: a longitudinal study of erosion of empathy in medical school. *Academic Medicine*. 2009. Vol. 84. № 9; pp. 1182—1191.
2. King B. ; Lord B. *The Manual of Museum Learning*. Rowman & Littlefield. Second edition, 2016; p. 65.
3. Neumann M, Edelhäuser F, Tauschel D, Fischer MR, Wirtz M, Woopen C, et al. Empathy decline and its reasons: a systematic review of studies with medical students and residents. *Academic Medicine*. 2011; Vol. 86 : pp. 996-1009.
4. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5732457/>
5. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/25657263>
6. <https://www.wsj.com/articles/more-hospitals-use-the-healing-powers-of-public-art-1408404629>
7. <https://news.artnet.com/art-world/how-hospitals-heal-with-art-1606699>

## ИНОВАТИВНИ ПОДХОДИ ЗА ОБУЧЕНИЕ В ПРОГРАМИ НА КУЛТУРНИЯ ТУРИЗЪМ

Доц. д-р Иван О. Обрешков  
Университет по хранителни технологии, Пловдив

### INNOVATIVE TRAINING APPROACHES IN CULTURAL TOURISM PROGRAMS

Assoc. Prof. Ivan O. Obreshkov, PhD,  
University of Food Technologies, Plovdiv

**Abstract:** *Tourism has great impact on national economy of Bulgaria that is ranked among the richest three countries in cultural heritage. Although tourism contributes about 14% of the Bulgarian GDP, seasonability (summer and winter) is strongly expressed. Cultural tourism is one of the ways to reduce the seasonability in tourism activities. Thus, the training in cultural tourism is important. The aim of the study was to explore innovative training approaches in cultural tourism programs in two leading Bulgarian universities providing courses to the students based on the individual student's characteristics and the specific profile of each university student group. The study included analyses of the curricula, the individual and group profile of the students as well as successful examples from the academic life.*

**Key words:** *cultural tourism, student-centered training, curriculum, quality.*

#### Introduction

Cultural tourism constitutes an important part of tourism in relation to a country or region's culture [Akbulut and Artvinli, 2011, p. 131]. Cultural tourism research has grown rapidly during the last decades [Richards 2018]. The quality of teaching is essential. The application of contemporary methods of teaching combined with active methods of checking the acquired knowledge such as case studies, programmed tests, interactive approaches, role and business games are the key for increasing the efficiency of the teaching process in tourism [Karadzova, Ilieva, Nedkova, and Mihaleva 2018, p. 142-143]. The cultural tourism learning effectiveness and technology acceptance within the education system was evaluated by Chiao, Chen, and Huang [2018]. The availability and the competences of the human factor are of utmost importance for the quality and the competitiveness of the tourism product [Ilieva, Karadzova, Nedkova, and Mihaleva 2016, p. 53]. The kinesthetic approach is inevitable part of the obligatory training of tourism bachelor students [Nestorova 2013]. The influence of kinesthetic approach, i. e. thematic practical courses for students in the hospitality field contribute to the accumulation of managerial knowl-

edge and the formation of managerial skills [Ilieva and Kaludova 2013, p. 189]. Our previous studies discussed the profiles of bachelor students [Obreshkov, 2016a, 2016b, 2016c, 2017] and master students in the University of Food Technologies [Obreshkov, 2017] and Paisii Hilendarski Plovdiv University [Obreshkov, 2018]. The results from these surveys could successfully be applied in development and adoption of new teaching technologies and methods based on student-centered training [Obreshkov 2016b, p. 768]. The current study aimed at the identification of innovative training approaches in cultural tourism programs.

#### Discussion

The current study includes approaches that have been proved as successful ones during the last decade for maintaining the students' attention and delivering excellent results at the end of the semester. The ideas are presented in no specific order. For each task there are specific requirements (not specified in the current paper) that are set in advance for the students. At the end of each semester a feedback is provided by the students after the exam. The current study include some of the approaches that are most evaluated by the students.

#### Creative introduction

The teacher introduces himself to the students during the first class – in the first minutes or after starting a conversation with students who do not know yet their teacher. The students and the teacher are arranged in a circle and each student also introduces him- or herself - name, hobby, interests and more.

Each student draws or describes on a paper slip prepared by the teacher his or her status, his / her expectations from the cultural tourism course. It is also possible to use a survey. The lecturer must become familiar with the data from these surveys before the next class.

#### Assessment requirements

The teacher writes his or her requirements on a flipchart, note or slide. These requirements are not visible to students. Each student is given the opportunity to come up with ideas (brainstorming or nominal group technique). After discussion between the students and the teacher, the requirements are specified and recorded. The teacher's requirements are revealed to the students. In most cases, there is complete overlap in the assessment conditions. However, these are the requirements that are offered by students and this increases their engagement and motivation.

#### VAK, FBA and LSP profiles of students

At the beginning of the class individual structured questionnaires are delivered to the students to determine each student's visual-auditory-kinesthetic

profile (VAK profile), functional brain asymmetry (FBA), and the learning style preferences (LSP) as well as for the thorough group.

The evaluation of the learning modalities, i. e. VAK profile, LSP and FBA of students enrolled in cultural tourism programs at higher education institutions favors the student-centered training that requires individual approach to students [Obreshkov 2017, p. 56].

In order to define the functional brain asymmetry a structured questionnaire is provided to each student and the obtained data are further processed [Obreshkov 2016a, p. 760]. The evaluation of the brain asymmetry (left-brain or right-brain students) allows to determine the attitude of students to new information and how to be tested.

The replies of eight questions reveal the manner how the students learn effectively – in a group or with partner, and those who learned effectively alone, i. e. to define the learning style preferences. Recently, a study showed that there was statistical significance between male and female university students. The former studied more efficiently when they were alone while the latter just the opposite – when they were in a group. The male respondents profile included just a few positive answers for learning in a group. Although studying better in a group, the female provided strongly positive reply to the questions related to “single” studies [Obreshkov 2016b, p. 767-768].

The VAK profile of students reveals the attitude and the capability of the students to accept new information [Obreshkov 2016c, p. 776].

Each student checks their own answers. The results from these tests enable the lecturer to adopt suitable teaching methods and to present the curriculum information in a specific way.

**Innovative approaches used in cultural tourism training in the university premises**

**Changing the layout of the classroom.** The room allows the teacher to change the arrangement of tables and chairs - in a rectangular shape, in a circle. This makes it possible to maintain a constant focus on students and to avoid routine - both to the teacher and to each student.

**The culture around us.** Students have one hour (near the University) to take at least three pictures of the site, which they consider to be part of contemporary culture. Each picture is accompanied by one word and, by way of exception, one sentence. They are sent to the teacher’s e-mail. At the next meeting, posters with the pictures provided by each student have been prepared by the teacher and placed on the walls in the classroom. There is no punishment for students who have not sent photos.

**Settlement mounds.** Plovdiv is the oldest living city in Europe. The first settlements were the settlement mounds. It is important for the cultural tourism professional to obtain an idea of the prehistory of Plovdiv. The teacher prepares small paper slips with brief information for each mound. Each student chooses one paper slip. Random groups of students are formed, with slips for the same settlement mound. Students could also use the Internet and other information sources. After the predetermined time has elapsed, each team is attractively presenting their own settlement mound. Students can draw, write, talk, market, etc.

**Conducting competitions of knowledge (quiz).** Students are divided into teams (random; one student chooses another and those who are left unselected are in the other team; color paper slips and / or symbol based division). Each team creates its own logo, slogan and questions to be asked of the other team.

**Make a souvenir.** Create a souvenir. The innovative thinking is stimulated. Students are given an equal number of paper clips. The time horizon is 30 minutes to create a souvenir. Then each student or team presents their souvenir and justifies it.

**Defining strengths and areas for development for the cultural tourism professional.** Students work individually or in groups, defining three strengths that cultural tourism professionals need.

**Three strengths in the colleague next to me.** Each student shares between one and three strengths (related to cultural tourism) that he or she sees in his or her colleague (left or right).

**Discussion with professionals in the field of culture and cultural tourism.** For example, guest-lecturers were the authors of the book “Prehistoric Plovdiv” Bozhidar (archaeologist) and Valentina (historian) Chaparovi, who present little-known facts.

**Innovative approaches used in cultural tourism training – independent tasks**

**Idea 1. Monument.** To develop an itinerary dedicated to a predefined monument. A list of monuments is created and maintained by the teacher. Each student “receives” only one monument. The student is expected to explore the monument and decide what will be the theme (topic) of the itinerary (walking, bike, bus, car, public transport). Individual work. The requirements for formatting the contents are predefined.

**Idea 2. Street food.** The following tasks are expected to be accomplished:

- To conduct interviews of producers and consumers of street food;
- To take photos;
- To make a critical review.

**Idea 3.** The tobacco quarter. The tobacco quarter is one of the unique sites in Plovdiv. Many years before the quarter was included in the cultural life of the contemporary city, the task was given to the students. The task was to discuss how the student sees the development of the tobacco quarter.

**Idea 4.** My dinner or My Family's Dinner. The task is to take a photo or series of photos that depict the contemporary dinner of the student or student's family or household.

**Idea 5.** Three traditional meals. The task is to find out as a result of an interview in situ with elder relatives or older residents at least three traditional foods and/or beverages. The food is considered to be part of the culture. The receipts must be in written form and the deadline to be recorded is within a period of two months.

**Idea 6.** My Pros & Cons. The task is to be identified and discussed three strong advantages and three areas for development by each student for him- or herself. These must be in relation with the work in the field of cultural tourism.

**Idea 7.** The community center (chitalishte). The task is to visit a predefined community center, to analyze its activities and to identify possibilities the community center to be included in the product of cultural tourism.

**Idea 8.** Anniversary event. The task is to develop a concept and scenario of an event in cultural tourism dedicated to an anniversary (historical, sport, cultural) in the relevant academic year. For example, in 2018 the topic was "Hristo Botev – 170 years from his birth".

**Idea 9.** Legend or local story. The task is to establish a connection with a primary source for information and to record a legend or local story. It must be in written form accompanied by audio record of the authentic speech of the resident. There are specific requirements for the interviewed resident.

**Idea 10.** Contemporary destination for cultural tourist. The task is based on the student's personal views, beliefs, and dreams and is expected to depict student's idea of a contemporary cultural tourism destination. The idea was generated by the author of the article who was inspired by the Dutch city of Almere whose first inhabitant was settled in 1976.

**Idea 11.** My inspiration. The task is to create a movie (between 30 seconds and two minutes) which demonstrates what or who inspires the student in cultural tourism program.

**Idea 12.** The contribution of the cultural tourism to the development of a predefined tourism destination (settlement, municipality) and to discuss its multiplier effect.

Among the forms of teaching that were highly evaluated by the university students were:

A series of walking tours in the cultural capital of Bulgaria and European capital of culture 2019 – Plovdiv. The tours are conducted by their teacher who is also a tour-guide registered at the Ministry of Tourism in Bulgaria. Each walking tour has its specific topic (theme) based on chronology or place.

Active cooperation (practical trainings, inspirational meetings, seminars and workshops) in the tourism sites in Plovdiv where the Universities are located. Already graduated students who passed the Cultural tourism program are employed in many of these sites (Tourist information centers, Cultural center-museum Trakart and others). Other sites welcome the university students too. Among these are the Regional Historical Museum (The Unification Museum) in Plovdiv, the City Art Gallery Plovdiv (Permanent exhibition as well as the Mexican Art Collection and the Tsanko Lavrenov Collection).

Classes outside the university building are highly appreciated by the students. These classes include the information from the curriculum but offered at the tourism sites. This information is not limited to teaching only by the teacher but also by guest-lecturers who are connected to the tourism site. For example, students enjoyed the stories of Dr. Shemuel Behar and Mr. Atanas Karadechev at the Monument of Gratitude (Mr. Karadechev is the author of the monument).

Being part of the educational process, the exam is an important part of it. The students give positive feedback for the possibility to make tests in the environment of the cultural tourism sites.

### Conclusion

The quality of teaching is essential. The current study reveals successful and effective training approaches in cultural tourism. By means of these approaches the students' attention is maintained, the boring routine is avoided, the training goals are achieved. At the same time the approaches are highly evaluated by the students. Among these are the creative introduction, the assessment requirements discussion, the VAK, FBA and LSP evaluation of students as well as innovative approaches used in cultural tourism training in and outside of the university premises and cultural tourism independent tasks.

### References

Obreshkov, Ivan. Factors for teaching efficacy improvement by FBA, LSP and VAK comparative analyses of master students, Россия, ISSN 2500-0683, 2018, V:812-816.

Obreshkov, Ivan. Functional brain asymmetry of engineering students in catering, Россия, ISSN 2500-0683, 2016a, 759-761.

Obreshkov, Ivan. Learning modalities of students enrolled in tourism programs, Yearbook of Varna University of management, ISSN 2367-7368, 2017, X:56-65.

Obreshkov, Ivan. Learning style preferences of engineering catering Bulgarian students in tourism field, Россия, ISSN 2500-0683, 2016b, 766-769.

Obreshkov, Ivan. VAK profile of catering engineering students in Bulgaria, Россия, ISSN 2500-0683, 2016c, 773-777.

Ilieva Katya, Donka Kaludova. Kombiniranite tematicni zanyatia – vazmozhnost za povishavane na effektivnostta na prakticheskoto obuchenie na studentite v Kolezha po turizam – Burgas. Upravlenie i obrazovanie, 2013, IX(2):183-189 (Илиева, Катя, Донка Калудова. Комбинираните тематични занятия – възможност за повишаване на ефективността на практическото обучение на студентите в Колежа по туризъм – Бургас. Управление и образование, 2013, IX(2):183-189).

Ilieva, Katya, Zlatina Karadzova, Antonina Nedkova, Hristina Mihaleva. Marketingovo izsledvane na faktorite za krizata s kadrite v otrasal "Turizam". Izdatelstvo Universitet "prof. d-r Asen Zlatarov", Burgas, 2016. ISBN 978-619-7123-58-6 (Илиева, К, З. Караджова, А. Недкова, Х. Михалева. Маркетингово изследване на факторите за кризата с кадрите в отрасъл "Туризм". Издателство Университет "проф. д-р Асен Златаров", Бургас, 2016).

Karadzova, Zlatina, Katya Ilieva, Antonina Nedkova, Hristina Mihaleva. Priteglyashti i otblaskvashti faktori pri realizatsia na kadrite v turisticheskata industria. Izdatelstvo Universitet "prof. d-r Asen Zlatarov", Burgas, 2018. ISBN 978-619-7123-78-4. (Караджова, Златина, Катя Илиева, Антонина Недкова, Христина Михалева. Притеглящи и отблъскващи фактори при реализация на кадрите в туристическата индустрия. Университет "проф. д-р Асен Златаров", Бургас, 2018).

Nestorova, Dimka. Myastoto na sportnata animatsia v obuchenieto na studentite ot Universiteta po hranitelni tehnologii – Plovdiv. Nauchni trudove "Hranitelna nauka, tehnika i tehnologii", 2013, LX:1516-1521 (Несторова, Димка. Мястото на спортната анимация в обучението на студентите от Университета по хранителни технологии – Пловдив. Научни трудове "Хранителна наука, техника и технологии", 2013, LX:1516-1521).

Richards, Greg. Cultural tourism: A review of recent research and trends. Journal of Hospitality and Tourism Management 2018, 36:12-21.

Chiao, Huei-Ming, Yu-Li Chen, Wei-Hsin Huang. Examining the usability of an online virtual tour-guiding platform for cultural tourism education. Journal of Hospitality, Leisure, Sport & Tourism Education 2018, 23:29-38.

Akbulut Gülpınar, Eyup Artvinli. Effects of Turkish railway museums on cultural tourism. Procedia Social and Behavioral Sciences, 2011, 19:131-138.

## ЕВРОПЕЙСКИ ПОЛИТИКИ ЗА КУЛТУРА И ИЗКУСТВО – МИНАЛО, НАСТОЯЩЕ И БЪДЕЩЕ

доц. д-р Весела С. Казашка  
АМТИИ "Проф. Асен Диамандиев" Пловдив

**Резюме:** Настоящият доклад представлява обзорна статия, свързана с европейските културни политики и бъдещите приоритети за развитие на културните и творчески индустрии чрез проектно финансиране. В статията е направен обзор на програмите, чрез които изкуството е финансирано от периода 2000 година до днес, а също така е представена и визията на Рамковата програма за научни изследвания - Хоризонт „Европа“, чрез която ще се финансират научни изследвания, включително и в областта на културата и изкуството за периода 2021-2027 година. Надявам се да използваме капацитета на европейските финансови инструменти за реализиране на успешни бъдещи проекти, които да обогатят, съхранят и представят на европейско ниво българската култура и изкуство, а с това и да се утвърди престижът на българския творец.

**Ключови думи:** европейски културни политики, „Творческа Европа“, РП Хоризонт „Европа“

## EUROPEAN CULTURE AND ARTS POLICIES - PAST, PRESENT AND FUTURE

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

**Abstract:** This report is an overview article on European cultural policies and future priorities for the development of cultural and creative industries through project funding. The article reviews the programs through which art has been funded from 2000 to the present, and also presents the vision of the Framework Program for Research - Horizon Europe, through which research will be funded, including in the field of culture and art for the period 2021-2027. I hope to use the capacity of the European financial instruments for the realization of successful future projects, which will enrich, preserve and present at European level the Bulgarian culture and art, and thus to strengthen the prestige of the Bulgarian creator.

**Keywords:** European cultural policies, „Creative Europe“, FP Horizon „Europe“

Европейските политики, свързани с развитието и съхранението на културните ценности и изкуството се формулират под мотото на Европа: „Единни в многообразието“. Културното многообразие на Европа намира отражение в политиките, свързани с:

➤ Връзката с културата с образованието, научните изследвания, социалната политика, регионалното развитие;

➤ Цифровизация и култура, медии – интерактивен и глобализиран свят. Европейският съюз насърчава политическото сътрудничество в областта на културата между националните правителства и с международни организации. Този процес е продължителен и има основи още от 1957 година, когато в Рим е сключен договор за създаване на Европейска икономическа общност. В този договор има отделни разпоредби, които са свързани с образованието, а важна част от културното развитие е формирането на законодателство и съответната поднормативна уредба. По-късно през 1992 година с подписването на договора за Европейския съюз (Договорът от Маастрихт) обучението и образованието са вече самостоятелни задачи на Общността.

През 1997 година с Препоръка № 2 (98) 5 относно Педагогиката на наследството Комитетът на министрите на страните членки на Съвета на Европа полага основите на нов начин за представяне на културното многообразие на Общността. Особено важни за развитието на културните политики са и програмите, чрез които се финансират дейности, свързани с образование, наука и изкуство. Това е основен момент в развитието на културните политики.

Програма „Сократ“ е европейска програма също в областта на образованието и функционира през периода 2000-2006 година. Чрез нея се цели насърчаването на ученето през целия живот, равен достъп и възможност за образование. В тесен смисъл програма „Сократ“ се стреми да насърчи мобилността и умението за учене на чужди езици.

Обединена инициатива на Европейската комисия е програмата «Учене през целия живот». Тази програма дава възможност на хора в различни етапи от своя житейски път да получат стимулиращи възможности за обучение в цяла Европа и да продължават своето обучение. Тя се състои от четири секторни подпрограми:

- „Коменски“ (за начално и средно образование);
- „Еразъм“ (за висше образование);
- „Леонардо да Винчи“ (за професионално образование и обучение) и
- „Грюндвиг“ (за обучение на възрастни).

Секторна програма „Коменски“ – която е свързана с образованието, финансирана от Европейския съюз. Целта на програмата е младите хора да почувстват и разберат многообразието на европейските езици, култури и ценности. Тя е част от проекта „Учене през целия живот“, а в програмата

могат да участват училища от начално и средно образование. Тя носи името на бащата на педагогиката - чешкия педагог и мислител Ян Коменски. Участници в проектите по програма «Коменски» могат да бъдат ученици, преподаватели, родителски сдружения, административни кадри от областта на образованието. Чрез участието си бенефициентите могат да повишат качеството на преподаване, езиковите умения и създаване на нови контакти. Основните области на програма «Коменски» са свързани с мотивацията за учене, ключови умения за учене на чужд език, повишаване на грамотността, научно предприемачество, творчество, дигитални технологии, намаляване на ранно отпадащите от училище, увеличаване на спортните мероприятия.

Програма „Еразъм +“ е наследник на програма „Еразъм“ и е свързана с мобилността на учени и артисти във висшето образование. Тя стартира през 2014 година и настоящият програмен период ще продължи до 2020 година. Програмата гарантира интегриран подход и взаимодействие между всички участници в образоването, обучението, младежта и спорта. За разлика от програма „Коменски“ в програма „Еразъм +“ участват и висшите училища, центровете за професионално обучение и образование, центрове за образование на възрастни хора. Чрез програма „Еразъм +“ Европейският съюз цели да насърчи иновациите и конкурентоспособността на обучаемите, да се бори с безработицата чрез преквалификация, а не на последно място да създаде така търсената връзка между университетите и бизнеса. Целите си програмата достига чрез три ключови дейности – Образователна мобилност на граждани (КД1), Сътрудничество за иновации и обмен на добри практики (КД2), Подкрепа за реформиране на политиките (КД3).

Секторна програма „Леонардо да Винчи“ поддържа и осъществява политиката за професионално образование и обучение на страните членки на ЕС, като се съобразява със съдържанието и организацията на тази политика в съответната страна. Целта на програмата е посредством транснационалното сътрудничество и натрупания опит да се повишава качеството на професионалното образование и обучение, да се поощряват иновациите и да се разпространяват добрите професионални практики и системи в Европа. Чрез нея се цели подкрепа на участниците в процеса за усвояване на знания, умения и квалификации за личностно развитие, насърчаване на иновативността на системите и институциите, повишаване на активността за професионално обучение и мобилност на работещите и обучаемите.

Секторна програма „Грюндвиг“ е насочена към всички възрастни, които искат да развият своите умения и квалификация. Тя предлага възможности за участие в европейски образователни проекти чрез индивидуална и групова мобилност. Чрез нея Европейският съюз се опитва да отговори на предизвикателствата свързани със застаряване на населението, да даде възможности за повишаване на знанията и компетенциите на по-възрастните.

Програма „Култура 2000“ действа в периода 200-2004 година и финансира проекти за сътрудничество във всички области на културата и изкуството. Програмата разглежда културата като основен фактор в социалната интеграция и социалното и икономическо развитие на държавите от ЕС. Нейни програми са:

- Насърчаване на творчеството и културното сътрудничество в европейски измерения (Програма Калейдоскоп 1996-1999);
- Осигуряване на финансова подкрепа в областта на книгоиздаването, четенето и превода (Програма Ариана 1997-1999);
- Допълващи мерки, към вземаните от държавите членки, в областта на запазването на културното наследство от общоевропейско значение (Програма Рафаел 1997-1999);

Култура 2000 подпомага инициативата „Европейски столици на културата“, която е активна от 1985 година до днес, а ще продължи своята реализация и в бъдещето.

Началото на инициативата „Европейска столица на културата“ е поставено в далечната 1985 година от г-жа Мелина Меркури - гръцки министър на културата. През настоящата 2019 година град Пловдив е избран за «Европейска столица на културата за 2019 година» заедно с италианския град Матера.

Инициативата Европейска столица на културата постига високи цели като:

- Подчертава богатството и многообразието на културите в Европа;
- ▶ Празнуване на културните особености, които европейците споделят;
- ▶ Увеличаване на чувството за принадлежност на европейските граждани към общо културно пространство;
- ▶ Насърчаване на приноса на културата за развитието на градовете.
- ▶ Допълнителни оперативни и икономически цели на тази инициатива са:
  - ▶ Регенериране на градовете;
  - ▶ Повишаване на международния профил на градовете;

- ▶ Увеличаване на имиджа на градовете в очите на собствените им жители;
- ▶ Вдъхване на нов живот в градската култура;
- ▶ Засилване на туризма.

## European Capitals of Culture



Източник: [https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/content/2019-european-capitals-culture-plovdiv-and-matera\\_en](https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/content/2019-european-capitals-culture-plovdiv-and-matera_en)

За Европейски столици на културата до 2023 година са избрани следните градове:

- ▶ 2020 г. - Риека (Хърватия) и Голуей (Ирландия);
- ▶ 2021 г. - Тимишоара (Румъния), Елефсина (Гърция) и Нови Сад (Сърбия, страна кандидат);
- ▶ 2022 - Каунас (Литва) и Еш (Люксембург);
- ▶ 2023 г. - Веспрем (Унгария);
- ▶ 2024 г. - Тарту (Естония) (препоръчително), Бодё (Норвегия, държава от ЕАСТ / ЕИП) (препоръчително) и град в Австрия (препоръчва се на 12 ноември).<sup>99</sup>

Кандидатстването и подборът на Европейска столица на културата става в продължение на няколко години и няколко етапа. Шест години преди

<sup>99</sup> [https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/node\\_en](https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/node_en)

подбора на годината и темата, избраните държави-домакини публикуват покана за кандидатстване, обикновено чрез Министерството на културата. Градовете, които се интересуват от участие в конкурса, трябва да внесат предложение за разглеждане в съответното министерство. Подадените заявления се прегледват по набор от установени критерии по време на фаза на предварителен подбор от група от независими експерти в областта на културата. Комитетът се съгласява с кратък списък от градове, които след това се приканват да подадат по-подробни заявления. След това панелът се подновява отново, за да оцени крайните заявления и препоръчва един град за държава домакин. Препоръчаният град е официално определен като Европейска столица на културата след изборът му. Европейският съюз чрез своя мониторинг гарантира прозрачност и спазване на правилата при подбор на кандидатите. Европейските столици на културата са официално определени четири години преди същинската година. Този дълъг период от време е необходим за планирането и подготовката на таква сложно събитие. Панелът, подкрепян от Европейската комисия, има продължаваща роля през тези четири години в подкрепа на европейските столици на културата със съвети и напътствия и анализ на техните подготовки. В края на този период на мониторинг групата разглежда дали да препоръча или не Европейската комисия да изплати наградата Мелина Меркури (в момента 1, 5 млн. Евро, финансирани от програмата на ЕС за творческа Европа).<sup>100</sup>

Всяка година Европейската комисия публикува доклад за оценка на резултатите от Европейските столици на културата от предходната година. За столиците след 2019 г. самите градове ще извършат собствена оценка и ще я изпратят до Комисията до края на годината, следваща тази на темата.

Програма «Творческа Европа» стартира с регламент от 2013 година и е приемник и заменя програмите - МЕДИА, МЕДИА Мундус, Култура. Нейният бюджет е 1 милиард и 46 милиона евро и подпомага проекти в областта на културата, киното, телевизията, музиката, литературата, културно-историческото наследство. Този бюджет е 9% по-висок от този на нейните предшественици. Културните индустрии са реален сектор в икономиката на всяка държавата затова тази програма им дава значителна подкрепа като източници на трудова заетост и икономически просперитет.

Програмата «Творческа Европа» подкрепя проекти за транснационално сътрудничество, включващи културни и творчески организации от различни страни, участващи в програмата. Тя има за цел да подобри достъпа

до европейската култура и творчески произведения и да насърчи иновациите и креативността. Проекти за трансгранично сътрудничество между културни и творчески организации в рамките на ЕС и извън него. Проектите могат да обхващат един или повече културни и творчески сектори и могат да бъдат интердисциплинарни, от друга страна могат да се разглеждат като «малки» - с една организация-ръководител и други две партньорски организации и «машабни» проекти за сътрудничество с една организация – ръководител и поне пет други партньорски организации. Максималната продължителност на проектите е до 48 месеца. Конкурсите от програма «Творческа Европа» са отворени за организации, физически лица не могат да бъдат кандидати по нея.

Програма «Творческа Европа» функционира чрез трите си подпрограми: «Култура», «Медия» и «Междусекторна програма».

Програма «Култура» предлага инициативи в сектора на културата, като например насърчаване на трансграничното сътрудничество, платформи и работа в мрежа, литературен превод. Програма «Медия» предлага инициативи за аудиовизуалния сектор, като например насърчаване на развитието, разпространението или достъпа до аудиовизуални произведения. «Междусекторната програма» предлага междуетраслово сътрудничество, включително транснационално сътрудничество в областта на политиката.

В следващият дългосрочен бюджет на Европейския съюз за периода 2021—2027 г., Комисията предлага **100 милиарда евро** за научни изследвания и иновации чрез новата програма „Хоризонт Европа“, чрез която се цели да се надградят постиженията и успеха на предишната програма за научни изследвания и иновации „Хоризонт 2020“ Целта на програма Хоризонт Европа е да се запазят челните позиции на ЕС в областта на научните изследвания и иновациите. „Хоризонт Европа“ е най-амбициозната до момента програма за научни изследвания и иновации.

Трите планирани основни стълба на програмата са:

- Стълб 1: „Върхова наука“;
- Стълб 2: „Глобални предизвикателства и европейска индустриална конкурентоспособност“;
- Стълб 3: „Иновативна Европа“.

Вторият стълб „Глобални предизвикателства и европейска индустриална конкурентоспособност“, ще насърчи обществените предизвикателства и промишлените технологии, за да отговори по-добре на приоритетите на ЕС и глобалните политики и да ускори индустриалната трансформация. Вторият стълб включва шест общи тематични „кълстера“ от дейности.

<sup>100</sup> <https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe>



Деятелностите в кълстерната култура, творчеството и приобщаващото общество се фокусират върху предизвикателствата, свързани с **демократичното управление, културното наследство и творческата икономика, социалните и икономическите трансформации**. Предизвикателствата са взаимосвързани и са избрани, защото отговарят на най-належащите социални, политически, икономически и културни проблеми и очаквания на европейските граждани. Те дават ясна представа за ползите, които гражданите и различните заинтересовани страни могат да очакват от дейностите по научноизследователска и развойна дейност, подкрепени в рамките на този кълстер.

Културното наследство е израз на начина на живот, който обществото е развило чрез общи ценности, традиции и вярвания и различните влияния, на които е изложено и абсорбирано във времето. Той дава чувство за принадлежност към хората и укрепва нашите общества в миналото, като им позволява да се прожектират в бъдещето. Проучванията на общественото мнение показват, че културното наследство е важно за огромното мнозинство от европейските граждани, които също вярват, че публичните органи следва да отделят повече ресурси за неговата защита. Девизът на ЕС „Обединени в многообразието“ намира осезаем израз в културното наследство. Исторически обекти и паметници, културни пейзажи, артефакти, музеи, архиви, както и езици, обичаи, традиции, поведения, вярвания и ценности, съставляват богатите гоблени на европейското културно наследство. Това прави Европа едно динамично и уникално място за справяне с бъдещите предизвикателства, основани на нейната креативност, отлични изследвания, устойчив културен туризъм и най-модерни технологии.

Културното наследство трябва да използва по най-добрия начин възможностите, които носи цифровата трансформация. Необходимо е да се съчетаят традиционните занаяти, най-съвременните и дигиталните технологии за запазването и обновяването на културни стоки с иновативни техники в културните и творческите индустрии с оглед създаването на работни места, растеж и богатство.

Култура, творчество и приобщаващо общество има за цел да насърчи по-добро разбиране на културно и социално богата и разнообразна Европа и да покаже как тя може да извлече най-голяма полза от приемането на нови парадигми и политики за промяна в контекста на бързите трансформации и международната взаимосвързаност. Въпреки че предизвикателствата са големи, това са и възможностите да се превърнат в силни

страни чрез европейското сближаване, сближаване, многообразие и творчество във всички области на икономиката, обществото, културата и управлението.

По този начин съществува необходимост от научни изследвания и иновации, които увеличават познанията ни за настоящото развитие на европейските общества и които директно развиват решения за бъдещето. За да се насърчи ново мислене и да се предложат решения на социалните и икономическите предизвикателства, пълното интегриране на културните и творческите сектори в научноизследователските и иновационните процеси е от съществено значение. Подходите трябва да бъдат интердисциплинарни, приобщаващи, междусекторни, международни и сравнителни, като позволяват идентифициране на факторите на промяна, като същевременно се разработват иновативни теории, приложения и политически препоръки за напредък. По този начин те трябва също така да използват по най-добрия начин текущата революция на големите данни в социалните и хуманитарните науки.

Важно за финансирането на проектен принцип е предварителното планиране. То е свързано с подаване на проектно предложение, план за изпълнение на дейностите, след одобрение и планът бъде съобразен с предварителният бюджет ще се постигнат целите и ще се изпълнят на индикаторите по проекта. Както д-р Васил Колев пише в доклад си „Методология в управлението на проекти и особеностите и в арторганизациите“... Важен етап от подготовката е планирането във времеви график за изпълнение на дейностите.“ (Колев, В, 2019, с. 93). Предварителното планиране винаги предполага по-добри резултати и е гаранция за реализиране на целите на проекта.

В този контекст се надявам на успешни бъдещи проекти, които да обогатят, съхранят и представят на европейско ниво българската култура и изкуство, а с това и да утвърдят престижа на българските творци.

#### ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Kolev, Vasil. 2019. Metodologia v upravlenieto na proekti i osobenostite i v artorganizatciite, Колев, Васил, Методология в управлението на проекти и особеностите и в арторганизациите, ISBN 978-954-2963-40-0, стр. 93

<http://hrdc.bg/%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%B7%D1%8A%D0%BC/>

<https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe>

[https://ec.europa.eu/research/pdf/horizon-europe/ec\\_rtd\\_orientations-towards-the-strategic-planning.pdf](https://ec.europa.eu/research/pdf/horizon-europe/ec_rtd_orientations-towards-the-strategic-planning.pdf)

<http://horizon2020.mon.bg/>

## НИКОЛА КОЛЕВ И НЕГОВИЯТ ПРИНОС ЗА РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКИТЕ НАРОДНИ ТАНЦИ

гл.ас. д-р Стефан Й. Йорданов  
АМТИИ „Проф. Ас. Диамандиев“

**Анотация:** Проблемът, който засягам в настоящата публикация е българския народен танц и в частност личността Никола Колев и неговия принос за развитието му. Ще разгледаме в четири различни аспекта творческата дейност на г-н Колев свързана с българската народна хореография. Ще проследим неговата изпълнителска, изследователска, творческа и педагогическа дейност през годините. По този начин ще достигнем до неговите заслуги и приноси за развитието на българския сценичен фолклорен танц.

**Ключови думи:** български народни танци, хореография, Никола Колев

**Annotation:** The problem which is concerned in this publication is about Bulgarian folklore dance and in particular the personality of Nikola Kolev and his contribution to its development. We will consider in four different aspects the creative activity of Mr. Kolev which is related to Bulgarian folklore choreography. We will follow his activity as a performer, researcher, creator and teacher throughout the years. In this way we will reach to his contributions for the development of the Bulgarian stage folklore dance.

**Key words:** Bulgarian folk dances, choreography, Nikola Kolev

Никола Колев е популярен и утвърден име в областта на хореографското изкуство. Той е дал съществен принос за съхранението и развитието на българските народни танци. През годините се е реализирал като изпълнител, изследовател, режисьор-хореограф и преподавател.

**1. Биографични данни:** Никола Рашков Колев е роден на 15 юли 1948 г. в с. Балван, Великотърновско. Детството му преминава в гр. Велико Търново, като основното си образование получава в същия град. Започнал е да танцува още в началното училище. Още от тогава той се запалил по красотата на българските народни танци. Първ негов учител и хореограф е Кирил Цонев, който тогава е работил като треньор по акробатика, със завършено висше образование във Висшия институт по физкултура.

В спомените си за своя учител Никола Колев с възмущение разказва: „Един ден в училище „Никола Вапцаров“ където учех тогава, пристигна г-н Никола Цонев. Той застана пред всички ученици, които бяхме строени в училищния двор и каза, че иска да направи танцов състав. След това избра всички деца от моя клас и така от следващия ден започна репетиции с нас. След време той създаде и първия танцов състав към дома на пионера в

град Велико Търново, в основата на който бяхме ние. За голямо учудване на всички, г-н Цонев успя не само да ни запали с пламъка на любовта и страстта към българския фолклор, но и постигна редица големи успехи не само на местно, но и на национално ниво. През 1962 г. участвахме в регионалните прегледи във Велико Търново, които бяха етап от Републиканския фестивал на художествената самодейност. След добро представяне последваха зонални прегледи в град Плевен, и така стигнахме до националните прегледи в гр. София с танца на Кирил Харалампиев „Сборенка““.

Така вече сериозно увлечен от красотата на българските народни танци, Никола Колев продължава изпълнителската си дейност при известния търновски хореограф Иван Донков. В последствие младият Колев решава, че това ще е основна дейност в неговия живот и предприема следваща крачка – кандидатства и завършва през 1968 г. Държавното хореографско училище в гр. София, в класа на видната деятелка в сферата на националния танцов фолклор Маргарита Дикова. „Още по време на обучението в училището той научава много от нея за българския народен танц – за неговото многообразие, за отликите в отделните фолклорни области.“ [Петров К., 2015 г. стр. 167]

В последствие неговата професионална изпълнителска кариера преминава в Държавния ансамбъл „Филип Кутев“, в който е танцьор от 1969 до 1980 г. През тези 11 години той израства като професионален танцьор и достига до престижната „солистична категория“. Веднага трябва да се отбележи, че актьорската игра на Никола Колев на сцената впечатлява много тогавашната хореографка на Държавния ансамбъл Маргарита Дикова, която познава Колев още от хореографското училище. Тя забелязва неговия огромен стремеж да се доказва всеки ден като специалист - изпълнител и затова го прави първообраз в два от нейните танци „Луди млади“ и „Свирец игралец“. Тези творби днес се определят от специалистите-хореографи като шедьоври – образци за сценични камерни танци.

Следващата стъпка в професионалното развитие на Никола Колев свързано с българския народен танц идва съвсем логично, и през 1986 г. завършва Академията за музикално и танцово изкуство в гр. Пловдив в курса на проф. Петър Луканов с квалификация „Хореограф –режисьор“.

**2. Творчество.** Първият сериозен опит на Никола Колев за създаване на собствено хореографско произведение датира още от 1968 г. - далеч преди да завърши Академията в Пловдив с танца „Крайдунавски танц“. С него той се явява на държавен изпит по постановъчна работа при завършването си на Държавното хореографско училище. Танцът е успешен и е

одобрен за отпечатване в списание „Танцово изкуство“ (книжка 10/1968 г.). Никола Колев е създал множество танци в различни жанрове. Фолклорните образци от различните краища на страната го вдъхновяват за творби, близки до автентичния оригинал като например „Драгоевски момци“ (включен в репертоара на ансамбъл „Пирин“), „На мегдана тъпан бие“ (ансамбъл „Тунджа“ Ямбол), „Криво хоро“, „Край Дунава“, „У нашенско“, „Коледуване в Дерманци“, „Шопски танци“ и др. Търсенето на нови форми се изразява в хореографии близки до съвремието като „Гаяно хоро“, „Размисли“, „Фолк рок“, „Балада“, „Добруджазов ръченик“, „Бръмбъзък“, „Ненадиграла ми се“ и др.

През 1973 г. М. Дикова изпраща Н. Колев да работи като хореограф в Детско - юношенски фолклорен ансамбъл „Изворче“ при Националния дворец на децата в София. Там той прекарва 12 години (до 1985 г.), като работи съвместно с видните музиканти и композитори Михаил Букурещлиев и Михаил Йорданов. За периода в който Колев е хореограф на ДЮА „Изворче“, той създава емблематични танцови произведения за деца: „Люлка се Люля“, „Шопчета“, Мамини помощници“, „Закачка“, „Игри и закачки от Шоплука“.

В цялата си художествено-творческа кариера на хореограф г-н Колев създава внушителната бройка от 60 танцови произведения. В тези свои произведения той преминава през всички форми на танца, които съществуват в българската народна хореография - дивертисментни, сюжетни, тематични, сюитни танци, също така пресъздава обичаи и дори цели спектакли. Характерните белези на неговото творчество са много, ето някои от тях:

I - Винаги когато създава всяко свое танцово произведение Никола Колев стъпва здраво върху първоизточника, а именно - за негова основа използва автентичния фолклор на дадения регион. Той прави теренно проучване за автентичните песни и хора, за техния стил и характер, и тогава преминава към следващия процес - обработка и създаване на новия музикално-танцов продукт. Илюстрация на казаното са следните негови произведения, които е изградил на базата на автентични хора характерни за дадения регион: „Шопски танци“ – музикално-танцова сюита в три части. Първа част игра на мъжете „Севделино моме“ 12/16, с първи и пети дълъг дял. Втора част игра на девойките „Йове, малай моме“ Такт – 7/16, с първи дълъг дял и 11/16, с трети. Трета част „Ситно шопско“ 2/4 надиграване до общ финал. „Шопски танци“ е поставен и включен в репертоарът на ДЮФА „Българче“ гр. В.Търново и „Великотърновски игри“ – 12 – 13 октомври 2013 – ДЮФА „Българче“ В.Търново – Авторски танц, по-поръчка на хорео-

графа Петър Петров. Музиката написа Христофор Раданов. В танцът са включени хора и игри от Великотърновския край - „Тилалин вика“ 2/4 т. с. Градище; „Ай наляво, ай надясно“ 2/4 т. с. Бяла река и с. Горна Липница; „Черкезката“ 9/8, с четвърти дълъг дял (широка деветка) от гр. Бяла черква, с. Градище; „Севданината“, „Искийската“, „Пречката“ 5/16, с втори дълъг дял – тип Пайдушки хора от Великотърновско (с. Бяла река, гр. Бяла черква, с. Овча могила); и „Ръченица на хоро“ 7/16, с трети дълъг дял с. Градище. Резултатът е една прекрасно издържана хореографски северняшка сюита, преливаща през пет различни теми.

II - Винаги работи в творчески екип с композиторите на неговите танцови произведения. Например произведението „Веселие у Ямболско“ – ДАНПТ гр. Ямбол – Финален танц за премиерата на ансамбъла, който е в камерен състав – 5 жени и 5 мъже. Танц от Ямболският район в който включван „Тракийска ръченица“, „Забягна ла е“, „Рано е Радка ранила“, „Право тракийско“ преминава в комбинация на 2/4 в която е включено „трополенето“, Ямболска хороводно-закачлива песен, „Бучимиш“ и „Касъмската“. Никола Колев споделя, че през цялото време на терен с него е бил Георги Якимов. Докато Колев е разучавал хората Якимов корепитирал, а в последствие композирал и подредил музиката до финалния и вид за танца.

III - Друг характерен белег на неговото творчество е, че всички танцови движения независимо дали са мъжки или женски, винаги измисля сам без чужда помощ. След което всяко от тези движения първо преминават през неговото тяло като танц и чак тогава лично го поставя на неговите изпълнители.

IV - Едно от нещата, с които най – много се гордее че е успял да постигне в своето творчество е именно, че никога не е изваждал образ, който се е появявал преди това на сцената. Тази задача той си поставя още в началото на своя творчески път, защото е искал да се различава от всички останали творци. Имайки предвид, че е успял да постигне това във всичките си 60 танцови произведения, трябва достойно да оценим неговите професионални умения като хореограф-режисьор.

V - За разлика от повечето хореографи, които творят танцови произведения предимно в ансамблите и съставите, които ръководят, то Никола Колев е един от малкото, които поема не лесната задача да създава фолклорни танци в различни форми по поръчка. Например две от най големите имена в българската народна хореография са Маргарита Дикова и проф. Кирил Дженев.

Творческият път на М. Дикова преминава изцяло в Държавния ансамбъл за народни песни и танци „Филип Кутев“. Нейното творчество е разделено на два периода. В първия си период тя създава неповторими художествени образи в произведенията си „Грънчари“, „Заешката“ и „Кукли“, които влизат в репертоара на ансамбъл „Филип Кутев“. Други нейни шедеври, които сътворява като музикално танцови картини от втория и творчески период са „Събор в Софийско“, Тракийска сватба“ и „Българи глава вдигнали“, които отново са за държавния ансамбъл, на който тя е хореограф.

Проф. Кирил Дженов в своя творчески път твори в три от професионалните ансамбли в България и за това разделяме неговото творчество на три периода. В първия творчески период той създава танцовите произведения: „Арами“, „Овчари“, „Ръченица с шиници“ и др. в Държавния ансамбъл за народни песни и танци „Филип Кутев“, в който работи по това време като хореограф. Във втория си период той работи в ансамбъл „Пирин“ – Благоевград, където създава нови произведения за репертоара на ансамбъла като: „Шопски танци“, „Пирине мой“, „Поема за алените рози“ и др. В третия си период той създава ансамбъл „Тракия“ – Пловдив. „Неговата танцова естетика достига най – високи измерения с успешните опити за създаване на фолклорен театър. Доказателства за това са произведения като: „Овчар и Юда девойка“, „Куди“, „Празничен тракийски танц“, „Хасковски сватбени танци“, „Гергьовден“, „Хоро в София“, „Легенда за орфей“ [Петров К., 2012 г. стр. 87]

От тези примери се разбира, че М. Дикова и проф. К. Дженов както и редица други наши хореографи не са създавали танцови произведения за друг професионален ансамбъл, освен тези в които са работели като хореографи. Никола Колев за разлика от тях приема това предизвикателство и създава голям брой танцови произведения за професионални и самодейни ансамбли в страната. Например: „Песните говорят“ – Фолклорен ансамбъл „Родопа“ Смолян – авторска постановка на музикално-танцовата картина, „На мегдана тъпан бие“ – ПФА „Искра“ гр. В. Търново 1994 г., „Предбалкански хора и игри“ – 1990 год. Музикално-танцова картина за АНПТ „Сидер войвода“ гр. Горна Оряховица, „Край Дунава“ 1985 г. – музикално-танцова сюита по поръчка за Професионалният ансамбъл гр. Габрово в три части. Музиката за танца е на Михаил Йорданов. С този танц Ансамбълът се представи на прегледа на професионалните ансамбли в гр. Кюстендил.

**3. Изследователска дейност.** Друг аспект, в който ще разгледаме творчеството на г-н Колев е неговата изследователска дейност. Вече спо-

менахме за това, че при създаването на неговите танци той прави задълбочени теренни проучвания. През годините той има няколко такива експедиции за изучаване на различни региони от страната. Една от тези експедиции е съвместно с М. Дикова през 1971 г. в село Еркеч, сегашно с. Козичено. Друга такава експедиция той провежда сам в Котленски край. Там той е омаян от красотата на фолклора и решава да създаде хоро от този край. За разлика от много хора в описани в повечето книги, където се смята, че първоизточника е народът или самите хора са с анонимен автор, Н. Колев решава да приеме предизвикателството да създаде свое хоро върху танцовия материал, който е проучил от котленския край. Кръщава хорото „Котленско“ и със съдействието на своята приятелка народната певица Дафинка Дамянова, която му предоставя своята песен „Тъмен се облак за даде“, той се сдобива и с музика за хорото. С това хоро Н. Колев ни показва, че майсторски е усвоил стила и характера на котленския танц, като много умело и професионално покрива цялата песен. „Котленското хоро“ се състои от три фигури и е от тактов размер 2/4. Две от фигурите се повтарят периодично съответно първа фигура на отсвира и втора на куплета. Трета фигура се изпълнява само веднъж. Тя се състои от 9 такта и е музикална интермедия, която авторът е покрил със своето майсторско хореографско виждане за да запази цялостта на песента. Котленското с течение на времето придобива голяма популярност и вече се изпълнява от много от танцовите клубове в страната като например: „Чанове“, „Луди млади“, „Жарава“, „SUN DANCE“ и др.

**4. Педагогическа дейност.** Друг аспект, в който се изяснява Никола Колев е педагогическата дейност. От 1976 г. до 2018 г. той е сред най-изявените специалисти в преподавателския състав на профил „Български танци“ в ДХУ – София, като не щади сили, талант и енергия за утвърждаването на постиженията и професионалното израстване на бъдещите танцьори. Най-голямата му гордост са неговите девет випуска с десетки възпитаници, реализирали се като хореографи, танцьори и педагози в различни ансамбли: „Пирин“, „Филип Кутев“, „Тракия“, „Искра“ – В.Търново, „Българе“ и др. Освен главен специален предмет, който преподава – „Български танци“, той също ръководи и дисциплините „разчитане“, „компиляция“, „импровизация“, „актьорско майсторство“, „теория и методика на специалността“. През годините създава голям брой авторски упражнения и танцови комбинации за екзерсисите на среда и стънка, диагонали и манежи, които неговите възпитаници вече практикуват в школите и съставите, които ръководят. В хореографското училище създава и някои от своите произведе-

ния като: „Ергенажи“ – 1982 г., „Мъжки шопски танц“ – 1986 год. ДХУ танц създаден за 10 клас по музика на Георги Якимов, „Ненадиграла ми се“ – 1998 год. ДХУ, София. Тук авторът споделя „по музика на Теодосий Спасов за Държавния изпит на моят шести Випуск с една лудетина (Калина) и трима игроорци (Стефан, Богдан и Калин) изпълнен на 21 май 1998 год. зала 2“. Танцът влиза в репертоара на АНТП „Искър“ София и се играе постоянно при изяви на Ансамбъла в страната и чужбина.

По дисциплините импровизация и актьорско майсторство използва системата на Станиславски и методите на Стайнберг, за да измисли нови задачи, чрез които да развие образите на своите ученици чрез танц. С гордост мога да заявя, че аз и моята колежка гл.ас.д-р Благовеста Калчева, която е негова ученичка от ДХУ – София и до ден днешен използваме три от неговите задачи, за да развиваме и обучаваме нашите студенти по дисциплината „Обработка на български народни танци“, която преподаваме в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Едновременно с педагогическата си ангажираност в Националното училище за танцово изкуство, Никола Колев създава ансамбъл „Искър“ в гр. София. В ансамбъла са участвали десетки деца, част от които продължават обучението си в Националното училище за танцово изкуство, а тези, които не се реализират като професионални танцьори запазват в сърцата си за цял живот любовта към родните ритми.

**5. Награди.** Никола Колев е носител на множество отличия и награди: Грамота от Централен дворец на пионерите за активна дейност в чест на 25 години от основаването му – 1976 г.; Диплом от Комитета за култура и Министерство на просветата за танцовата постановка „Шопчета“ – 1980 год.; Юбилеен знак от честването 1300 години България – 1981; МФФ на планинците „Закопане“ Първа награда за оригинална хореография – за цялостен концерт-спектакъл в гр. Закопане (Полша) 1984 година; Грамота от съюза на музикалните и танцови дейци – 1986 год.; Орден „Кирил и Методий“ III степен - 1986 год.; Първа награда на Младежкия фестивал на професионалните училища за танцово изкуство в Европа под наслов „Изкуството ражда приятели“ гр. Казанлък – за хореографията на танца „Балада“ 1994 г.; Първа награда за танца „Гаялно хоро“ на конкурса за хумористични и авторски песни и камерни танци – 1996 г.; Златна лира на Съюза за музикални и танцови дейци в България 1999 г., Гранд при от Международния фолклорен фестивал в Приморско под егидата на EUROGRADE и община Приморско – 2006 г.; ГРАМОТА от МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА за Принос в развитието на българската култура – 2006 и

2009 г.; Ръководството на Съюза на българските музикални и танцови дейци награждава с „КРИСТАЛНО ОГЪРЛИЕ“ Никола Колев - хореограф, режисьор и педагог ЗА ИЗКЛЮЧИТЕЛНИЯ МУ ПРИНОС В РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА МУЗИКАЛНА И ТАНЦОВА КУЛТУРА - 15 декември 2017 год.

**6. Оценител на фолклорното танцово изкуство.** Никола Колев е член на много от журитата на различни фолклорни фестивали и конкурси в страната, като: „Младежки Фестивал на Изкуствата направление Фолклор – ЕВРОГРЕЙД“, „Хоро се вие извива“ София, „Болярско надиграване“ и „Нашите малки, големи танцьори“ В.Търново, „Хляб и вино“ и „фолклор и традиция“ Втори международен фолклорен конкурс за надпяване, надсвирване и надиграване гр. Сухиндол, председател на жури в МТФ (Международен танцов фестивал) 16 октомври 2014 – гр. Ижевск, Русия, Първия Национален Фолклорен Фестивал „Нашенско хоро“ Самоков, „Приятели чрез танца“ фолклорно надиграване гр. Перник, „Морска фиеста“ и „Хоро се вие извива“ надиграване на групи за фолклорни хора – Приморски. Съвместно с EUROGRADE – Фестивал организиран от НЧ „Димитър Динев“ София, „Насред мегдана в Арбанаси“ VII Национален фолклорен фестивал с.Арбанаси.

Никола Колев е отдал живота си на българския фолклор. Той продължава да дава своят принос и в днешно време, в качеството си на жури по конкурси и фестивали, напътства младите изпълнители и ръководители-хореографи посочва им правилния път, дава съвети, свързани със съхранението и развитието на българският сценичен фолклорен танц.

#### **Използвана литература:**

1. Петров, К. „Приносът на българските народни хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци (1951 – 2001 г.)“ изд. „Славена“ Варна 2012 г.
2. Петров, К. „Приносът на българските народни хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци (втора част)“ изд. „Славена“ Варна 2015 г.

## НОВИ ТЕХНИКИ ЗА РАЗВИТИЕ НА БИЗНЕС УМЕНИЯ В АРТИСТИТЕ ЗА УПРАВЛЕНИЕ НА ПРОЕКТИ И АРТОРГАНИЗАЦИИ

Доц. Д-р Васил Колев  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Резюме:** Докладът разглежда методиката и техниките на обучение на хора на изкуството, приложени в пилотния проект „LiveSkills“ финансиран от Европейската Комисия по програма „Erasmus + SSA“ с участници от четири държави. Описаният подход на обучение използван в проекта е иновативен метод, който може да бъде прилаган и за по-широк кръг обучаващи се след приключване на пилотната фаза на проекта.

**Ключови думи:** изкуства, обучение, иновация, мениджмънт, предприемачество, дигитални и нови технологии

**Abstract:** The report examines the methodology and techniques used for education of artists within the pilot project „LiveSkills“ funded by the European Commission under the programme „Erasmus + SSA“ with participants from four countries. The described training approach used in the project is an innovative method that can be applied to a wider range of learners after the pilot phase of the project is completed.

**Key words:** arts, education, innovation, management, entrepreneurship, digital and new technologies

В днешно време „иновации“ е популярен термин, за който се говори доста често в образованието. Макар, че повечето специалисти са съгласни, че създаването на култура на иновации е наложително за осигуряване на възможно най-добрата учебна среда, определянето на това как изглежда иновацията на практика в образователна среда не винаги е толкова лесно да се определи.

Какво е „иновация“?

Според речника Merriam-Webster думата иновация означава:

1. въвеждането на нещо ново
2. нова идея, метод или устройство

Синоними на иновации: смесване, измисляне, създаване, изобретение.

Каква е разликата между иновацията и изобретението?

Думите иновация и изобретение се припокриват семантично, но реално са доста различни.

Изобретението може да се отнася до вид музикална композиция, откритие или какъвто и да е продукт на въображението. Смесът влаган в думата „изобретение“, който е най-вероятно да бъде объркан с „иновация“,

е: „устройство, принос или процес, възникнал след проучване и експеримент“, обикновено нещо, което досега не е съществувало.

Иновацията от своя страна може да се отнася до нещо ново или до промяна, направена в съществуващ продукт, идея или област. Може да се каже, че първият телефон е изобретение, първият мобилен телефон - изобретение или иновация, а първият смартфон - иновация. [3]

Като цяло общо приетото мнение от специалистите е, че иновациите в образованието включват акцент върху екипната работа, интердисциплинарното обучение, индивидуалността и практическото обучение. Иновациите се ръководят от любопитство, креативност и непрекъснат ангажимент за върхови постижения.

Проектът „LiveSkills“ е финансиран от Европейската Комисия по програма „Erasmus + SSA“, съставен е от консорциум от организации от 4 държави, с координатор на проекта „Британски Съвет“. Партньори по проекта са Националната гимназия за сценични и екранни изкуства – Пловдив, Българската асоциация на работодателите в областта на културата (БАРОК), National Institute for Cultural Research and Training (RO), Culture & Mass Media Federation FAIR - MediaSind (RO), The Institute of Vocational Training AKMI (GR), The Small Enterprises' Institute of the Hellenic Confederation of Professionals, Craftsmen and Merchants (GR), National Organisation for the Certification of Qualifications and Vocational Guidance (GR) и Belfast Met (UK).

Основната цел на проекта „Live Skills“ е да се преодолеят пропуските в творческите и културните умения и по-конкретно в Аудио-Визуалния и Сценичния сектор, чрез справяне с нуждите на пазара от дигитални, нови технологии, управление на изкуствата и предприемачески умения. Като по този начин да се повиши значимостта на системите за първоначално и непрекъснато професионално образование и обучение в четири държави от ЕС спрямо специфичните за сектора нужди на пазара на труда.[2]

В този контекст се проведеха проучвания за установяване на пропуските в уменията в секторите на аудио-визуалното и сценично изкуство. По-специално проучванията бяха насочени в търсене на набор от умения в областите: А) Управление на изкуствата Б) Дигитални и нови технологии В) Културно предприемачество. Получените резултати доведоха до разработването на три нови иновативни обучителни курса за тези сектори в България, Румъния, Гърция и Великобритания. По-обстойна информация по отношение на самото изследване и използваните методи са описани от доц. Д-р Весела Казашка в труда и „Проектът „Live Skills“ – възможност за подобряване на дигиталните и мениджърски умения в професиите на под-секторите на аудиовизуалната дейност и живото изпълнение“.[1]

За трите сектора обект на внимание на проекта и проведеното изследване - Управление на изкуствата, Дигитални и нови технологии и Културно предприемачество, бяха установени набор от умения в различни направления, за които има най-голяма нужда от допълнителни познания и обучение. На тази база се разработиха и учебни програми включващи дисциплините покриващи набора от установените умения нуждаещи се от пряка интервенция и развитие. За да се покрие пълния набор от умения две от учебните програми в трите сектора се разработиха в четири модула за обучение, а една от учебните програми се разработи в три модула, които са изброени по долу.

### Управление на Изкуствата

<b>Модул 1: Финансов мениджмънт</b> 1.1 Управление на разходите 1.2 Разбиране на финансовите отчети 1.3 Подобряване на финансовите резултати	<b>Модул 2: Управление на проекти</b> 2.1 Процес на управление на проекти 2.2 План / график на проекта 2.3 Инструменти за управление на проекти
<b>Модул 3: Маркетинг и комуникация</b> 3.1 Разбиране на вашата аудитория / клиенти 3.2 Промоция 3.3 Комуникация	<b>Модул 4: Правно управление</b> 4.1 Интелектуална собственост 4.2 Правни разпоредби 4.3 Договори

### Дигитални и нови технологии

<b>Модул 1: Въведение в Creative Media Software</b> 1.1 Камери и техники за редактиране 1.2 Запис и редактиране на аудио 1.3 Техника на фотографията и изображението 1.4 Смячане на ефектите от пиратството	<b>Модул 2: Дигитален и арт дизайн</b> 2.1 Принципи на цифровия и графичния дизайн 2.2 Дигитален дизайн на печатни материали 2.3 Дигитален дизайн на материали за уеб и социални медии 2.4 Използване на знания за авторското право и сродните права и закони в проекта	<b>Модул 3: Дигитален маркетинг</b> 3.1 Техники за дигитален маркетинг и подходящи методи в цифрова маркетингова кампания 3.2 използване на социални медии за продажба на вашия продукт или услуга 3.3 разработване на лична марка 3.4 Изграждане на преглед на авторските права и свързаните с тях права и закони за социалните медии
---	---	--

### Културно предприемачество

<b>Модул 1: Иновации</b> 1.1 Теории на иновациите 1.2 Идентифициране на иновационните области и създаване на нови възможности 1.3 Концепция за иновации: теоретичен и практически подход	<b>Модул 2: Творчество</b> 2.1 Аспекти на творчеството 2.2 Управление на човешките ресурси и неорганизационно развитие 2.3 Творческо сътрудничество, изграждане на екипна работа и социални мрежи
<b>Модул 3: Стратегия</b> 3.1 Теории и модели за лидерство 3.2 Как да разработим визия за организация / компания 3.3 Теории и техники за управление на кризи	<b>Модул 4: Бизнес модели</b> 4.1 Създаване на бизнес план 4.2 Финансови и икономически аспекти на бизнес моделите 4.3 Набиране на средства и социално предприемачество

За изпълнение на учебните програми бе използван сравнително нов и иновативен метод на обучение наричан „Смесено обучение“ (Blended Learning). Смесеното обучение е сравнително нова методология на обучение, това е система на обучение и преподаване, която съчетава вдъхновението и мотивацията на традиционното преподаване в клас и забавлението и гъвкавостта на електронното обучение (наричано също онлайн или дистанционно обучение). Той съчетава гъвкавостта на интернет с мониторинга и подкрепата, предоставяна от реалния учител, и живия контакт с останалите обучаващи се - по този начин курсът е по-достъпен, модернизирани и отговаря на съвременните тенденции за иновативно обучение.

Методологията обединява четири метода за предаване на теоретични и практични познания и техники на студентите:

#### 1. Теоретично лице в лице

Използват се традиционните методи за преподаване на учебния материал - лекция от учителя и дискусия с учащите се по темите на учебния материал. Задължително е теоретичният материал, поставен в учебната програма, да бъде илюстриран със съответните графични изображения (където е възможно) - графики, диаграми, снимки и др. Визуализацията на учебния материал се извършва от учителя чрез лично рисуване на графики на училищното табло и чрез използване на видеопрожектори за демонстриране на различни примери.

#### 2. Теоретични виртуални класове

Обучението във виртуални класове се провежда в онлайн среда. Учениците и учителите в процеса на обучение и дейности не са "лице в лице" и те се движат в среда, в която са разделени по време и място. Изискванията към студентите да бъдат включени в провеждането на уеб базирано виртуално обучение, се свежда до притежаване на компютър,

уеб браузър и интернет връзка. Сред недостатъците на уеб базираното виртуално обучение обикновено е липсата на директен контакт с обучаемия. Поради тази причина има възможност обучаемият да получи неподходящо разбиране на учебното съдържание. Затова трябва да се отбележи, че за да се избегнат подобни ситуации, ефикасно трябва да се прилагат различни методи за електронна комуникация.

### 3. Теоретично онлайн индивидуално обучение

Индивидуалното онлайн обучение по предметите на учебната програма е подходящо да се осъществява чрез Skype, което ни позволява да имаме директен виртуален контакт и пълна комуникация и диалог, както и чрез използване на Team Viewer за достъп до компютъра на студента, което ще позволи на обучаващия практически да демонстрира техниките и начините за работа със съответния софтуер или приложение.

### 4. Обучение на работно място (стаж).

Ключовият елемент в този метод е пряката връзка (т.е. директна комуникация / между учител и стажант - практическо запознаване и работа със съответното оборудване. Основният акцент е върху работата с различни софтуерни програми - индивидуално и колективно обсъждане на поставените задачи, възможните проблеми и начините за тяхното решаване - дискусии, анализи, практически дейности. В тези часове учителят лично наблюдава и коригира работата на всеки отделен ученик и групата като цяло.

Разпределението на натовареността по отношение на броя дни и часове, както и различните методи на преподаване на материала в различните модули на учебните програми е представен в табличен вид по-долу.

### Управление на Изкуствата и Културно предприемачество

Период на обучение по всеки Модул (в дни)	Теоретично лице в лице	Теоретични виртуални класове	Теоретично онлайн индивидуално обучение	Обучение на работно място (стаж).	Общо дни
Module 1	1	2	1	5	9
Module 2	1	2	1	5	9
Module 3	1	2	1	5	9
Module 4	1	2	1	5	9
Период на обучение в часове базирано на 6 часа за ден	Теоретично лице в лице	Теоретични виртуални класове	Теоретично онлайн индивидуално обучение	Обучение на работно място (стаж).	Общо часове
Module 1	6	12	6	30	54

Module 2	6	12	6	30	54
Module 3	6	12	6	30	54
Module 4-	6	12	6	30	54

### Дигитални и нови технологии

Период на обучение по всеки Модул (в дни)	Теоретично лице в лице	Теоретични виртуални класове	Теоретично онлайн индивидуално обучение	Обучение на работно място (стаж).	Общо дни
Module 1	1	2	1	5	9
Module 2	1	2	1	5	9
Module 3	1	2	1	5	9
Период на обучение в часове базирано на 6 часа за ден	Теоретично лице в лице	Теоретични виртуални класове	Теоретично онлайн индивидуално обучение	Обучение на работно място (стаж).	Общо часове
Module 1	6	12	6	30	54
Module 2	6	12	6	30	54
Module 3	6	12	6	30	54

В заключение трябва да се отбележи, че учебните програми бяха възприети много добре от обучаващите се, също така бяха оценени, като изключително полезни за творческото и професионално развитие на студентите. Приложените иновативни методи на обучение също бяха възприети изключително добре. Нетрадиционният подход на обединяване на различни форми на обучение, поддържаше нивото на интерес и желание за включване в работния процес на студентите, на по-високо равнище в сравнение с конвенционалните методи на обучение. Високата оценка получена от преминалите студенти през различните курсове предполага, че програмата има потенциал и следва да бъде разширена и приложена в по-голям мащаб.

### Литература:

1. Kazashka V. (2019) The „Live Skills” project – possibility for improving Digital and Management Skills in the professions of the Audiovisual and Life Performance Sector, Bucharest, Romania ISBN 978-973-0-29590-0, pp.116-119
2. <https://www.live-skills.eu/>
3. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/innovation#other-words>



## ЗА НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА РЕПЕРТОАРА ОТ СОЛОВИ НАРОДНИ ПЕСНИ С КЛАВИРЕН СЪПРОВОД ЗА МЪЖКИ ГЛАС

Доц. д-р Галя г. Петрова-Киркова  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Анотация:** Усъвършенстването на изпълнителското народно изкуство е една от основните цели, които си поставя обучението по народно пеене във висшите училища. Значителна роля в този процес има подборът на най-подходящия за целта репертоар. В доклада се разглежда присъствието на солови народни песни с клавирен съпровод за мъжки глас в сборниците, които се ползват в обучението по пеене. Извеждат се принципите на структурирането им (в специализирани сборници или в друг контекст). Налага се изводът, че проблемите са свързани главно с по-малкото количество репертоар с конкретна насоченост към мъжкото пеене, в сравнение с този за женски глас. Посочени са и примери на подбор и структуриране, които водят до разширяване на възможностите за избор и обогатяване на този репертоар.

**Ключови думи:** обучение, народно пеене, репертоар, солови народни песни за мъжки глас

## MAIN QUESTIONS IN THE REPERTOIRE OF SOLO SONG FOR MALE VOICES WITH PIANO ACCOMPANIMENT

Assoc. Prof. Galya G. Petrova-Kirkova, PhD  
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv

**Abstract:** To form professional singers in the art of folk performance is one of the main goals of studying folk singing in university. Choosing the right repertoire plays a huge role in that sense. This report presents the songs for male voices with piano accompaniment as a part of the singing training process. It shows their structuring principles (in specific compilations or context). The conclusion is that they are far less suitable songs for male voices (than there are for female). The report shows different opportunities for richer, better and colourful repertoire.

**Key words:** Training, folk singing, repertoire, male solo folk songs

Усъвършенстването на изпълнителското народно изкуство е една от основните цели, които си поставя обучението по народно пеене във висшите училища. Значителна роля в този процес има подборът на най-подходящия за целта репертоар.

Проблемите, свързани с диференцирането на репертоара в процеса на обучение на пръв поглед, са лесно преодолими. Транспонирането, като един от методите за решаване на въпроса за съобразяване с възможностите на певческия глас (а и с разширяването на тези възможности) е широко прилагано. То съпътства неизменно изпълнителската практика, както и процеса на обучение. Така голяма част от репертоара става „бивалентен“ - голяма част от песните, поместени в сборниците се изпълняват и от женски, и от мъжки глас. Обаче, при транспонирането на интервал, по-голям от малка и голяма секунда, или терца, напр. кварта възникват проблеми, главно на две нива. Те са свързани, на първо място, с нарушаване на търсеното естествено регистрово звучене, от което зависи в голяма степен художественото изпълнение на всяка песен. На второ място, това засяга клавирият съпровод.

Много от авторите, които аранжират народни песни с клавирият съпровод, създават съвършени художествени образци, подобно на класическите модели на песни с клавирен съпровод. Транспонирането води до промяна на клавирият регистри, т. е. на фонизма. Проблемът е особено значим, тъй като **регистърът** е едно от основните изразни средства в музиката.

Регистърът се определя като един от „музикалните елементи с периферно действие“<sup>101</sup>: „Динамиката, тембърът, регистърът и щрихите са елементи на музикалния език, които притежават определени формообразователни и изразителни възможности, но не с такава висока степен на проява (и значимост) при самостоятелното им действие, а когато имат *допълваща* функция по отношение на действието на останалите изразни средства (казано метафорично, тези средства представляват *подправката* на музикалното съдържание). Ролята им нараства в творбите на редица съвременни автори, в музиката на които интонационно-съдържателната страна, конкретността на изказа, проявата на първостепенните изразни средства (мелодия и хармония) не са основният носител на музикалните мисли и идеи. Тогава именно, като своеобразна компенсация (и в резултат от стремежа за намиране на нова изразност), се засилва ролята на тези елементи на музикалния език, които по начало имат периферно действие в процеса на формообразуване“ [Андрянов, 20 с. 47].

Като разглежда конструктивно-изразните възможности на регистъра, Н. Андрянов изтъква: „Регистърът е изразно средство, от което зависи поплътното, наситено или прозрачното, „разредено“ звучене на многоглас-

<sup>101</sup> „Тембърът, регистърът и щрихите по принцип се явяват характеристика на тоновете и респективно – на мелодията и хармонията (на звуковото съдържание). По тази причина тук те се класифицират като периферни елементи на музикалния език, въпреки че в съвременната музика интересът към техните изразни възможности и самостоятелна изява се засилва и понякога тъкмо посочените средства добиват значение на водещи сред останалите“ [Андрянов, 2016, с. 249].

ната тъкан. Подобно на тембъра, регистърът също може да се характеризира и цветово: ниският регистър звучи тъмно, а високият – светло” [Андрянов, 20 с. 48]

При транспониране на песните се променят тоналностите, а това също води до определени промени в изразността.<sup>102</sup>

Ще разгледаме няколко примерни пособия, в които подборът и структурирането на песните предлага решаване (в различна степен) на репертоарния проблем, свързан с мъжкото народно пеене. На първо място следва да поставим сборниците с народни песни, които съдържат репертоар само за мъжки глас.

Сборникът на Диана Иванова „Запели ми са млади момци. Солови народни песни с клавирен съпровод (за мъжки глас). Част I” (2004) е съставен от репертоарни песни на „популярни наши изпълнители на народни песни – Борис Машалов, Костадин Гугов, Иван Пановски, Крум Янкова, Георги Чилингиров, Румен Родопски, Иван Георгиев и др.” [Иванова, 2004, с. 3]. В краткия предговор авторката заявява: „Идеята за създаването на този сборник е лично моя” [Иванова, 2004, с. 3], а причините тя обяснява, освен с голямата любов към българската народна песен, така и с непосредствена връзка с дългогодишната ѝ преподавателска практика, т. е., с необходимостта от точно такъв репертоар за учебния процес. Принципът на структуриране е подчинен на фолклорните диалекти. В съдържанието [Иванова, 2004, с. 39] се оформят 6 групи, в които броят на песните е от 2 до 6: Странджа (3 песни), Тракия (3 песни), Родопи (6 песни), Северна България (4 песни), Добруджа (2 песни) и Пирин (2 песни). Най-многобройна е групата от родопски песни. Хармонизацията на песните от Странджа е дело на Стоян Богданов (№№ 1, 2) и Стоян Пауров (№3); на песните от Тракия – Стоян Пауров (№№ 4, 6) и Костадин Бураджиев (№ 5); на песните от Родопи – Костадин Бураджиев (№№ 7, 8, 9, 12) и Стоян Пауров (№№ 10, 11). Песните от Северна България са хармонизирани от Стоян Богданов (№ 13), Костадин Бураджиев (№№ 14); Стоян Пауров (№№ 15, 16), а от Добруджа – Костадин Бураджиев (№ 17) и Петър Крумов (№18); Пиринските песни – от Стоян Пауров (№№ 19, 20).

Инициативата за създаването на подобни сборници, освен че е насочена към запълване на една репертоарна ниша в учебния (и като цяло – в

<sup>102</sup> По този въпрос Н. Андрянов пише: „Известно е, че всеки лад (старинен, класически с неговите разновидности, пентатоничен, сериен, кристалически или ладовете, съдържащи умалена октава в звукохода си и др.) е носител на специфичен колорит. По повод на тоналностите отдавна също са установени известни закономерности, относно техния цвят и емоционален характер. Смята се, че бемолните тоналности звучат по-матово, в сравнение с дизезните (характеризирани се със светъл колорит) (...). „В тази връзка може да се каже, че движението към бемолните тоналности предизвиква впечатлението за потъмняване, а към дизезните – за просветление. По аналогичен начин повишението на степените се свързва с доминантовостта (просветление, породено от движението по посока на дизезните тоналности), а понижението им – към субдоминантовостта (потъмняване от насочеността на развитието към бемолните тоналности) [Андрянов, 2011, с. 37].

изпълнителския) процес, създава условия и за творческо продължение на традицията в областта на мъжкото народно пеене в България.<sup>103</sup>

В сборника на проф. д-р Костантин Бураджиев „Орфееви цветя. Тракийски и родопски народни песни с клавирен съпровод” (2012 г.) препратките към песните с имената на техните утвърдени изпълнители са дадени в бележки под текста. Самият автор изтъква, че сборника, който той създава в резултат на дългогодишна практика като диригент и композитор е „плод на творческо сътрудничество” – „както с млади, така и с утвърдени народни изпълнители” [Бураджиев, 2012, с. 12]. В съдържанието са включени 33 тракийски и 23 родопски народни песни. От тях 4 са от репертоара на народните певци Здравко Мандаджиев – „Донке ле, мъри хубава” и „Мъка ми, мале, на сърце”; Тодор Кожухаров „Сън сънувах” и „Руске ле, главеничко ле” – песен, изпълнена от Севдалин Бакларев [Бураджиев, 2012, с. 16-17; 42-43; 92-93].

Подобен е подходът към структурирането и в сборника „Фолклорни ескизи. Народни песни с клавирен съпровод” (2015 г.) от същия автор. Съдържа общо 41 песни с клавирни съпроводи. Пет от тях са от репертоара на народни изпълнители, сред които са и имената на личности със знаково присъствие в историята на мъжкото народно пеене. Това са песните (по реда на структурирането им в сборника) от репертоара на Станчо Стоилов – „Майка дава Яна у Кралев дол”, на Ангел Коев – „Орех са с листи развива”, на Борис Машалов – „Провикнал се е Никола”; на Митко Гроздев – „Разболял ми са млад Милан”; на Методи Динков – „Тръгнал е Марко на гости” [Бураджиев, 2015, с. 29-30; 46-47; 48-50; 56-57; 76-77]. Подобно съотношение между репертоар за женски и мъжки глас се наблюдава и в други сборници. Още един конкретен пример: във „Фолклорни диагонали. Песни за соло глас със съпровод на пиано” от Галя Грозданова-Радева 4 от общо 28 песни са от репертоара на изпълнители-мъже – две песни на Славчо Александров, една на Пламен Димитров и една на Борис Машалов [Грозданова-Радева 2017, с. 23-24; 55-58; 43-45; 59-62].

Препратка към присъствието на песните в репертоара на съответен народен певец има и в много други сборници: на Стоян Пауров „Сън сънувах. Солови народни песни със съпровод на пиано”, на Елена Владова „Любе, любе... Народни песни от Северна България и Добруджа с клавирен съпровод” и др. В „Солови народни песни със съпровод из репертоара на изтъкнати народни певци и певци”, съставителят и редактор на сборника

<sup>103</sup> В тази връзка, като изследва трима емблематични изпълнители и техните певчески стилове (Борис Машалов, Йовчо Караиванов и Костадин Гугов), Д. Кехайов изтъква: „С навлизането на мъжкото фолклорно солово пеене и неговата сценична проява се засилва необходимостта от творческо продължение на традицията чрез високохудожествена интерпретация” [Кехайов, 2018, с. 129].

на Тодор Прашанов дава в бележки и характеристика на гласа, например към песента „Провикнал се Балю от високо място“ (харм. Т. Прашанов), бележката е следната: „Изпълнена от Тодор Кръстев (висок мъжки глас)“ [Прашанов, 1974, с. 89]. Подобна е и бележката към „Кине ле, мъри хубава“ – „Изпълнена от Груйчо Дочев (висок мъжки глас)“ [Прашанов, 1974, с. 23]. И в този сборник количеството на песните е в полза на репертоара за женски, а не за мъжки глас.

В сборника на Галя Петрова-Киркова „Миличка ми е Добруджа. Солови народни песни с клавирен съпровод“ (2013) са включени 4 песни за мъжки глас (от общо 20 песни) от репертоара на Иван Георгиев – „Мило ми е, мамо“, „Недо лъо, пазаркиньо лъо“, „Седнали ми са терзии“ и „Кирчо на чердак седеше“ [Петрова-Киркова, 2013, с. 35, 42-43, 46-47, 51-52].

Принос към репертоара от песни за мъжки глас е сборникът на Николай Гурбанов „Народни песни с клавирен съпровод“ (Част 1, 2013 г.). Структурирането на песните в неговото съдържание е на мензурален принцип: песни в 2/4 (№№1-10); песни в 5/8 (№№11-13); песни в 7/8 (№№14-17). Всичките шест безмензурни песни (от № 18 до №23) са от Тракия, докато в другите групи има песни от различни фолклорни области. Н. Гурбанов е автор на обработките, както и изпълнител на 10 от песните, които са общо 23: „Турци са Димо бедили“, „Бре, де съй чуло ѝ видяло“, „Де са е чуло и видяло“, „Ти чули, Денку ле“, „Иван на Радка думаше“, „Рада на Георги думаше“, „Разболял ми се млад Стоян“, „Петлите пяха, пропяха“, „Песен за сръбската война“ и „Разболял ми съй млад Георги“ [Гурбанов, 2013, с. 6-7; 19-20; 23-25; 30-31; 37-39; 48-49; 58-65]. Авторът е обработил и включил в сборника и една песен за мъжки глас „Димитър дума Калуди“ от с. Аврен, област Варна (изпълнява се от Йордан Весков) [Гурбанов, 2013, с. 26-27].

Сборникът „Северняшки славеи“ (съставител Ана Борисова) впечатлява с включването на емблематични песни за мъжки глас. Непосредствено след заглавията на песните са препратките към репертоара на изпълнителите. „Из репертоара на Борис Машалов“ са песните „Мъри Калино, Русано“, „Зън, зън, Ганке ле“, „Момиче, момиче“, „Недо ле, Недке хубава“, „Китка ти падна, Дено“, „Нигде се боляст не чува“ [Борисова, 2015, с. 7-39]. Из репертоара на Кайчо Каменов са „Соколе, сиви соколе“, „Анче ле, шекерджийче ле“, „Татова булка Грозданка“ и др. В сборника има песни и от репертоара на Георги Горелски, Иван Пановски, Марин Иванов. От общо 21 песни в съдържанието на сборника 15 са от репертоара за мъжки глас [Борисова, 2015, с. 91].

Сборникът на Николай Балабанов „Юначе лудо и младо“ (2004) е един от примерите за включване на „(приложение за мъжки глас)“. В първия дял на

сборника „I. Песни с клавирен съпровод“ родопската песен „Излези, майчо, погледни“, хармонизирана от автора на сборника е поместена в два варианта: №1 и №2 (приложение за мъжки глас. №1 за женски глас е в тоналност d moll [Балабанов, 2004, с. 3, 4-6]. Теситурното съотношение между вокала и клавирния съпровод в този вариант позволява естествено да се открие мелодията на песента (съпроводът е в по-ниска теситура). Вариантът за мъжки глас (№2) представлява транспониране на голяма терца по-високо (в тоналност fis moll). Така теситурата на клавирния съпровод се „измества“ на голяма терца по-високо, а реалното звучене на вокала на практика е на октава по-ниско от нотния запис. В резултат на това се нарушава естественото регистрово съотношение между мелодията и съпровода. Този проблем възниква почти винаги, когато механично се пренася (чрез транспониране) репертоар от женски към мъжки певчески глас.

При обобщаване на приведените примери, се открояват видове сборници, в които се отразява отношение към проблема за репертоара за мъжки глас

1. Сборници с народни песни, които съдържат репертоар само за мъжки глас;
2. Сборници, които предлагат песни с варианти за женски и за мъжки глас;
3. Сборници, в които са поместени песни от репертоара на известни наши народни певци – с препратки към техните имена (към заглавието на песента или в бележки към текста).

Налага се изводът, че проблемите са свързани главно с по-малкото количество репертоар с конкретна насоченост към мъжкото пеене (по-малкото количество песни, в сравнение с предназначените за женски глас).

В заключение: решаването на този проблем зависи от усилията на тези, които са се посветили на фолклорното наследство и неговото бъдеще – на изпълнителите, аранжорите, композиторите и преподавателите по народно пеене, които следва да насочат своето внимание към репертоара от народни песни за мъжки глас. В дълг към мъжкото народно пеене е и методиката на преподаване, в която също трябва да се изведат по-отчетливо специфичните особености и подходи – както към репертоара (с конкретни примери на подбор и структуриране на пособията, които водят до разширяване на възможностите за избор и обогатяване на този репертоар), така и към спецификата на формиране и овладяване на певческата техника на народния певец.

## Литература

[1] Andriyanov, Nikolay. Muzikalen analiz. (Musical analysis). Shumen: „Еп. К. Преславски“, 2011. (Андриянов, Николай. Музикален анализ. Шумен: УИ „Еп. К. Преславски“, 2011.)

[2] Andriyanov, Nikolay. (2016): Po varrosa za konstruktivno-izraznite vazmozhnosti na harmoniyata kato element na muzikalnia ezik v obuchenieto po Muzikalen analiz. Sbornik s dokladi ot patuvashst seminar „Inovatsii v obrazovaniето“. Pedagogicheski fakultet na Shumenski universitet. Shumen, 2016, s. 249-258. (По въпроса за конструктивно-изразните възможности на хармонията като елемент на музикалния език в обучението по Музикален анализ. Сборник с доклади от пътуващ семинар „Иновации в образованието“. Педагогически факултет на Шуменски университет. Шумен: „Еп. К. Преславски“, с. 249-258.)

[3] Balabanov, Nikolay. Yunache ludo i mlado. Plovdiv, AMTII, 2004. (Балабанов, Николай. Юначе лудо и младо. Пловдив, АМТII, 2004.)

[4] Borisova, Ana. Severnyashki slavei. Narodni pesni s klaviren saprovod. I chast. Sast. A. Borisova. V. Tarnovo, UI “Sv. sv. Kiril i Metodiy”, 2015. (Борисова, Ана. Северняшки славеи. Народни песни с клавирен съпровод. Съст. А. Борисова. Велико Търново, УИ „Св. Св. Кирил и Методий“, 2015.)

[5] Buradzhiev, Kostadin. Orfeevi tsvetya. Trakiyski I rodopski narodni pesni s klaviren saprovod Plovdiv, AMTII, 2004. (Бураджиев, Костадин. Орфееви цветя. Тракийски и родопски народни песни с клавирен съпровод. Пловдив, АМТII, 2012.)

Buradzhiev, Kostadin. Folklorni eskizi. Narodni pesni s klaviren saprovod. Plovdiv, AMTII, 2015. (Бураджиев, Костадин. Фолклорни ескизи. Народни песни с клавирен съпровод. Пловдив. АМТII, 2015.)

[6] Vladova, Elena. Lyube, lyube... Narodni pesni ot Severna Baldaria I Dobrudzha s klaviren saprovod. Plovdiv, AMTII (Владова, Елена. „Любе, любе... Народни песни от Северна България и Добруджа с клавирен съпровод. Пловдив, АМТII.)

[7] Gurbanov, Nikolay. Narodni pesni s klaviren saprovod. Chast 1. Varna, Mladezhki folklore sayuz, 2013. (Гурбанов, Николай. Народни песни с клавирен съпровод. Част 1, Варна, Младежки фолклорен съюз, 2013.)

[8] Ivanova, Diana. Zapeli mi sa mladi momzi. Solovi narodni pesni s klaviren saprovod za mazhki glas. Chast I. Plovdiv, AMTII, 2004. (Иванова, Диана. Запели ми са млади момци. Солови народни песни с клавирен съпровод (за мъжки глас). Част I. Пловдив, АМТII, 2004.)

[9] Kehayov, Danislav. Mazhko narodno peene v Balgaria. Emblematicni stilove I izpalniteli: Boris Mashalov, Yobcho Karaivanov, Kostadin Gugov. Plovdiv, FastPrintBooks, 2018, s. 129. (Кехайов, Данислав. Мъжко народно пеене от България. Емблематични стилове и изпълнители: Борис Машалов, Йовчо Караиванов, Костадин Гугов. Пловдив, FastPrintBooks, 2018, с. 129.)

[10] Paurov, Stoyan. San sanuvah. Solovi narodni pesni sas saprovod na piano Plovdiv, AMTII, 2011. (Пауров, Стоян. Сън сънувах. Солови народни песни със съпровод на пиано. Пловдив, АМТII, 2011.)

[11] Petrova-Kirkovaq Galya. Milichka mi e Dobrudzha. Solovi narodni pesni s klaviren saprovod. Plovdiv, AMTII, 2013. (Петрова-Киркова, Галя: Миличка ми е Добруджа. Солови народни песни с клавирен съпровод. Пловдив, АМТII, 2013.)

[12] Prashanov, Todor. Solovi narodni pesni sas saprovod na piano iz repertoara na iztaknati narodni pevzi I pevizi. Sast. i red. T. Prashanov. S., Nauka i izkustvo. 1974. (Прашанов Тодор. Солови народни песни със съпровод из репертоара на изтъкнати народни певци и певици. Съст. и ред. Т. Прашанов. С., Наука и изкуство, 1974.)

## НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА МЕТОДИКАТА ПРИ ОБУЧЕНИЕТО ПО БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ТАНЦИ

Гл. ас. д-р Благовеста Б. Калчева  
АМТII – Пловдив, катедра Хореография”

**Резюме:** Статията е насочена към методиката на преподаване на български народни танци. Синтезират се и се анализират методите на работа на педагога във връзка с обучението по народни танци. Обръща се внимание на някои особености на методите на преподаване, в зависимост от нивото на обучаващите се и подбрания от педагога материал за изучаване. Обърнато е внимание и на работата с деца в начална ученическа възраст.

**Ключови думи:** методика, обучение, български танци, методи, преподаване

## SOME FEATURES OF METHODOLOGY IN TRAINING IN BULGARIAN DANCE

Chief Assist. Blagovesta B. Kaicheva, PhD  
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” - Plovdiv

**Abstract:** The article is focused on the methodology of teaching Bulgarian folk dances. The methods of work of the teacher in connection with the folk dance training are synthesized and analyzed. Attention is drawn to some features of teaching methods, depending on the level of learners and the material selected by the teacher for teaching. Attention was also paid to working with primary school children.

**Keywords:** methodology, teaching, Bulgarian dance, methods, teaching

Отговорна, деликатна, но и трудна е професията на танцовия педагог. Многостранни умения, знания, качества се изискват за нейното успешно овладяване и най – добро практикуване. Изискват се много разностранни познания и компетенции: от тясната специалност, от методиката на преподаване, театъра, историята на танца, педагогиката, теория на възпитанието и обучението, психологията, естетиката и др. Или както казва проф. Лиляна Драгулева, „... блестящия педагог трябва да притежава висок интелект, ерудиция, музикална култура, сценичен опит и най – вече професионално – педагогически качества“. [Драгулева, 2008, стр. 7]

В буквален превод от гръцки, думата „метод“ означава път. Методиката на преподаване в сферата на българските народни танци е система от педагогически и творчески норми, изисквания и методи на преподавателя и провеждане на урок във всички етапи и нива на хореографската практика.

"Теорията и методиката на преподаване на български танци безспорно има своите традиционни достойнства, които следва да бъдат съхранени." [Иванов –2015 г. - стр. 5]

Израстването на танцьорите, като все по добри изпълнители - развитието на двигателни навици, техничност, музикалност, ритмичност, движенията да стават свободни, леки и изразителни, е главна цел на методиката на обучение. Тя трябва да се преследва от преподавателя системно и методично, за да има добри постижения при танцуващите.

Една от основните задачи, която ръководителят правилно трябва да прецени и изпълни, е как да обучава аудиторията си. Тоест, по какъв начин, с какви средства и по какви пътища да провежда обучението, за да може при съзнателно и активно участие от страна на изпълнителите, те да получават знания, умения и навици. Методите на работа, на педагога могат да бъдат различни. Те зависят от подготовката, опита и знанията му. Много важно е да има и добра самоподготовка. Той трябва да е наясно с всяко свое действие относно поставените задачи и конкретната работа с колектива.

В настоящия текст ще обърна внимание на методите на обучение при преподаване на български народни танци.

Най-често прилаганите методи при обучението са: **показване, описание, обяснение, разучаване, поправяне на грешки, повторение, демонстрация, наблюдение, анализ и оценка.**

Метода на показване на танците и техните движения е изключително важен. Преди да се пристъпи към разучаване на дадено упражнение от екзерсиса, комбинация или хоро, то се показва цялостно - изиграва се няколко пъти. Показването трябва да бъде извънредно точно по отношение на движенията, техния стил, характер и спазване на правилен ритъм и темпо.

Показващият трябва да бъде уверен при изпълнението и поставянето на новия материал. Отличното изпълнение, създава стремеж за подражаване, стимулира интереса, засилва мотивацията и улеснява обучението. Именно тук самоподготовката на педагога играе ключова роля. Обучаващите се трябва да са на достатъчно разстояние от показващия, за да имат добро зрително поле. Добре е да бъдат подредени в права редица, отворен полукръг или в две редици в така наречения "шах-мат". Най-добре е да се показва с гръб към изпълнителите, което от своя страна предполага правилно възприемане и заучаване на движенията и техните посоки. Тъй като по-този начин не винаги се онагледява релефа на движенията, е

добре да се покаже с лице и в профил. Изискването при изпълнение с лице към обучаващите се, е да бъде изпълнено огледално. Не е целесъобразно по време на показване на движенията, те да се описват или обясняват – особено, когато педагога е с гръб към изпълнителите.

След като вече сме показали непознатия материал, трябва да пристъпим към **описанието и обяснението**. Това са словесни методи, които са изключително полезни, но при тях е необходимо изпълнителите да бъдат теоретично подготвени, т. е. да бъдат запознати с терминологията на българските народни танци.

Чрез **описанието** се изяснява формата на движението. Създава се правилна представа за образността, релефа, силата, ритмичния рисунък и трайностите на танцовите елементи и движения. Описанията трябва да са ясни и кратки. Обяснението се различава от описанието по това, че с него се разкрива смисъла и съдържанието на движението. Обясненията трябва да дават указания за важен момент от движението и насочват вниманието към него. Чрез обяснението трябва да се разкрива и вътрешното съдържание на движенията – чувства, мисли, преживявания, т. е. характера на танца. Освен това обяснението трябва да дава ясна и пълна картина за стила, типичен за отделните етнографски области, които се проявяват под формата на чукчета, набивания, пружинки, акцентирани движения с корпуса и главата. Тези два метода вървят паралелно с **разучаването**. Тогава възприемането на новия материал от обучаващите се е по-интересно, по-разбираемо и по-бързо усвоявано.

По време на разучаването се показват отделни движения и фигури. То може да стане посредством **разчленяване** и **цялостно** заучаване. При този метод педагога трябва много вярно да прецени техническите възможности на изпълнителите, за да избере своя подход. При разчленяването-сложното движение се разбива на по-прости и след усвояването им по отделно се свързват в едно цяло. По този начин е възможно движенията да бъдат разучени по-лесно, но трябва да се спазва структурната им последователност. Така се поддържа логичната връзка между тях. Разчленяването изисква много търпение и се прилага при начинаещи. Ако качествата на изпълнителите позволяват и при по - напреднали, трябва да се премине към **цялостния метод**. При него движенията се показват цялостно. Необходимо е педагога да следи, при стремежа да заучат по бързо комбинацията, изпълнителите да обърнат внимание на стила и характера. Най-добре е тези два метода да се съчетават, съобразно качествата на обучаващите се.

От особена важност в методиката е въпроса за **допусканите грешки** от изпълнителите и методите за тяхното **поправяне** от преподавателя.

Допусканите грешки са от най-различен характер. Най-често те са във връзка с техниката на изпълнение, с координирането на частите на тялото, с вярното отразяване на стила и характера, със съгласуването с музиката и др. От какъвто и характер да са грешките, те трябва да бъдат веднага отстранени и поправени. В някои случаи обаче, изпълнителите предварително трябва да бъдат запознати с възможните грешки. Добре би било и да се изтъкнат причините за това. При забелязани грешки, педагога отправя така наречените общи (към всички) забележки или индивидуални (единични) такива. Могат да се използват и така наречените „летищи“ – такива, при които не се спира музиката и изпълнението.

Тук трябва да обърнем внимание и на подреждането на изпълнителите в определената танцова верига (хват за длани, на леса, за пояс и т. н. ). Не бива да се изолират по-слабите изпълнители. Между по - добрите и по-бързо усвояващите материала, да се поставят, тези които изостават и грешат. По този начин взаимно танцуващите си помагат и усвояването става по-лесно.

Често, за да се избегнат грешките и да се заучат движенията по-бързо, се пристъпва към забавяне на темпото. Нарича се **работно темпо** и е методичен похват, към който трябва да се пристъпва много внимателно и то само при разучаване.

Важен метод за трайното овладяване на материала е повторението. То не бива да е безцелно, защото тогава има опасност някои движения да бъдат заучени погрешно. Необходим е и точен усет за продължителността на повторение на един и същи детайл, за да не се загуби удоволствието от наученото. Чрез напътствия, съвети, поправяне на грешки и разбира се похвали, педагога трябва с помощта на повторението да цели техническото, танцувално и артистично израстване на изпълнителите. При повторението се възобновяват съществени моменти от разучения материал, и се обобщават стилните белези, характерни за танци близки по район. Имайки щастието да се уча от педагога, хореографа, твореца и човека проф. Кирил Дженов, ще помня винаги съвета му – постигайки добра танцувална техника, да не забравяме да търсим и душата на танца. Той трябва да се чувства и преживява.

До положителен резултат за възприемането на материала и за заучаването му водят **наблюдението и демонстрациите** – онагледяват и осъществяват по-добър контакт със стила и характера на движенията.

Наблюдението на снимков и видео материали на заснети автентични движения, хора, костюми от различни етнографски области; посещенията на събори (Копривщица, Рожан и др. ); наблюдаването на групи за автентичен фолклор (колкото и малко да са останали), демонстрирайки завидно стилово изпълнение с характер – възпитават и стимулират интереса към българския танцов фолклор. Дават знания на хора – желаещи да придобият и усъвършенстват своите способности като изпълнители на български народни танци. Непосредствената среща с носители на автентичната традиция, въздейства вдъхновяващо и пряко на сетивата и техните емоции. Наблюдението и демонстрациите като методи използвани от педагога, вървят ръка за ръка. Добре би било да се заснемат и часове от репетиционния процес, които след наблюдение да бъдат **анализирани**. Това ще предизвика и **оценка** на овладения материал.

При показването на автентични хора, преподавателя трябва да използва още един словесен метод (различен от описанието и обяснението). Той разяснява какво хоро следва да бъде разучено, пренася ни в тайнството на автентичното, разпалва желанието за заучаване и допринася за трайното запомняне на хорото. Това е **разказът**. Като метод се използва до толкова, до колкото да се направи характеристика на предстоящото за разучаване хоро. Разказът включва:

1. *Наименование и произход на хорото;*
  2. *В кой край се играе?* – селище, област, източник;
  3. *Кога и къде се играе?* – по време на обред ли се изпълнява или е развлекателно; на мегдана или в нечий дом;
  4. *Музикален размер и съпровод;*
  5. *Форма на хорото* – водено, по-само, на леса, сключено;
  6. *От кого се играе?* – мъже, жени, смесено;
  7. *Начин на залавяне* – за длани, за рамо, за пояс.
  8. *Стилова характеристика на движенията, включени в хорото.*
- Характерът, който носи;*
9. *Други характерни особености* за хорото и неговото изпълнение.

Ако хореографът знае или целенасочено по някакъв начин намери интересни факти или случки свързани с хорото, то, ще е прекрасно да ги сподели с обучаващите се. Така ще създаде положително настроение, ще освежи и активира аудиторията, което ще повиши умствената работоспособност по пътя на емоционалните преживявания. Това ще направи непознатото и ново хоро, интересно, по-лесно за разучаване, запомнящо се, преживяно, а от там и любимо. Разказът трябва да е образен и стегнат.

След цялостното изучаване на новите движения, комбинации или хора, с помощта на използваните методи, те се изиграват с повторения за да бъдат добре затвърдени и усъвършенствани.

Търсейки верния път от преподавателя, за да направи от танцьорите все по - добри изпълнители – да развие тяхната ритмичност, техничност, изразителност, при поставянето и изучаването на новия танцов материал, той внимателно трябва да се съобрази с възможностите на танцуващите. Ако ги надцени, няма да постигне желания резултат, защото е твърде възможно голямото затруднение да предизвика несигурност и апатия. Разучавания материал трябва да бъде технически достъпен за изпълнителите.

За да изгради постепенно и методически облика, визията на танцовия колектив, ръководителя трябва да подбере и подходящи произведения за изграждането на репертоара, съобразявайки се с нуждите на колектива.

#### **По отношение на подбора хората и танците могат да бъдат:**

- според състава – женски, мъжки, смесен, детски;

- според техническите възможности на изпълнителите-самодейци, професионалисти;

- според изучавания материал – ако обучаващите се в момента изучават например движения, стила и характера на шопската етнографска област, то би следвало хореографа да подбере и шопски танци;

- според репертоара – да има разнообразие в овладяването на хора и танци от различните етнографски области.

Освен при изучаването и при самия подбор на танцов материал (хора или цели танци ) художествения ръководител трябва добре да познава възможностите на своите изпълнители (възраст, техника на изпълнение, необходимост за изява, артистичност). Поставянето на непосилни, макар и високохудожествени произведения, води до тяхното опростяване и до примитивизъм.

Когато говорим за методите на преподаване на български народни танци, трябва да обърнем особено внимание на работата с деца. Поведението им в предучилищна и начална ученическа възраст е продиктувано от мотиви, които много бързо се променят. Игрите и поведението им са импулсивни, подражателни, необмислени, желаещи винаги да побеждават. Тези мотиви при работа с деца трябва да се използват от педагозите най-умело в обучението им по танци, защото в тях се крият много теми и идеи за създаване на типично детски танцови произведения и игри. Така в децата се възпитава чувството за необходимост и утвърждаване, откриват себе си, го-

тови са и желаят да постигат нови успехи. Групите за народни танци имат възпитателно въздействие и предлагат на децата колективна дейност.

Също така педагога трябва да дава точно оценка на поведението на детето - с похвалите трябва да има и забележки, но много прецизни, съобразени с характера на отделното дете.

Чрез игрите се формират много положителни качества у детето-логично мислене, ритмичност, пространствена ориентация, изобразителност, находчивост, пластични умения, комуникативност, волеви качества и др. Всичко това се възпитава и с помощта на танца и правилно подобрите методи за работа от хореографа.

От особено значение е и личния темперамент на всяко дете. Емоционално различни и трудно контролируеми са и затова при детските игри и танци не трябва да търсим уеднаквяване на темперамента им. Педагога винаги трябва да се съобразява с индивидуалностите на децата. Много от образите, които играят те имат имитативен характер. Затова и движенията, които ще се използват, трябва да наподобяват или имитират поведението на приказен герой или на родителите им - трябва да са занимателни. Времетраенето на заниманията, също трябва да е съобразено с възрастта им. Колкото са по-малки, толкова по-трудно се съсредоточават. Фолклорните хора и техните движения са малка част от детските игри и танци в тази възраст. Такива игри са: „Кралю порталю“, „Пускам, пускам кърпа“ и др. Липсват хора за тази възраст, но независимо от това именно сега започва обучението на децата свързано с народните танци. Трябва да се подбере по-лек ( достъпен) материал и да е под формата на игра ( при най-малките). Трябва да включва стъпки, ходове, подскоци, приситвания. Ако има участие на ръцете – пляскания, които поставят началото на чувството за ритмичност. В началния курс на обучение (1-4 клас), програмата трябва да е съобразена с поставените цели за тази възраст – изграждане на ритмичност, чувство за ориентация, отработване на корпус, поставяне на добра основа за последващо усвояване на танцови елементи, формиране на любовта на детето към танца. В следващите етапи на обучението по танци, акцентът се измества върху изграждането на танцувални и технически качества. Трябва да признаем, че най-трудна и отговорна е работата с деца. Това е призвание.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

Bazelkov, Stefan., Teodora Ignatova. "Ritmika i tants". Izdatelstvo "FABER", 2011, str. 7. (Базелков, Стефан., Теодора Игнатова. "Ритмика и танц". Велико Търново, Издателство "ФАБЕР", 2011, стр. 7.)

Vaganova, Agripina. "Osnovi na klasicheskiya tantc". S., Nauka i izkustvo, 1983. (Ваганова, Агрипина. "Основи на класическия танц". С., Наука и Изкуство, 1983.)

Voinova, Agripina. "Uchebno – vazpitatelna rabota v detskiya tantsov kolektiv". S., DIK, 1979. (Войнова Агрипина. "Учебно-възпитателна работа в детския танцов колектив". С., ДИК, 1979.)

Voinova, Agripina. "Uchebno – vazpitatelna rabota s folklor: Biblioteka dom na literaturata i izkustvata za deca i yunoshi", Sofiya, 1987. (Войнова, Агрипина. "Учебно-възпитателна работа с фолклора: Библиотека дом на литературата и изкуствата за деца и юноши", София, 1987.)

Grigorov, Biser. "Ritmika i tantsi". Sofia, NSA PRES, 2003. (Григоров, Бисер. "Ритмика и танци". София, НСА ПРЕС, 2003.)

Gusev, Gennadiy. "Metodika prepodavania narodnava tantsa. Tancevalnae dvijenia i kombinatsii na seredine zala". Moskva: Vlados, 2003. (Гусев, Геннадий. "Методика преподавания народного танца. Танцевальные движения и комбинации на середине зала". Москва: Владос, 2003.)

Dragulevaq Lilyana. "Metodika na prepodavane na klasicheskiya tantc". Sofia, 2008, str. 7. (Драгулева, Лиляна. "Методика на преподаване на класическия танц". София, 2008, стр. 7.)

Ilieva, Anna. "Problemi na tantsovata samodeynost – balgarski narodni tantsi". Doklad ot teoretichna konferentsia vav Veliko Tarnovo, 1974. (Илиева, Анна. "Проблеми на танцовата самодейност – български народни танци". Доклад от теоретична конференция във Велико Търново, 1974.)

Ivanov, Ivaylo. "Obuchenieto po balgarski narodni tantsi – istoricheski aspekti i etapi na razvitie". Doklad ot kragla masa na tema "Folklorat v savremennata kultura". Shumen, 2015. (Иванов, Ивайло. "Обучението по български народни танци – исторически аспекти и етапи на развитие". Доклад от кръгла маса на тема "Фолклорът в съвременната култура", Шумен, 2015.)

Nikolaeva, E. - "Metodika na muzikalno tancovoto obuchenie za preduchilishtna vazrast" Sofia 1993g. (Николаева, Е. "Методика на музикално танцовото обучение за предучилищна възраст". С., 1993.)

## СТРУКТУРНИ ОСОБЕНОСТИ НА ХОРОВОДНИТЕ НАРОДНИ ПЕСНИ ОТ ИЗТОЧНОТО СТАРОПЛАНИЕ

Гл. ас. д-р София Р. Русева

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив

**Резюме:** Докладът е фокусиран върху структурата и формата на хороводните народни песни от Източна Стара планина. Направен е опит за проследяване на някои от основните тенденции при формообразуването и изграждането на структурата на песните. В заключение са направени някои изводи по отношение на формата и структурните особености на вокалните хороводни образци в разглеждания регион.

**Ключови думи:** хороводни песни, структура, форма, формообразуващи принципи

## STRUCTURAL FEATURES OF THE FOLK SONGS FOR HORO FROM THE EASTERN BALKAN MOUNTAINS

**Abstract:** The report is focused about the structure and form of the folk songs for horo from Eastern Balkan Mountains. An try was made to follow some of the main tendency in the formation and building the structure of the vocal specimens in the area. In conclusion, are made inferences about the structural building and development of the form of the folk songs for horo in region considered.

**Keywords:** songs for horo, structure, form, forming principles

Докладът е фокусиран върху структурата и формата на хороводните народни песни от Източна Стара планина. Направен е опит за проследяване на някои от основните тенденции при формообразуването и изграждането на структурата на напевите. Песенният материал, послужил за анализ е почерпен от СБНУ, книга LXIII - „Народни песни от Източното Старопланиние“ и възлиза на 270 хороводни напева. При систематизирането на вокалните образци са изключени песните, съпровождащи обредни хора, тъй като тяхната функционална натовареност предполага различна специфика на изграждане. Хороводните песни включени в сборника са от селищата намиращи се в най-източния дял на Северна Стара Планина - Аспарухово, Вресово, Бата, Голица, Дюлино, Горица, Жеравна, Искра, Ичера, Козичино, Котел, Жеравна, Кошарица, Красимир, Лозарево, Лясково Медвен, Мъдрино, Пещерско, Подвис, Прилеп, Просеник, Равна гора, Раклиново, Раклица, Сигмен, Терзийско, Тополица, Черница, Чубра и Ябълчево. Периодът на записване на песенния материал обхваща повече от 30 години - от 1957 г. до 1989-1990 г.



Анализът на песенният материал включва няколко аспекта: стихосложение, стихомелодична строфа, ритмообразуване, метроритмичен строеж, формообразуващи принципи и тип структура. Систематизирането на текстовете на вокалните хороводни образци от Източното Старопланиние е направено въз основа на теорията за силабичния характер на стихосложението в българската народната поезия. За определяне на ритмичния рисунък на песенната форма са използвани теоретичните разработки на Стоян Джуджев и Тодор Джиджев. За отправна точка при анализа на структурата на хороводните примери служи концепцията на Тодор Джиджев, свързана с мащабното равновесие на песенната форма, което според него е залегнало в основата на най-ранното синкретично формообразуване.

Сред песните „на хоро“ в Североизточна Стара планина преобладава двувременният метрум 2/4, следван от неравноделните 5/8, 5/16, 7/8, 7/16 и 9/16. Най-разпространени (близо 78%) са образците с двуредна стихомелодична строфа. След тях се нареждат примерите с едно-, три- и четириредна организация. Срещат се, макар и малко на брой, шестредни примери и една единствена песен, разположена върху осем стихомелодични реда.

По отношение на стихосложението на хороводните песни, тук най-много са образците, чийто текст се състои от осмосрични стихове с разпределение на сричките 5+3 или 3+5 (около 65%). Втори по разпространение са осмосричните /4+4/, срещат се също седмосричници, десетосричници, шестосричници, дванадесетосричници, комбинирани стихове и седмосричници. Срещат се примери, които са разширени от декоративни текстови образувания – запевки, вметки и рефрени. Най-често вметките са двусрични и разположени в края на стиха, запевките биват едно- или двусрични, а рефрените с размера на основния стих, както е в пример №860:

860.

M.M. ♩ = 160 PH 8.1.16

За - пра - вил И - ван кап - да - ръм, И - ва -  
ис, кап - да - ръм - лъзи - во.

По отношение на метроритмичния строеж, при повече от половината песни се наблюдава пълна хетерохрония, т. е. наличие на повече от една

различна нотна стойност от основната такава. Има случаи, в които тя е породена от особеностите на поетичния текст - наличие на вметка или нарушение в основния стих на песента. В други случаи хетерохронията е резултат от хемиолното удължение, залегнало в основата на неравноделните метруми. В пример №847 пълната хетерохрония се е получила поради на-

847.

M.M. ♩ = 168 TT 151.II.14(254)

М Че - рещ - ка е цвят цве - ти - ла, мъ - ри, цвят цве - ти - ла,  
 род ро - ди - ла.

В пример №1056 хетерохронията е резултат от промяна в основния стих на песента:

1056.

M.M. ♩ = 144 TT 364.II.15

Бе - ли - ла е Дра - га - на тън - ки ми бе - ли  
 да - ро - ве.

При песните с двуредна стихо-мелодична строфа преобладават примерите изградени чрез произведен контраст, при които втората мелодична редица често съдържа интонационни или ритмически елементи от първата. Един такъв пример е песен №825

825. PCK 130. I.42

М.М.  $\text{♩} = 180$

Ка - ктв съй съ - бор съ - бра - ло сред се  
ло, вре - ди мет - да - нъо,

По-малко разпространени са двуредните песни изградени чрез видоизменено повторение, като то най-често се изразява във видоизменен финал, както е в пример № 1002:

1002. TT 314.I.17

(Ляво хоро)

М.М.  $\text{♩} = 144-160$

На - ше се - ло о - гън го - ри, Ка - ли - во мо - я, не - ка го - ри,  
да из - го - ри, Ка - ли - во мо - я,

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

992. TT 247.I.25

М.М.  $\text{♩} = 138-152$

Ди - ми - тър сред двор се - де - ше, ма - ри, сред дво - ри,  
на дъ - ръ - вот - ни - ка, ма - ри, със тес - ла дър - во па - ла - ни.

Четириредните песни най-често са изградени чрез буквално повторение на първата мелодична редица и видоизменено повторение на втората - а: || bb1

1084. TT 252.II.2(376)

М.М.  $\text{♩} = 168$

И - ван на Ра - да ду - ма - ше: — Ра - до лъо, лю - бе Ра - до лъо, до лъо,

Анализът на структурата на песните показва, че при двуредните песни най-често се срещат примери с частично мащабно равновесие, при които равенство е налично само при мелодичните редици. Прави впечатление, че това са главно песни с осмосричен стихов размер от вида /5+3/ или /3+5/. Осмосричникът най-често е разположен върху мелодия от пет такта, които са групирани 2+3 или 3+2. Пример за това е песен 906, чиито тактове са с разпределение 3+2:

906. PCK 128.II.16

М.М.  $\text{♩} = 160$

Ми - тво за Га - на про - во - ди, я пък май - ка му за дру - га,

Пример 854 също е изграден чрез частично мащабно равновесие, но има наличие на равенство само между тонсричките групи - /2+2/ + /2+2+2/ + /2+2+2/:

854.

M.M. ♩ = 160 TT 143.31(76)

Че - рен се, че - рен се об - лак за - да - ва от се - вер,  
от се - вер, от - към Ру - си - я, хей, хей, хей, от се - вер,  
от се - вер, от - към Ру - си - я, хей, хей, хей.

Значително по-малък брой са песните с квадратна структура, които срещаме главно при осмосрични песни с разпределение на сричките /4+4/. Това е съвсем логично, тъй като симетрията на осмосричния стих /4+4/ си хармонира най-добре със симетричната квадратна структура с разпределение на тактовете 2+2, както е в следващия пример:

843.

M.M. ♩ = 160 TT 252.II.5(379)

Стой - чо се - ди, ма - мо, Стой - чо се - ди на ду -  
ге - ни, ма - мо, на ду - ге - ня,

Структурите изградени чрез правилна неквадратност се срещат най-често при триредните хороводни песни. Пример за това е песен 835 - /2+2/ + /2+2/ + /2+2/:

835.

M.M. ♩ = 152 TT 144.I.15(112)

Хо - дих го - ре, хо - дих до - лу, ний - де се - ло  
о - свен се - ло  
не 'а ре - (сах)  
Ма - рий - ки - но.

Предвид направените анализи, можем да заключим, че в най-източната част на Стара планина най-разпространени са структурите с частично мащабно равновесие, чиито мелодичните редици са в трайностно равновесие, а тонсричките групи не са. Най-често това са песни, при които стихът е разположен върху пет такта от мелодията, които са разпределени /2+3/ или /3+2/.

#### Исползвана литература:

1. Dzhidzhev, Todor. Kam vaprosa za stihovo-ritmichniya stroezh na balgarskite narodni pesni, IIM, kn. 10. S., BAN, 1964, str. 217 – 272 (Джиджев, Тодор, Към въпроса за стихово-ритмичния строеж на българските народни песни, ИИМ, кн. 10, БАН, 1964, стр. 217 – 272)
2. Dzhidzhev, Todor. Ritmoobrazovaneto v koledarskite narodni pesni, IIM, kn. 16. S., BAN, 1973, str. 5 – 105 (Джиджев, Тодор. Ритмообразуването в коледарските народни песни, ИИМ, кн. 16. С., БАН, 1973, стр. 5 – 105)
3. Dzhidzhev, Todor. Problemi na metroritama I strukturata na pesenniya folklore. S., BAN, 1981, str. 221 (Джиджев, Тодор. Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор. С., БАН, 1981, стр. 221)
3. Dzhudzhev, Stoyan. Balgarska narodna muzika. Tom 2. S., Muzika, 1975, str. 608 (Джуджев, Стоян. Българска народна музика. Том 2. С., Музика, 1975, стр. 608)
4. Dzhudzhev, Stoyan. Balgarska narodna muzika. Tom 3: Morfologiya i prozodiya. S., Nauka i izkustvo, 1956, str. 380 (Джуджев, Стоян. Теория на българската народна музика. том 3: Морфология и прозодия. С., Наука и изкуство, 1956, стр. 380)
5. Ilieva, Anna. Teoriya i analiz na folklorniya tants. Printsipi na formoobrazovaneto v balgarskiya tantsov folklore. S., AI „Prof. Marin Drinov“, 2007, str. 200 (Илиева, Анна. Теория и анализ на фолклорния танц. Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор. С., АИ „Проф. Марин Дринов“, 2007, стр. 200)
6. Kaufman, Nikolai. Balgarska narodna muzika. S., Nauka i izkustvo, 1970, str. 126 (Кауфман, Николай. Българска народна музика. С., Наука и изкуство, 1970, стр. 126)
7. Todorov, Todor, Neykova, Ruzha. SbNU Kniga LXIII – “Narodni pesni ot Iztochnoto Staroplaninie”. S., AI “Prof. Marin Drinov”, 2007, str. 710 (Тодоров, Тодор, Нейкова, Ружа. СбНУ Книга LXIII – “Народни песни от Източното Старопланиние”. С., АИ „Проф. Марин Дринов“, 2007, стр. 710)

## ЗА НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ ПРИ ТЕРЕННАТА РАБОТА В „СВОЕТО“ ПРОСТРАНСТВО

гл. ас. д-р Зоя Ил. Микова  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив

**Резюме:** Настоящият текст е част от по-голямо изследване върху методите и особеностите на теренната работа. Представят се моменти от престоя на терена и различни ситуации по време на разговорите с различен тип респонденти. Посочват се някои предимства и недостатъци по време на проучвания в познати (свои) терени, където изследователят паралелно е в позицията на „вътрешен“ и „външен“ човек.

**Ключови думи:** теренна работа, респонденти, близки терени, изследователски роли

## ABOUT SOME FEATURES OF OUTDOOR WORKING IN „YOUR OWN“ SPACE

Chief Assist. Zoya Il. Mikova, PhD  
AMDFA „ Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv

**Summary:** This text is part of a larger study on fieldwork methods and features. The moments of the stay on the pitch and different situations are presented during the interviews with different types of respondents. Some advantages and disadvantages are indicated during studies in familiar (own) terrains where the researcher is in parallel in the position an „inside“ and an „outside“ person.

**Keywords:** fieldwork, respondents, close fields, research roles

Етномузикологията отдавна е превърната в интердисциплинарна наука, поради невъзможното ѝ отделяне от други научни области, с които се намира в близко родство, и с които споделя общи и сродни методи, подходи, обекти, стратегии и т. н. Като част от голямото семейство на хуманитарните науки и Етномузикологията поставя в центъра на изследванията си „ЧОВЕКЪТ“. Именно по тази причина, не би било възможно музиколозите да разглеждат въпросите и проблемите на музикалната култура изолирано и самостоятелно от другите сфери на човешкото битие. Всичко това

разширява обекта на изследванията ѝ и в значителна степен усложнява работата на етномузиколозите.

Важна част от заниманията на етномузиколога е „работата на терен“, която се характеризира с набирането на емпирични данни за обекта на изследване. „На терен“ се документират срещи-разговори, реализират се интервюта, анкети, беседи, записват се образци от традиционната култура, документират се видео архиви, водят се записки в теренен дневник и др. В своите изследвания етномузиколозите се опират на комплексни методи и подходи, като в последните десетилетия се налага културологичния и интердисциплинарния подход. Независимо, че съществуват някои задължителни моменти при всички проучвания, всеки терен е индивидуален и неговите специфики се обуславят от различни фактори – мащаб, престой (време на проучване и брой посещения на терена), индивидуална среда, обект и респонденти, участие на специалисти в проучването и т. н., което предполага употреба на сравнително самостоятелна методика за конкретното проучване.

Теренното проучване преминава през различни етапи, всеки от които има своите специфики и е от еднакво важен за прецизната работа. Най-общо при теренната дейност се очертават три етапа като:

- *подготовка на теренното проучване* – включва избор на терен и фиксиране на обект, финансово обезпечаване на проучването, снабдяване с необходимата екипировка и оборудване (диктофон, видео камера, теренен дневник), запознаване с материали, уточняване на битови особености за времето на престоя и т. н. Както споменава Васил Колев: „... Важен етап от подготовката е планирането във времеви график за изпълнение на дейностите.“ [Колев, 2019, с. 93], с което условно се рамкира теренното изследване и неговите етапи за реализация.
- *престой на терена* – характеризира се с провеждане на срещи-разговори, документиране, набиране на данни, изиграване на роли и изпълнение на предварително подбраната стратегия
- *напускане на терена и „поглед отвън“* – включва архивиране, транскрибиране, систематизиране и анализиране на събрания емпиричен материал.

Няма точно фиксирана продължителност на всеки един от тези етапи, но както описва и характеристиката на проекната дейност д-р Весела Казашка „... Всеки проект се характеризира с начало и край, и в този смисъл той представлява временно начинание. Времеви диапазон на проектите може да варира от няколко месеца до години в зависимост от негови-

те специфики...“ [Казашка, 2017, с. 157]. Затова особено важно е да се постави рамка на теренно проучване, както и в даден момент теренистът да се „откъсне“ и да „излезе“ от терена.

Тук ще обърна внимание на някои особености по време на пребиваване на терена, като се позова на емпирията ми, резултат от теренните проучвания върху традиционната култура и музикално-танцови практики в родното ми с. Милковица, Плевенско. Именно по тази причина си позволявам да нарека теренът „свой“, като в този текст би следвало да се разбира като познат, собствен, близък. Родена съм в Милковица, но напуснах селището преди тридесет години. Като изследовател това ме поставя едновременно в позицията на „вътрешен“ за селската общност човек, предвид периодът, в който съм съпреживявала тези практики и я познавам отвътре и едновременно с това като „външен“, който се е отдалечил от общността и има възможност да я погледне отвън.

Милковица е село в Средна Северна България, на седем километра от р. Дунав и разположено на десния бряг на р. Вит. В селото живее билингвистично население, което дава основания на много учени от българска и румънска страна да го припознават като румънско или като влашко село. Жителите му към м. март 2018 г. наброяват около 1700 души, което позволява да се твърди, че Милковица е едно от най-големите влашки села в България. (в смисъл на най-населено) [Балкански, 1999, с. 87]. Съществува обаче разминаване между научните определения и самоопределението на населението в Милковица, което масово се самоидентифицира като българско. Според учените, като възможни причина затова на първо място се посочва асимилацията на влашкия етнос у нас и на втори план забраната за употреба на влашкия език, особено в училищна среда в периода 1934-1937 г., в резултат на което съществува масова психоза между милковчани при изясняване на техният произход [Балкански, 1999].

Началото на теренните проучвания върху традиционните практики на с. Милковица от моя страна бе поставено в ученическите ми години, като обект на изследване е традиционната култура на селището. В първите реализирани обхождания през 1992 и 1998 г., акцентът в набирането на сведения е поставен върху обичайно-обредната система и в частност върху музикалните образци. Смея да твърдя, че тези записи са едни от най-ценните музикални документи за традиционната култура на селището, която по това време (1992-1998) постепенно замира и изчезва с носителите си. След кончината на моите информатори, това останаха единствените документални записи за тяхното високо изпълнителско майсторство. В тези

първи проучвания, въпросите за етническа и конфесионална принадлежност, присъстват като задължителна част от подобни документирания. Тези две посещения все още бих могла да определя като преходни, поради фактът, че са реализирани скоро след напускането ми на селището. Тези проучвания съвпадат с началото на демократичните промени в България и с настъпващите промените в живота на милковчани, чиято рефлексията върху традиционни практики не личеше така явно.

Следващите два престоая на терена са реализирани през 2018 и 2019 година, като освен набирането на данни за традиционната култура и местни практики, целенасочено са засегнати въпросите за самоопределението (самоназоваване), с оглед в хода на работа да се изясни защо между данните предоставени от различните български-румънски специалисти и масовото разбиране за етническа принадлежност и самоопределение на милковчани съществува разминаване. [Микова, 2019].

Като причина за по-късното „вглеждане в това разминаване“, отчитам от една страна скромният ми личен опит и самоподготовка във времето на първите обхождания на милковския терен, които са реализирани в ученическите ми години като на „прохождащ етномузиколог“.

Документирането на материали от с. Милковица, през определени периоди позволи да се случи натрупване на данни, които допринесоха да се отчетат различните процеси и тяхната честота на въздействие върху традиционната култура. Независимо, че по-голяма част от моите първи информатори вече са покойници, успях да разговарям с малцината останали живи през 2018 и 2019 г., а също и с някои информатори, които бяха променили възгледите и мненията си по-различни въпроси. Това ми разкри устойчивостта (и неустойчивостта) на някои твърдения и даде възможност да се направят по-обективни анализи, съотнесени към периода на проучване.

Особено значение не само на този терен, а изобщо, имат отношенията, които се изграждат между изследвателя и неговите информатори. Предвид различните методи и подходи, които е избрал теренистът в зависимост от спецификите на изследвания обект, терен, общност и т. н. - трябва да се съблюдава максимално изграждане на доверие и скъсяване на дистанцията между търсещ и информатор. Това обаче е сложен и дълъг процес, особено когато за целта се употребява метода на пряко (включено) наблюдение и метода на структурирано интервю.

Именно по тази причина важна част от всяко подобно проучване представляват информаторите (респондентите), благодарение на които се на-

бавя по-голямата част от данните. Информаторите от терена на с. Милковица, най-общо могат да бъдат представени в няколко групи, като основен критерий за разпределението им е отношението (готовността) за съдействие. Първата група информатори е най-голяма и съставлява 87% от интервюираните, които могат да бъдат определени като „отворен тип“. В тази група са включени милковчаните, които с радост и вълнение приемаха новината, че се реализира подобно проучване върху историята и традициите на селото. Показателни в тази посока са думите на Е. Ш (р. 1948 г.), която споделя - „Най-накрая някой са сети да направи нещо, за да се запази това...“. За осъществяването на разговор с тези информатори беше достатъчно да спомена името на покойния ми дядо или да кажа „На кого съм (от кой род съм)“. Всички тези информатори са връстници, близки, приятели и колеги или добри познати на родителите ми и на близките ми, което позволяваше безпроблемно „приближаване“ и „влизане на терена“ (Ще ме има в книгата за селото.... ?)

Втора група информатори, съставляват около 10% от интервюираните и могат да бъдат определени като „затворен тип“. Те отговарят уклончиво и не разбират важноста на заниманията на терениста. Голяма част от тях трудно биха разбрали, че това което знаят и могат да предадат на следващите поколения е важно за запазване на местната културна памет. Много от тях притежават информация, вещи и фотоси, които могат да са в помощ на проучването, но по тяхна преценка не ги предоставят, защото както споделят самите информатори „те не са важни“.

Макар че съставляват едва два процента (2%) от интервюираните, трета група информатори биха могли да бъдат наречени „опозиция“, защото част от твърденията им рязко се отличаваха с документираното от мнозинството. Общуването с тази група се оказа особено полезно, заради възможността „да огледам обектът“ от различни ъгли, до които първоначално няхах видимост. Подобни разговори задават нови посоки, връзки и възможни решения на някои теренни ситуации.

Един от най-интересните ми информатори, постепенно „бе завербуван“ и на моменти влезе в ролята на *съ-изследовател*. С този респондент успях да осъществя много близък контакт, на взаимно доверие и разбиране, като той се превърна в моите „очи и уши на терена“, в момента, в който аз го напуснах физически. Под мое наблюдение и при предварително съгласуване и структуриране на въпросите, с този респондент, успяхме да реализираме кратки видеоклипове, които се оказаха много полезни.

Благодарение на съвременните технологии, много бързо успях да достигна до терена“ и да реализирам още разговори с информаторите, да набавям снимков материал, да документирам вокални образци. В общите ежедневни диалози с *респондентът-съ-изследовател* и с *респондентите-опозиция* имах възможност да реализирам беседи, коментари и анализи, да съставя нови бележки върху събраната

Интересен момент в методологичната основа на изследването се явяват ролята, които се наложи да реализирам. Като изследовател в проучването за с. Милковица работя върху собствен терен – място, в което се явявам едновременно „външният-свой“ и „своят-външен“ човек за милковчани.

Паралелно с изпълнение на теренните си роли, Аз -търсещият се превръщам в „изследователя – респондент“ – роля, която ми позволява да се включва в практиките естествено и да се отдръпвам, от изследваната група като страничен наблюдател, а също така и да „сверявам“ документираното от информаторите и със своите лични спомени и преживявания.

В заключение може да се каже, че теренната работа в „свои, познати“ територии има някои предимства и недостатъци.

Предимствата са:

- По-бързо влизане на терена: информаторите много бързо допускат изследователя до себе си – **Ти, изследователят** – си един от тях (посрещаша ме с думите „На Личо дъщерята“, „На Дуку внучката“...);
- Съществува доверие и възможности за общуване по всяко време с информаторите, което позволява на изследователя да продължава да насочва вниманието им към темата на проучването.

Като основен недостатък отчитам това, че любопитството и етнусаизмът на по-голямата част от информаторите затрудниха работата ми, като направиха трудно напускането и излизането от терена. Всеки от тях се чувстваше достатъчно близък с мен и свободен в общуването ни, като в някои случаи, респондентите ми търсеха контакт във всеки момент, в който са се подсетили да разкажат „още нещо“, припомнили са си песен, и желаят да я изпеят и т. н.

В подобни ситуации, особено важно е теренистът да овладее емоцията (своята и на информаторите), да запази дистанция, като ги наблюдава като обект и с проявата на безпристрастност, обективност и коректност да докаже високия си професионализъм.

### Използвана литература

Balkanski, Todor. 1999. Nikopolskrite vlasii: etnos, ezik, etnonimiya, onomastika, prosopografiya. 1999, Veliko Tŭrnovo. (Балкански, Тодор. Никополските власи: етнос, език, етнотимия, ономастика, просопография. 1999, Велико Търново.)

Karkalyanov, M. Aleksandŭr. 1980. Ot Utus do Milkovitsa (stranitsi ot istoriyata) – mashinopis. (Каркалянов, М. Александър. 1980. От Утус ...до Милковица (страницы от историята) – машинопис.)

Kazashka, Vesela. 2017. Finansirane na nauchnata i hudozhestveno-tvorcheska deĭnost v universitetite po izkustva. (Казашка, Весела, Финансиране на научната и художествено-творческа дейност в университетите по изкуства – В: Международна научнопрактическа конференция „Управленски и маркетингови проблеми в изкуството“, АМТИИ, Пловдив, ISBN-978-954-2693-20-2, стр. 154-160.)

Kolev, Vasil. 2019. Metodologia v upravlenieto na proekti i osobenostite i v artorganizatsiite. (Колев, Васил, Методология в управлението на проекти и особеностите и в артоорганизациите, ISBN 978-954-2963-40-0, стр. 93.)

Mikova, Zoya. 2019. Milkovitsa-istoriya-etnografiya-kultura, Plovdiv 2019, Aktiv-komers OOD. (Микова, Зоя. Милковица-история-етнография-култура, Пловдив, 2019, Актив-комерс ЕООД.)

Nettl, Bruno. Theory and Method in Ethnomusicology. 1964. New York, Macmillan Publishing Co., Inc.

Mayers, Helen. „Fieldwork“, in Helen Mayers /Hg/: Ethnomusicology. An Introduction. London: Macmillan 1992, S. 21-49.

Rice, Timothy. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In: Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology, 2008, Barz, Gregory. & Timothy J. Cooley, (2nd edition). Oxford University Press.

## „ОВЧАР И ЮДА ДЕВОЙКА“ – ТВОРЧЕСКИЯТ ПОГЛЕД НА ПРОФ. КИРИЛ ДЖЕНЕВ КЪМ МИСТИКАТА НА РОДОПСКИЯ ФОЛКЛОР

Гл. ас. д-р Димо Енев  
АМТИИ – Пловдив, катедра „Хореография“

**Резюме:** Настоящият доклад има за цел да разгледа и обобщи творческите търсения на проф. Кирил Дженов при реализацията на танцовото произведение „Овчар и Юда девойка“. В него ще се опитаме да направим пълен музикално-танцов анализ на произведението, съобразявайки се с драматургичните закономерности. Значимостта на публикацията е подплатена с мисли и тези на проф. Дженов, както и с цитати доказващи твърденията и насочеността на доклада.

**Ключови думи:** Кирил Дженов, Овчар, Юда, Самодива, Драматургия

**Abstract:** This report aims to look and summarize the creative searches of prof. Kiril Djenev at the realization of the dance „Shepherd and Forest girl“. Here we will try to make full music and dance analysis of the work, taking into account the regularities of dramaturgy. The importance of the publication is backed with thoughts and thesis from prof. Kiril Djenev, as well as quotes to support the report's statements and focus.

**Key words:** Kiril Djenev, shepherd, forest girl, dramaturgy

В тази разработка ще насочим нашето внимание към едно от най-емблематичните танцови платна на проф. Кирил Дженов – „**Овчар и Юда девойка**“. И преди да пристъпим към същината на проблематиката или по-скоро, като отправна точка в нашите разсъждения, ще си послужим с думите споделени от проф. Дженов в телевизионното предаване „Танците на българина“ за възникването на идеята и реализацията на танцовото произведение „**Овчар и Юда девойка**“.

„...Когато трябваше да правим първата програма на ансамбъл „Тракия“, пред нас естествено възникна задачата да поставим и един родопски танц, та Родопите се намират само на петнадесет километра от град Пловдив. Правихме проучвания, ходихме по експедиции. Да, намериха се много интересни песни, но хората специално бяха доста прости, доста семпли... И тогава у нас узря идеята да потърсим някакво друго решение, да намерим някоя тема около която да завъртим представянето на Родопския фолклор.

Спряхме се на песента „Овчар и Юда девойка“.

В нея Стоян казва на майка си, че в гората е намерил чудно хубава де-

войка, която идва при него по три пъти на ден, по три му китки донесе и три червени ябълки. Попита ли я, казва майка му...

– Чия е дъщеря?

– Питай я мале, но винаги, се шегува. Веднъж каже от изгрев е, друг път каже от занник е, но никога не мога да разбера коя е. Майката се усъмнява.

– Може би това е Юда? Самодива! Аз ще ти дам биле „гороцвет“; събран от девет планини, ще ти дам и сух пелин от три градини. Сложи ги в пояса си, и когато доди момата, като усети цветето, ако е Юда тя ще избяга, ако е мома ще дойде при тебе...”

[<https://www.youtube.com/watch?v=TJu4Pz3YF38>]

Ето и текста на песента:

„Майно ле, стара майчинко,  
утре ме ранко разбуди,  
че щам да идам, да идам  
на връх високана планина.

Видъл съм мома хубава,  
да ида да я залюба.  
- Сино льо, мой сино льо,  
той не е мома хубава,  
ам си е Юда девойка.”

Тази текстова обосновка, всъщност е само началото на един творчески процес, който преминава през различни нива на реализация, като създаване на музиката за танцовото произведение – дело на доц. Стефан Мутафчиев и художествения подбор на костюмите – дело на Нева Тузсузова.

Но осъществяването на идеята все още не е доведена до край. Ето и още няколко думи споделени от проф. Дженев за същинската реализация на танца. „... От начало възнамерявах да покажа един момък, който се среща в планината с една мома, как и подава китка, но тя изчезва, защото е Юда. Смятах да реша танца като камерен, но в процеса на работа достигнах до идеята да използвам повече изпълнители. Всичко се укрупни – получи се богат от гледна точка на съдържание и форма танц. Мъжете пък ми послужиха за началото и за финала, където пеят песента:

„Излезни, майчо, погледни,  
колко овчере слезоха  
от високана планина...”

Текстът на тази песен стана нещо като рамка на танца. Така с повече хора постигнах и необходимата условност. Безпокоях се много, дали

публиката ще разбере това, което исках да внуша, но опасенията ми за радост се оказаха напразни. Зрителите навсякъде приемаха този танц с много внимание и интерес...” [Парламов, стр. 64]

И след тези уводни, но съществени думи ще пристъпим към същинския драматургично-композиционен анализ на танцовото произведение „Овчар и Юда девойка“.

Естествено е първо да се насочим към определянето на драматургичната форма на произведението. Изхождайки от художествения замисъл и краткото описание (либретото), можем да заключим, че танца „Овчар и Юда девойка“ със своето наличие на драматургично действие спада към действителните форми на танца. Много по трудно е обаче, да определим същинската драматургична форма, а именно дали произведението е тематично или сюжетно. Може би това ще се случи в края на разработката, след като вникнем детайлно в епизодите на произведението и анализираме действията на отделните персонажи.

Започвайки същинския анализ на сценична реализация на произведението, можем да кажем, че още в своята **експозиция**, то ни запознава с времето и мястото на действието. Появата на гайдаря и неговата неземна мелодия ни насочва към Родопската фолклорна стилистика, а специфичното навлизане на петимата танцьори на сценичната площадка допълва първоначалното ни впечатление. Характерните особености на родопското мъжко танцуване са надградени с:

1/ Оригиналната интерпретация на фолклорна носия, която умело е преплетена в драматургията на танца.

2/ Специфичното залавяне на мъжете, в което дясната ръка е в хват „през рамо“, а лявата отзад „през кръста“.

3/ Мъжкото пеене – друг характерен белег на родопския фолклор.

4/ Текста на песента, която те изпълняват - „Излезни майчо погледни“ в муз. р-р 2/4, който индиректно ни въвежда в драматургията на произведението.

Всички изброени компоненти, както и леката хороводна композиционна структура ни въвежда в стилистичните особености на Родопската етнографска област.

Чрез плавен музикален преход, гайдарската мелодия преминава в муз. р-р 8/8, а експозицията на мъжете продължава със специфична танцова разработка на основата на „Доспатско хоро“. Тук вече се наблюдава



и леко надграждане в композиционния рисунък, изцяло подчинен на зараждащото се драматургично действие и открояването на един от персонажите: „*Овчарят*“. Шалът, праметнат през рамото на момците, също взема дейно участие в драматургичното изграждане на експозицията. Повдигнат леко с едната ръка, той създава обемност в танцуването и надгражда специфичния хореографски текст. Експозицията на мъжете завършва в специфична поза „*на коляно*“ с леко полегнал корпус назад. Чрез тази поза и линията, която шалът дава – от рамото, през ръката и коляното до земята и вперения поглед напред, автора сякаш иска да ни пренесе в едно друго пространство, едно друго измерение – от реалността в мистичността.

Така неусетно навлизаме в *завръзката* на произведението. Желания драматургичен ефект е постигнат, на първо място чрез спецификата на музикалната драматургия, където реалната гайдарска мелодия се надгражда със загадъчен женски вокал (*ехо от повика на приближаващата девойка*), който провокира главния герой и той влиза в дебрите на непознатото. Неговите приятели продължават по пътя си, като излизат от сцената със свободен ход на фона на отшумяващата инструментална мелодия, а момъка се сблъсква с вече реалния образ на девойката и остава. Музиката променя драматургичната си насоченост и от бавна гайдарска мелодия, преминава чрез плавен оркестров преход със солово изпълнение на песента „*Овенко, вакъл камътан*“, на която девойката се появява на сценичната площадка. С леки, но плавни движения в краката и много мекота и женственост в ръцете тя се представя на момъка и го примамва да тръгне след нея. Тази кратка, но съдържателна *завръзка*, автора реализира изключително убедително. Той набляга на контрастността в изграждането на образите и техните взаимоотношения, където статиката в лицето на момъка контрастира с действеността в образа на девойката.

Така плавно навлизаме в *развитието* на произведението. В него хореографа – творец разкрива своя творчески гений и насочва зараждащата се сюжетна линия в дебрите на тематизма. Този тематизъм той разработва чрез значимата поява на останалите девойки, които както казва проф. Джнев: „... в определен момент, ту са мури, ту дружки на момата Юда...“.

Със специфичен хореографски текст в муз. р-р 8/8, те навлизат по диагонал на сценичната площадка. Оригинално залавяне между момите, всъщност допълва драматургията танца и с хват „за пояс“ с едната ръка отзад, те образуват преграда пред момъка, който е тръгнал след момата.

Другата ръка не стои безучастна, тя изпълнява кръгови движения от китката, подсилващи лексиката на солистката. Вниквайки по внимателно в тази, най-дълга част на танцовото произведение можем да намерим вече и по-дълбокия замисъл на автора, който разкрива взаимоотношенията между главните действащи лица.

Ако хипотетично направим един драматургичен разрез и премахнем т. нар. масовка от сценичната площадка и оставим двамата солисти на нея, ще видим, че всъщност това е един много завладяващ лиричен дует, разказващ историята на двамата влюбени. Като добавим към него и музикалната комуникация, т. е. диалога вплетен в текста на песните, в които Юдата казва на момъка:

„Гори ми, гори юначе,  
дано за мома изгориш,  
дано си мома не наидеш“

А той съобщава на цялата планина:

„Вий чули ли сте, не ли сте мъри,  
каква съм мома загалил“

Всичко това ни насочва към спецификите на сюжетната форма.

Чрез присъствието на девойките и множеството им композиционни престроявания обаче, хореографа всъщност обогатява лиричния дует между момъка и момата, като чрез тях той пресъздава различни природни и битови картини, като например:

– двата диагонала, които създават впечатление за пътека, по която момъка тръгва към невестата;

– затвореният кръг в който момъка попада, като в капан за да бъде омаян от „*Самодивата*“;

– диагоналната композиционна структура, която е позиционирана зад солистката и с оригиналния си преплетен хват, стои като неин контрапункт;

– разпръснатата композиционна структура наподобяваща гора в която е примамен момъка;

– двете обратни дъги наподобяващи връх, на който стои „*Юдата*“ и чака момъка да отиде при нея;

– пътеката по която слизат в селото за да съобщят радостната вест.

– превъплъщението им в моми от селото при изпълнение на „*Сворнатото хоро*“ на песента „*Гайдине свирят*“ в муз. р-р 9/8;

– и отново връщане в същинските си образи на „самодиви“ в кулминацията на танца.

Тези специфични превъплъщения са подплатени и с характерен хореографски текст. И ако движенията на краката са съвсем *семпли*, както каза автора в представянето на родопския фолклор, то движенията на ръцете и специфичните хватове надграждат драматургичните търсения на хореографа. Необходимо е да добавим, че музикалният съпровод в този епизод от танцовото произведение също е съобразен със спецификите на драматургичната насоченост. И ако в темпово отношение няма голям контраст, съобразено с особеностите на фолклора от този регион, то контраста в ладово, метроритмично и темброво отношение, допълва общата драматургия танца. Всички тези компоненти на хореографската композиция ни насочват към тематичната форма.

**Кулминацията** на танцовото произведение е решена също по нетрадиционен начин. За нея, Катя Кочева пише: „...кулминацията в танца, е изградена с много въображение и дълбок, вътрешен усет за художествена мяра в изображението на фантастичното, нереалното... В този момент по наша преценка в най-голяма степен се изявява таланта на автора. Движенията са пестеливи. Те добиват спомагателен характер, докато чрез едно комплексно въздействие на другите елементи (убедително актьорско присъствие, сполучливо композиционно решение, акцентиращо на преден план двамата солисти и чрез използване на песен и звукови ефекти, наподобяващи неспокоен шепот) се внушава напрежение, тревога, дори болка, породени от предчувствие за нещо непоправимо, което предстои.

Моментът, в който момъкът изпълнява заръката на майката, е кулминация в изживяването и усещането за неизбежност. Показването на горското биле предизвиква душевна буря, истински смут в сърцата на всички. Девойките се понасят като вихрушка около самодивата, чието тяло е обхванато от необикновен трепет. Нарушена е хармонията в техните движения. Те се явяват спонтанен израз на индивидуалните душевни чувства и преживявания от случилото се. Телата се огъват, ръцете се вият, краката присъстват, но не в ритмична стъпка, а вече хаотично нерегулирано. Всичко това е израз на душевния смут, обхванал девойките. С тези движения те увличат и самодивата и напускат сцената...“ [Кочева, 2001, стр. 83-84]

Така логично достигахме и до развързката на танцовата постановка „**Овчар и Юда девойка**“. За отправна точка в анализа на заключителната част на произведението ще поставим музическият контрапункт, в който полифоничното звучене, изграждащо *кулминацията* е прекъснато от едногласната гайдарска мелодия – символ на завръщането в реалността. Тази многоплановост в музиката е подплатена и с танцова реалност, като на преден план момъкът, статичен, объркан и все още завладян от магията на „Юдата“ и билето, контрастира на динамиката в дъното на сцената, където другарите му го връщат в действителността със запяването на песента, която пееха в началото на танца. И само ехото на отшумяващия вокал напомня за мистичността на Родопска планина.

## ЛИТЕРАТУРА

[1] Kocheva, Katia. „Folklorni elementi na savremennata balgarska horeografia“, Pazardjik, Belloprint, 2001, стр. 83-84. (Кочева, Катя. „Фолклорни елементи на съвременната българска хореография“, Belloprint, Пазарджик 2001, стр. 83-84)

[2] Parlamov, Ivan. „Horeomaistorat, ili tancat e preživjivane“, Plovdiv, 1992, стр. 64. (Парламов, Иван. „Хореомайсторът, или танцът е преживяване“, Пловдив, 1992, стр. 64)

[3] <https://www.youtube.com/watch?v=TJu4Pz3YF38> (01. 10. 2019 г.)

## ОБРЕДНИ ПРАКТИКИ В СВАТБЕНИЯ ОБИЧАЙ „КРАВАЙ“ ОТ СЛИВЕНСКО

Мартин С. Петков, ФА „Тракия“

Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Резюме:** „Краваят“ е един от най – значителните обредни моменти - част от цикъла сватбени традиции. Неговото по – често срещаното наименование е „Меденик“, а това, че е един от основните ритуали, го прави изключително важен за традиционната българска сватба. Във всеки край на България, обряда има своите отличителни белези, различаващи го от останалите. Целта на доклада е да бъдат представени на аудиторията специфичните за Сливенския край практики, като акцент в текста са характерните местни хора, една част от които са подробно описани.

**Ключови думи:** кравай, обред, ритуал, хоро, сватба

## RITUAL PRACTICES IN WEDDING CUSTOM „KRAVAY“ - FROM SLIVEN AREA

Martin S. Petkov, Trakia Folklore Ensemble

PhD student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ - Plovdiv

**Abstract:** Cravayat (the ring-shaped bun) is one of the most significant rituals that is part of the wedding tradition cycle. Its more common name is Medenik, and being one of the main rituals makes it extremely important for the traditional Bulgarian wedding. In every part of Bulgaria, the rite has its distinctive features that separate it from the rest. The purpose of this paper is to present to the audience specific practices for the Sliven area, with emphasis on the typical local horo-dances, some of which will be described in detail.

**Key words:** kravay, rite, ritual, horo-dance, wedding

„Краваят“ е един от най-значителните обредни моменти – част от цикъла сватбени традиции. Неговото по-познато название е „Меденик“, а това, че е един от основните ритуали, го прави изключително важен за традиционната българска сватба. В своята книга А. Андонов пише: „Един от най – съществените, силни обредни моменти, с който започва сватбата, е приготвянето на „медениците“. [Андонов, 2014, стр. 14]. В различните краища на България обряда има своите отличителни особености, а чрез настоящия текст ще се запознаете с основните за Сливенския край.

Нещото, което не се среща никъде другаде в цялата страна, а само в селата от Сливенско, е изнасянето на „кравая“ сред селото в събота след

обяд. Тогава се случват някои обредни практики, които ще бъдат подробно описани по – нататък в текста, но първо ще бъдат очертани действията по приготвянето на „меденика“.

Преди всичко обаче е важно да се каже, че това е очакван с огромно нетърпение от цялото село момент, тъй като там свободно може да се включи всеки, като за целта не се изисква специална покана, а само желание, което по принцип не липсва. Поради тази причина, често са се правили повече от един „кравай“.

Главните обредни лица в обичая са: „девера“ – той е начело на процесицията, от дома на момъка до селския мегдан, и води всички хора, които се играят там; „зълвите“ – пресяват брашното, носят водата, „същата зълва“ замесва тестото, и изобщо извършват всички обредни действия по направата „меденика“. След това също са част от шествието, като те носят питите, виното и ракията, които след това раздават на участниците в празника.

Приготвянето на медените пити, по принцип, се случва в дните преди събота, като част от подготовката за сватбата: „Замесването на обредните хлябове във всички изследвани селища се провежда в дните четвъртък или петък...“ [Андонов, 2014, стр. 14]. Въпреки това, честа практика е да се приготвят на самия ден в събота, докато сватбарите, начело с „девера“, са у момини за „чииза“.

Самата направа на „кравая“ започва с пресяване на брашното от „зълвите“. Това се случва през няколко сита, като броят им варира, но най – често срещания вариант е с три. „Обредното сеене на брашното се нарича „засека“, в три нощи през три сита едно върху друго.“ [Енев, 2019, стр. 98]. Характерно за региона е, че през това време се пее песента „Трепнали са девет сита“:

*Трепнали са девет сита, девет сита куприняни  
девет сита куприняни, да засяват гура и вода,  
да засяват гура и вода, гура и вуда, зимя и нибе  
гура и вуда, зимя и нибе, едно дърво дафиново  
едно дърво дафиново, дафиново и маслиново  
под дървоту сиво стаду, сиву стаду, вакъл овчар  
той си дири вакла звиска, не намери вакла звиска  
не намери вакла звиска, най – намери бяла Рада. [РИМ – Сливен]*

След това „същата зълва“ го замесва, като за целта се използва: преся-

тото брашно; вода напълнена от кладенец или извор, и донесена в пълно мълчание; специална „квас“<sup>104</sup>.

Формата на „кравая“ е винаги кръгла, но външният му вид има няколко варианта, в зависимост от това, в коя част на Сливенско се изпълнява обичаят. В източната част (с. Глушник, с. Тополчане, с. Жельо Войвода и т. н.) представлява питка (тип погача), съвкупност от няколко омесени топки, наредени една до друга в овална форма. В по – старо време, се е правил по друг начин: цялото тесто се разстила и се прави дупка в средата. Отивайки на запад (с. Крушаре, с. Селиминово, с. Гавраилово и т. н.) вида му се изменя, като при месенето се правят фитили, които се нареждат в кръг един след друг, навивайки ги „на охлюв“.

Ето какво пише и С. Влайков, относно кръглата форма на „кравая“: „... Кръглият кравай се приема като модел на космоса. Фигурите върху него са космически светила, птици, домашни животни. Те са пожелание – заклинания за плодородие, щастие, любов...“ [Влайков, 2003, стр. 246]

„Меденик“, като наименование на сладката пита, произхожда от това, че след като се изпече, още докато е топла, питата се залива отгоре с мед. „Рано сутрин се меси обредният хляб „меденик“ от чисто пшенично брашно, като името му произлиза от това, че се маже отгоре с мед – символизира сладък живот на младите /с. Калачево/“ [Андонов, 2014, стр. 15]. Д. Маринов пише за меда следното: „Според народната вяра с меда се лекуват всички болки, пред меда и восъка бягат всички магии, всички лоши духания“ [Маринов, 1994, стр. 219]

Що се отнася до украсата, тя също има своите вариации, които са породени от това, дали е направена в по – старо или в по – ново време, както и в зависимост от наличните за сезона цветя и билки. Задължително трябва да има зеленина, като за целта са се използвали предимно босилек, понякога здравец и много рядко чемшир. В по – ново време „кравая“ се е слагал в поднос, но по старо му се е слагал върху „пешкир“ (памучна кърпа). При „меденика“ с дупка, „пешкира“ се е провирал през отвора и се е връзвал. Отгоре върху питата се слага кърпа. До към средата на 20 век са се използвали памучни забрадки или „бурунджук“ (памучна кърпа с копринени нишки, или изцяло от копринен плат). След това се е слагало „каре“ (плетено на една кука), а в по – ново време тюлен плат.

В събота, след като са се върнали от момини с „чииза“ на булката, група

от хора, от момкова страна, предвождана от „същия девер“, тръгват „на меденик“. По този повод Стоянка Тодорова от с. Тополчане сподели, че е чувала старите хора да казват: „На меденика ще ходят рода на момчето, а на момичето рода ще стои у тях си.“ Това обаче не е правило, което се е спазвало в целия регион, а дори и в селото. Процесията, съпроводена най – често от гайда, кавал и тъпан се отправя с танцова стъпка към определеното за този обред място в селото. В почти всички изследвани до момента села това е мегдана, където интервюираните казват, че се намира чешма или кладенец.

По пътя от момковата къща до там се придвижват най – често с „ръченица“, наричана още „зълвенската“ (с. Силиминово) или „чепница“ (с. Крушаре). На места се среща и придвижване чрез „буенек“, като то е характерно за източната част на Сливенско (с. Глушник, с. Тополчане, с. Жельо Войвода и др.)

### „Ръченица“ – тактов размер 7/8 А ОПИСАНИЕ НА ДВИЖЕНИЯТА

#### Движение 1. „Стъпка с чукче“

##### 1 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак напред;

На „два“ – десният крак прикляка, а левия преминава в положение на затворена свивка;

На „три“ – десният крак изпълнява чукче и същевременно пружинира;

2 такт се изпълнява като 1 такт, но на „раз“ – стъпка с левия крак напред.

#### Движение 2. „Ръченична напред“

##### 1 такт

На „раз“ – стъпка с десния крак напред, от пета към цяло ходило, като едновременно с това се прикляка, а левия крак се отделя от земята;

На „два“ – стъпка с левия крак напред, десния се отделя от земята;

На „три“ – нисък прескок с десния крак напред, левия преминава в положение на отворена свивка назад – долу;

2 такт се изпълнява като 1 такт, но на „раз“ – стъпка с левия крак напред.

### Описание на хорото

Танцуващите са наредени един до друг в редици, хванати за длани, като при Движение 1 ръцете са свити в лактите пред тялото и пружинират нагоре – надолу в ритъма, а при Движение 2 са спуснати долу покрай тялото,

<sup>104</sup> В България „квасът“ е бил традиционната естествена мая, ползвана при месене на хляб. Прави се от брашно, вода и разнообразни бактерии, захранвани с въглехидрати (захар, мед или др.), които втасват за няколко дни в топла среда. Част от „кваса“ са дрождите, които се развиват във въглехидратна среда и причиняват алкохолна ферментация. От живата бактериална култура се оставяло по малко, за да се ползва с месеци напред. Само на важни празници, символизиращи новото начало (напр. сватба), идвало време да се захване чисто нов „квас“. [Уикипедия]

и се движат напред - назад. Този вид подреждане се нарича „на синджир“ и е характерен за западната част на Сливенския регион (с. Селиминово, с. Гавраилово, с. Чокоба и др.), където се придвижват с „ръченица“ до мегдана. **Движение 1** се изпълнява по – тежко в по – спокойно темпо, докато **Движение 2** се изпълнява по – буйно, в по – бързо темпо и има характера на заиграване. През цялото време танцуващите изразяват своята емоция, чрез много провиквания, които отговарят на моментното им състояние, зависещо от това дали играта е тежка, спокойна или се е завихрила и е по буйна. Тук е момента да се отбележи, че това зависи както от водача, така и от музикантите, които майсторски усещат нуждата на играещите музиката да се забърза или да се успокои.

### **„Буенек“ – тактов размер 2/4**

Смесено водено хоро от с. Тополчане. Изпълнява се в умерено до бързо темпо.

#### **1 такт**

На „раз“ – стъпка с десния крак напред, левия се отделя от земята;

На „и“ – подскок на десния крак, левия се придвижва напред;

На „два“ – стъпка с левия крак напред, десния се отделя от земята;

На „и“ – подскок на левия крак, десния се придвижва напред.

### **Описание на хорото**

В източната част на Сливенския регион е по – често срещано и характерно друг вид подреждане наричано „на верига“ (с. Ж. Войвода) или „на буенек“ (с. Тополчане). При него участниците са наловени един след друг, като има разновидности при начините на залавяне. По-често срещан е хватът за длани със свити в лактите ръце, които отреагират в ритъм, но се среща и хват за пояс отпред.

На чело на процесията, а след това и на хората, стои винаги „девера“, който носи в ръка „сватбен байрак“, като на места, където не се прави „байрак“, е държал самия „кравай“ или „пешкир“, който майсторски е въртял.

Както беше упоменато в началото на статията, са се събирали доста хора, и често са се правили по няколко „меденика“, които „зълвите“ носят в ръце, както и бакър с вино, в който има „кипча“ (вид черпак с плоско дъно, наричан също така и „кишкил“), и бъклица с ракия, които също са подобаващо украсени. Освен, че носят изброените неща, те също не спират да танцуват през целия път до мегдана.

Пристигайки на отреденото място, процесията прави три обиколки на чешмата/кладенеца. Това не е случайно, тъй като символиката на водата е силно застъпена в българската обредност. Счита се че водата има очистващи и лековити свойства. От дълбока древност водата е използвана за пречистване, не само физически, а и духовно, от лоши енергии и зли сили.

*След това запяват „Мале, мила мале“ в 2/4 тактов размер:*

*Мале мила мале, любе ми се жени, любе ми са жени*

*любе ми са жени, любето незнайно, любето незнайно*

*любето незнайно, а знайното мале, то през плета гледа*

*то през плета гледа, черно забрадено, черно калугерско*

*Дребни сълзи рони, дето сълза капне, земята се пука,*

*земята се пука, ранбосилек никне, ранбосилек никне*

*коя рано рани, босилек да бире, с китки да го кичи*

*Станка рано рани, затуй росен брала, затуй росен брала*

*дето китки киче, киче и нарича, киче и нарича:*

*първата е китка, за Станка на Иван, за Станка на Иван*

*втората е китка, за същата зълва, за същата зълва*

*третата е китка, за същия девер, за същия девер. [РИМ – Сливен]*

По време на песента зълвите разчупват „кравая“ и започват да черпят насъбралите се хора, които танцуват „право хоро“, като освен от сладката пита им дават и да отпият ракия от бъклицата, а с „кипчата“ - вино от бакъра. Завихрят се мегдански хорà: „Трите пъти“, „Лявата“, „Изхвърли кондак“, „Мъжкото“, „Боалииската“ и т. н., които се играят до мръкване.

### **„Боалийската“ – тактов размер 2/4**

Смесено водено хоро от с. Глушник. Изпълнява се в полукръг г.

### **ДВИЖЕНИЯ НА КРАКАТА**

Исходното положение на краката - шеста позиция.

#### **1 такт**

На „раз“ - стъпка с десния крак напред – вдясно;

На „два“ - стъпка с левия крак зад десния.

#### **2 такт**

На „раз“ - стъпка с десния крак вдясно, като пръстите на ходилото сочи по посока на движението вдясно;

На „два“ - подскок с десния крак.

**3 такт** се изпълнява като 2 такт, но с левия крак.

**4 такт** се изпълнява като 1 такт.

### 5 такт

На „раз“ - стъпка с десния крак вдясно;

На „два“ - чукче с десния крак, а левия преминава положение на ниска отворена свивка.

**6 такт** се изпълнява като 1 такт, но с левия крак напред – вляво.

**7 такт** се изпълнява като 5 такт, но с левия крак вляво.

**8 такт** се изпълнява като 5 такт.

**9 такт** се изпълнява като 5 такт, но с левия крак вляво.

## ДВИЖЕНИЯ НА РЪЦЕТЕ

Исходно положение на ръцете - свити в лактите.

1 такт

На „раз“ и на „два“ – ръцете преминават в положение на лост назад – долу.

### 2 такт

На „раз“ - ръцете се свиват в лактите;

На „два“ – ръцете изпълняват пружинка.

### 3 такт

На „раз“ – ръцете изпълняват пружинка;

На „два“ – същото като на „раз“.

**4 такт** се изпълнява като **1 такт**.

**5 такт** се изпълнява като **2 такт**.

**6 такт** се изпълнява като **1 такт**.

**7 такт** се изпълнява като **2 такт**.

**8, 9 такт** се изпълняват **3 такт**.

## Описание на хорото

Изпълнява се в живо темпо, с постепенно предвижване в дясно. Хват за длани, като участниците са обърнати към центъра на кръга.

Тъй като танцовата фраза е **9 тактова**, а музикалната **8 тактова**, има периодичен синхрон между музика и танц.

Ритуалите около приготвянето на „*кравая*“ започват с подготовката на сватбата, а неговата кулминация предхожда същинската сватба в неделя, и има голямо обществено значение. Пресяването на брашното, омесването и печенето, са изпълнени със символика, а участниците в ритуала влагат своята любов и старание, като се надяват да предадат тази енергия на гостениците, и това да спомогне за тяхното щастие и благоденствие, в бъдещия им съвместен живот.

На „меденик“ цялото село се стича на селския мегдан, и докато възврас-

ните предимно гледат отстрани и се радват, то младите се включват дейно във веселията. Повечето от информаторите споделят, че това е момент, в който момите и ергените си позволяват да общуват по – свободно, и поради тази причина, на „кравай“, често се случвало двама млади да се залюбят и скоро след това и те да „вдигнат“ сватба. Ето как кръговрата на живота се получава по естествен път, и от доброто се ражда добро.

В заключение може да се каже, че „*краваят*“ е основен обичай, с особена важност, без който не е минавала нито една сватба. „...*Трябва да се отбележи, че след замесването на меденика отмятането на сватбата е било почти невъзможно...*“ „Цикълът обреди около меденика поставя началото на самата сватба и след изпълнението му процесът става необратим...“ [Найденова, 2006, стр. 172].

## Литература:

[1] Andonov, Anton. „Svatbeni igri i hora ot Yambolsko“, Plovdiv, 2014, str. 14-15 (Андонов, Антон, „Сватбени игри и хора от Ямболско“, Пловдив, 2014, стр. 14 – 15)

[2] Vlaykov, Svetlozar. „Kniga na simbolite“, V. Tarnovo, 2003. Str. 246 (Влайков, Светлозар, „Книга на символите“, В. Търново, 2003, стр. 246)

[3] Enev, Dimo. „Nepoznatiyat Erkech – patyat ot mladezhkata zadyavka do svatbata“, AMTII „Prof. Assen Diamandiev“- Plovdiv, 2019, str. 98 (Енев, Димо, „Непознатият Еркеч – пътят от младежката задявка до сватбата“, АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2019, стр. 98)

[4] Marinov, Dimitar. „Narodnata vyara I religioznite narodni obichai“. S., BAN, str. 219 (Маринов, Димитър, „Народната вяра и религиозни народни обичаи“, София, БАН, 1994, стр. 219)

[5] Naydenova, Goriza. Godina – jivot – istoriya. S., 2006, str. 173 (Найденова, Горица, „Година – живот – история“, София, 2006, стр. 173)

[6] RIM – Sliven EAHЕ a. e. – 4, pesni na svatba (РИМ – Сливен, ЕАНЕ – 24, а. е – 4, песни на сватба)

[7] [bg.wikipedia.org/wiki/Квас](http://bg.wikipedia.org/wiki/Квас) (29.09.2019 г.)

## ЗАРАЖДАНЕ И РАЗВИТИЕ НА ОБУЧЕНИЕТО ПО НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ В ГР. ВАРНА

Паолина К. Василева  
Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив

**Резюме:** Текстът е опит да се очертаят посоките и тенденциите в обучението по народни инструменти в град Варна. Проследява се зараждането и обособяването на отделните инструментални школи в града. Акцентът е върху трите училища, в които се осъществява специализирана подготовка по народни музикални инструменти.

**Ключови думи:** обучение по народни инструменти, школи, училища в гр. Варна

## BEGINNING AND DEVELOPMENT OF TRAINING IN NATIONAL INSTRUMENTS IN VARNA

Paolina K. Vasileva  
PhD student, AMDFA „ Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv

**Abstract:** The text is an attempt to outline the directions and trends in folk instrument education in the town of Varna. It describes the formation and foundation of the separate instrumental folk schools in there. The focus is on the three schools that carry on specialized education in folk music instruments.

**Key words:** Folk instrument education/ folk schools/ specialized folk music schools

Обучението по музикален инструмент бива неформално (в семейната среда) и формално (в училища и школи). При неформалното обучение усвояването на инструмента, на техническите умения за свирене и на репертоара се извършва, както на мегдана в селото, така и в различни събирания в роднински кръг. Това е упоменато и в статията на Наталия Рашкова „Влияние на родствените връзки при усвояването на фолклорно-музикалния инструментализъм“. В миналото музикантите били нотни неграмотни и неформалното обучение се осъществява изключително по слухово-подражателен метод. При него няма унифициране на изпълнителската техника и всеки сам избира удобен за него начин на държане на инструмента.

Поради промените, започнали в средата на миналия век, свързани с извеждането на фолклорната музика от мегдана към сцената и създаването на професионални фолклорни ансамбли, се налага и нуждата от квалифицирани и подготвени музиканти, както отразява и проф. д. и. Лозанка

Пейчева в труда си „Между селото и Вселената“. Това води до необходимостта и от формално обучение. При него, под формата на учебен час и съвместно с преподавател, се развива мислене и въображение, способност за концентрация, умение за преодоляване на трудни моменти в усвояването на произведението, комуникация, работа в екип и същевременно личностна оценка за изпълнените задачи. Изучаването на музикалния инструмент е отговорност към самия себе си и приучава към дисциплина.

Обучението по народен инструмент е дълъг и сложен процес, както споделя и проф. д-р Тодор Киров в статията „За народното - инструментално изпълнителство и обучение“. Съществуват различни начини за изграждане на изпълнителската техника, която непрекъснато се усъвършенства. Независимо от спецификата на различните инструменти, се прилагат едни и същи методически принципи при овладяването им, както доц. д-р Владимир Владимиров отбелязва: „Тези процеси много често се опират на аналогичен опит, който вече е генериран, формулиран и сполучливо прилаган при изучаването на класическите инструменти“ [Владимиров, 2016, с. 6]. Започва се със запознаване с устройството на дадения инструмент, с характерните за него строй и тонов обем. Първите уроци са изцяло насочени към произвеждане на тон и заучаване на правилна постановка. След това се пристъпва към овладяване знанията за настройване на инструмента, усвояване на различните щрихи в музиката, фразирание и тембови нюанси.

Първи белези на формалното обучение в град Варна могат да се открият още в началото на XX век със създадения от Добри Христов тамбурашки оркестър към Първа мъжка гимназия. Това е част от навлизащата тогава тенденция да се формират ансамбли от хърватските инструменти, с предимно класически репертоар.

Основно място, в което се осъществява формалното обучение, до появата на специализираните училища за фолклорни изкуства, са читалищата с различни музикални школи. След 70-те години на XX в. в гр. Варна като такива средища се обособяват читалищата: „Просвета“, „Маяковски“, „Христо Ботев“ и читалище „Васил Левски“, където днес репетира „Гайдарски оркестър Диньо Маринов“; школите към кино Корабостроител, ОДК Варна, Македонски дом, Еврейски дом и съставите към предприятията и учрежденията в града. В тях хората се събирали да музицират заедно не само любителски, но и професионално. Безспорно най-популярната по това време и единствена за обучение на фолклорни инструменталисти била школата на Христо Попов към Центъра за художествена самодейност в

град Варна, която днес не съществува. Към този център имало танцов състав – с ръководител Белчо Станев, хор – с ръководител Стефка Стефанова и оркестър – с ръководител акордеониста Христо Попов. По образование той бил икономист, както отрази респондента К. Т. от гр. Варна, но доста добре владеел нотното писмо и по тази причина бива изпратен да придобие квалификация за учител по музика. Първоначално кадри за този състав се събират от селата около гр. Варна, които формират и оркестъра към Центъра за художествена самодейност в града. А той включва: двама кавалджии - Цвятко Денков и Христо Христов, двама гайдари (за които не бе намерена информация), петима гъдулари – Божидар Асенов, двама Ивановци, Дойчо Дойчев и Койчо Тихолов, както и двама тамбуристи – Жоро (с прякор „Френския“) и Георги Германов. Нарасналият брой на желаещите по това време да свирят на народни музикални инструменти довел до нуждата от създаване и на детската музикална школа към Центъра за художествена самодейност. Но Христо Попов не може да се справи сам с обучението на толкова деца и за да се улесни работата се налага да се привлекат още преподаватели. Така постепенно се оформят школи по всички български народни инструменти с ръководители: Цвятко Денков – по кавал (по-късно и Христо Христов), Дойчо Дойчев – по гъдулка, Георги Германов – по тамбура и бай Данчо – по контрабас. Всички те възпитават учениците си в любов към фолклорната музика, поради което част от тях продължават музикалното си образование и днес са известни музиканти във Варненския регион - като Николай Докторов, Данчо Радулов и Димитър Димитров.

Необходимостта от професионално подготвени фолклорни музиканти води до появата на специализираните училища за народна музика в гр. Котел през 1967 г. и с. Широка лъка през 1971 г. През 1974 г. във ВМПИ (днес АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“) се открива и специалност народни инструменти и народно пеене. Възпитаниците на тези образователни институции се реализират не само като изпълнители във фолклорните ансамбли, а и като преподаватели в музикални школи и училища в различните градове.

Нарастващият интерес към фолклорното изкуство в България води до появата на музикални паралелки и в други градове, като своеобразен лидер в това обучение е гр. Варна с цели три училища, в които се осъществява обучението по народни инструменти. Началото се поставя със сформирването на първата фолклорна паралелка в Основно училище „Антон Страшимиров“ през 1994 г. с ученици от пети клас. Един от създателите на

фолклорните паралелки в училището е Николай Докторов, който е възпитаник на школата на Христо Попов, а по-късно учи и в НУФИ „Филип Кутев“ гр. Котел и ВМПИ Пловдив. Личният пример на преподавателя му го вдъхновява и мотивира да се развива не само като изпълнител, а и като учител. Постиженията му в концертната дейност го правят забележим за тогавашния директор – Спас Спасов, който го кани да преподава по кавал в новотворената паралелка за изучаване на народни инструменти в ОУ „Антон Страшимиров“, заедно с Теодора Манева – по гайда, Жечко Тенев – по гъдулка, Юлиан Желязков – по тамбура и Михаил Пашов – по народно пеене. През годините се променя състава на преподавателите в училището и днес от първите учители е останал само Докторов, наред с Недко Царев – по гайда, Симеон Симеонов – по гъдулка и Георги Мановски – по тамбура. Въпреки че функционира от скоро, учебното заведение се утвърждава като авторитетна образователна институция. Възпитаниците му участват в различни национални и международни състезания и конкурси, където печелят призови места и награди.

Друго училище във Варна, в което учениците се обучават в паралелка по народни инструменти, е Средно училище за хуманитарни науки и изкуства „Константин Преславски“, създадено през 1988 г. като хуманитарна гимназия. През 2003 г. То е преименувано в Национална гимназия за хуманитарни науки и изкуства, заради високи резултати в учебната, възпитателната и извънкласната дейност. Основата на дългосрочната политика за развитие на институцията е разгръщане на творческия потенциал на учениците, чрез интеграцията на профилите по хуманитарни науки и изкуства. През 1999 г. е създаден профил Музика от учителя по гъдулка Генчо Стоянов, с цел учениците, които завършват Основно училище „Антон Страшимиров“ да бъдат обхванати, продължавайки музикалното им образование след VII клас. Учениците от профила участват във всички национални и регионални фолклорни конкурси и са лауреати на стотици награди. Всяка година сред тях има удостоени със стипендии за даровити деца. Действащите фолклорни художествени състави в училището са: представителен ансамбъл, включващ народен оркестър, народен хор и танцов състав; гайдарски оркестър и тамбурашки оркестър. Приемът се извършва след завършен IV клас и след VII клас. Преподаватели по народни инструменти днес са: Венелин Мутафчиев (по кавал), Драгни Драгнев (по гайда) – завършили НУФИ с. Широка лъка и Генчо Стоянов (по гъдулка) и Георги Мановски (по тамбура) - възпитаници на НУФИ „Филип Кутев“ гр. Котел. Голяма част от завършилите ученици продължават музикалното си



обучение и в специализирани Висши учебни заведения по изкуства. Днес успешно реализиращи се възпитаници на институцията са: Кристиан Неделчев – редактор и водещ на предавания по радио Варна; Петър Любчев – известен гайдарджия от Варненския край, Галин Ганчев – завършил АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ с тамбура, а в момента преподавател по китара в Хуманитарната гимназия във Варна, Росен Иванов – гайдарджия, част от щатния състав на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Николай Гурбанов – председател на Национален Младежки Фолклорен Съюз.

Не на последно място и изцяло профилирано е Национално училище по изкуствата „Добри Христов“ гр. Варна. Създадено е през 1944 г. като държавен музикален институт за класическа музика в града. През 1956 г. училището получава името на бележития местен музикален педагог, критик и композитор Добри Христов. Поради засиления интерес към фолклора през 2002 г. към училището се създава и паралелка по народни инструменти, а през следващата година и по народно пеене. Създател на фолклорната специалност е известният гайдарджия Диньо Маринов, оказал голямо влияние в развитието на музикалната култура в града. Своеобразно признание за неговата роля е, че след кончината му единственият фолклорен конкурс във Варна носи неговото име.

Възпитаници на училището се реализират успешно в сферата на фолклорното изкуство: Елица Тодорова – известна певица и перкусионист, достигнала до 5-то място в музикалния конкурс „Евровизия“ в дует със Стоян Янкулов; Деси Добрева - известен изпълнител и издател учебни помагала по музика, Дамян Йорданов – кавалджия от ФА „Тракия“.

Увеличеният интерес към народното творчество довежда до въвеждане на прием и от I клас през 2018 г. в профил народни инструменти и народно пеене. Преподаватели тук отново са: Николай Докторов – по кавал, Недко Царев – по гайда, Симеон Симеонов – по гъдулка, и по тамбура - Даниела Инджова. Всички те завършили НУФИ „Филип Кутев“ гр. Котел, а впоследствие и АМТИИ Пловдив.

От учебната 2018 г. в училището е открита и специалност каба гайда – с преподавател Алексей Енчев, възпитаник на НУИ „Д. Христов“ и АМТИИ Пловдив. Това е повлияно от интереса на учениците към този нехарактерен за областта инструмент.

Към учебновъзпитателните творчески форми на обучение се включват: народен оркестър, хор, ансамбъл и гайдарски оркестър.

През последните четиридесет години в град Варна се откроява възхо-

дяща тенденция на развитие в обучението по народни музикални инструменти. Най-голям превес има гайдарската школа поради факта, че гайдата е най-разпространеният инструмент не само в града и областта, но и в страната. Това, наред с личният авторитет на учителите по гайда, обуславя и по-големия интерес към изучаването и овладяването ѝ. Неуморния и всеотдаен труд на фолклорните преподаватели и дълбокото желание на техните възпитаници да усвоят тънкостите на народното изпълнителско изкуство, допринасят за популяризирането му днес. По този начин може да се обоснове и наличието на трите образователни институции във Варна, в които продължават да се обучават деца, имащи интерес към народната традиция. Там те се възпитават да обичат, ценят и съхраняват фолклорното ни наследство, предавано от поколение на поколение, и запазено до наши дни в българското съзнание.

#### Използвана литература:

Vladimirov, Vladimir. Tamburata – pateki kam izpalnitelskoto maystorstvo. АМТИИ, Plovdiv: 2015. (Владимиров, Владимир. Тамбурата – пътеки към изпълнителското изкуство. АМТИИ, Пловдив: 2015. )

Kirov, Todor. Za narodnoto-instrumentalno izpalnitelstvo i obuchenie. Godishnik АМТИИ, Plovdiv: 2009. (Киров, Тодор. За народното-инструментално изпълнителство и обучение. Годишник, АМТИИ, Пловдив: 2009. )

Peucheva, Lozanka. Mejdru seloto i Vselenata. Izd. Profesor M. Drinov, Sofia: 2008. (Пейчева, Лозанка. Между селото и вселената. Изд. М. Дринов, София: 2008. )

Rashkova, Nataliq. Vliqnie na rodstvenite vrazki pri usvoqvaneto na folklorno-muzikalniq instrumentalizam. V: Balgarski folklor XXXI, 3: 2005. (Рашкова, Наталия. Влияние на родствените връзки при изучаването на фолклорно-музикалния инструментализъм. В: Български фолклор XXXI, 3: 2005. )

Respondent– Nikolay Doktorov (p. 1957). (Респондент – Николай Докторов - р. 1957).

Respondent – Koucho Tiholov (p. 1953). (Респондент – Койчо Тихолов, р. 1957).

## НЯКОИ ОБЩИ МОМЕНТИ И РАЗЛИЧИЯ ПРИ ВОКАЛНАТА МЕТОДИКА НА НАРОДНОТО ПЕЕНЕ И КЛАСИЧЕСКОТО ПЕЕНЕ

Анастасия И. Баткова  
Сдружение „Арт войс център“

**Резюме:** Интересът към вокалната методика на класическото пеене и народното пеене съществува от момента, в който всяка една от двете школи възниква и се утвърждава. В съвременната културна и образователна среда този интерес нараства все повече. В настоящия доклад се разглеждат някои аспекти от вокалната работа и на двете методики с цел нагледно да се представят и сравнят. Изведени са изводи по отношение на приликите и различията между тях.

**Ключови думи:** класическо пеене; народно пеене; вокална работа; прилики; различия.

## SOME COMMON PARTS AND DIFFERENCES IN VOCAL METHODOLOGY OF FOLKLORE SINGING AND CLASSICAL SINGING

Anastasiya I. Batkova  
Association "Art voice centre"

**Abstract:** The interest in vocal methodology of classical singing and folklore singing has existed since the moment that each one of both establishes and confirms. In contemporary cultural and educational environment this interest is growing bigger and bigger. In this report are discussed some aspects of vocal work of both methodologies for the purpose of introducing and comparing them. There have been drawn conclusions about the similarities and differences between them.

**Key words:** classical singing; folklore singing; vocal work; similarities; differences.

Народното пеене и класическото пеене на пръв поглед могат да бъдат считани като крайно различни във вокално и педагогическо отношение. В хода на този доклад ще се представи сравнение между двете вокални методики на база на някои общи техни аспекти. Това би могло частично да даде отговор на въпроса дали те са абсолютно различни, или имат своите прилики по отношение на някои конкретни аспекти.

Във вокалната методика на класическото пеене неотменно присъства твърдението, че от обучаваните се изисква като задължителна норма да

прилагат кост-абдоминално дишане (коремно, ниско, диафрагмено). Това се обуславя най-вече от факта, че от певците се очаква да изпълняват дълги фрази с конкретен художествен замисъл, който трябва да следва едно логическо развитие, което е подкрепено от дъх в правилния момент. Във вокалната методика на народното пеене също се смята, че този тип дишане (кост-абдоминалното) е най-правилен и осигурява най-голяма лекота при пеене. Може да се направи заключението, че кост-абдоминалното дишане е задължителен елемент от изграждането на вокалната техника и на класическия, и на народния певец.

В методиката на народното пеене се допуска употребата на гръден тип дишане. Това е съществена разлика със схващанията на класическите вокални педагози, които категорично отхвърлят гръдното дишане като възможно за певческата практика. Така или иначе, употребата на гръдно дишане може да се категоризира като възможна, но не и препоръчителна при народното пеене. Оттук и извода, който може да се направи е, че постигането на кост-абдоминално дишане все пак е водещ елемент във вокалната методика на народното пеене, дори и да се допуска употребата на гръдно, и от вокалните педагози се очаква да контролират дишането на обучаваните при пеене да бъде от този вид.

И за вокалната методика по класическо пеене, и за народнопесенната вокална методика важи общия принцип, че употребата на ключично (високо) дишане е категорично неправилна и не би трябвало да се допуска. И в двата случая ключичното дишане е неефективно и неестетично, затова обща цел на вокалните педагози и на двете направления е да коригират дишането, ако то е от този тип и да следят да се прилага кост-абдоминално дишане, което осигурява по-качествения процес на фонация.

И при класическото, и при народното пеене важи с пълна сила идеята за опора. Стабилната певческа опора е важен елемент от вокалната техника на всеки певец, и нейното изграждане е една от основните задачи за вокална работа.

През различните етапи на професионалното обучение по класическо пеене е имало предпочитания към различните видове атака – мека, твърда и придихателна. На Всесъюзната вокална конференция (1940 г.) обаче се приема като норма употребата на мека атака, която според специалистите осигурява благоприятни условия за развиване на едно спокойно и нефорсирано пеене. Придихателната атака не се допуска в художествено-то изпълнение на класическия певец заради вялостта на звука, до който довежда. Що се отнася до твърдата атака, нейната употреба се допуска

само в специфични случаи на драматична музикална изразност. Предпочитанията към меката атака при оперно пеене са валидни и до днес, и усвояването и е една от основните задачи за вокална работа в методиката на обучението по класическо пеене.

Въпросът за атаката при народното пеене обаче стои малко по-различно. Видът на атаката се обуславя най-вече от характерните особености на фолклорната област, от която е конкретната песен, защото в различните фолклорни области има и различни похвати, които изискват различен подход във вокално отношение. Освен това различните видове атака могат да се употребят като методическо средство за преодоляване на някои конкретни проблеми и дефекти при фонация. Дори и сред специалистите в методиката по народно пеене има обаче стабилно становище относно употребата на меката атака, а именно, че тя осигурява по-добър, окръглен звук и по-добра интонация.

Правейки паралел на методиките на обучението по класическо пеене и народно пеене, може да се подчертае, че има сходен момент в предпочитанията към употребата на един вид атака – мека атака. Може да се каже, че при класическото пеене тя е със задължителен характер, докато при народното пеене е по-скоро с препоръчителен, защото при него има наличие на много повече характерни похвати, които обуславят употребата и на другите видове атака. При класическото пеене също може да се прибегне към употреба на твърда атака, стига да позволява художествения замисъл. Оттук следва и извода, че меката атака може да се характеризира като основна задача за вокална работа и при двете методики, но употребата и на различен вид атака се допуска с цел атрактивно художествено представяне на вокалния материал.

Ясната и правилна артикулация и дикция са от основно значение за класическото пеене. Това изискване съществува поради факта, че вокалните форми в това направление са с текст, който лежи на стандартните литературни принципи на съответния език. Изключение правят обработките на народни песни, които изискват автентичното звучене на съответния музикалнофолклорен диалект. Извън това изключение е нужно вокалният педагог да работи усилено в посока изработване на правилно учленяване на звуковете и изговаряне на думите.

Поглеждайки обаче въпроса за артикулацията и дикцията от гледната точка на народнопесенната вокална методика, нещата стоят по съвсем различен начин. Там господстващо значение имат различните говорни диалекти в условията на музикално-фолклорните области на България.

Конкретния музикално-фолклорен диалект може да наложи някои конкретни изменения във произношението на звуци и думи. Тези изменения са наложителни, за да се запази автентичния вид на народната песен и по този начин тя да бъде предадена на публиката по начина, по който е била предавана в миналото.

За разлика от класическото пеене, където обикновено се търси една окръгленост на гласните звукове, в народното пеене е препоръчително вокалите да се запазят естествено поставени и да се коригират само в случай, че конкретната диалектна фонетика изисква нещо друго. Относно съгласните звукове, и за двете методики може да се подчертае като общо схващането, че те представляват пречка за напевността, и тяхното артикулиране трябва да бъде пъргаво и леко. Може да се направи констатация, че допирен момент в двете разглеждани методики е идеята за бързо и леко учленяване на съгласните звукове. За сметка на това обаче има съществена разлика по отношение на артикулирането на гласните звукове – докато при класическото пеене те трябва да бъдат ясни, различими и с разлика в положението на ларинкса, то при народното пеене тяхната употреба се обуславя от специфичното диалектно звучене, което може да бъде в широка гама от нюанси. Общ момент и в двете методики е това, че е нужно постоянно да се следи за правилната дикция на обучавания. В единия случай тя е свързана с точното изговаряне на думите от книжовния език, а в другия – с точното изговаряне на думите от конкретен диалект. Така или иначе, и в двата случая говорим за запазване на специфичен художествен облик.

Както при класическото пеене, така и при народното пеене има различни видове гласове. И в единия, и в другия случай определянето на вида глас зависи от различни показатели като тембър, диапазон и др. Има обаче един показател, който съществува само в класическата вокална методика, и това е способността за преодоляване на преходните тонове. Заради спецификата на класическото пеене, където има употреба на повече от един регистър, се налага и това преодоляване на преходни тонове, което липсва при народното пеене поради еднорегистровия строеж на диапазона. Сходен момент и при двете вокални методики е разделението на гласовете на високи, средни и ниски. За жените съответно това са сопран, мецосопран и алт, а за мъжете – тенор, баритон и бас. Дори и разделенията да са сходни, има съществена разлика в диапазона на гласовете, които при класическо пеене са в приблизителните рамки на две октави, докато при народните се събират в рамките на октава до децима.

Друг важен момент в паралела между народните и класическите гласове е това, че при класическото пеене освен основните разделения на гласовете, има наличие и на подразделения, които се обуславят от специфичното звучене, цвят и технически възможности на конкретния глас. И за класическата, и за народнопесенната вокална педагогика възлов момент е определянето на гласа на певеца – какъв е неговият вид според различните показатели, какви са неговите технически възможности. Независимо от това в кое направление работи вокалният педагог, негова голяма отговорност е да определи с точност какъв глас притежава конкретния обучаван. Точната и адекватна класификация дава възможност на обучавания да се възползва максимално от дарения му от природата глас. Също така, до голяма степен го предпазва от неправилна експлоатация на гласа, която дава основа за развитие на някои тежки заболявания на гласовия апарат.

В условията на класическото пеене диапазонът при певците съдържа повече от един регистър. При мъжете има налични два регистъра – гръден и главов, докато при жените те са три – гръден, среден и главов. Поради факта, че има налични повече от един регистър и в двата случая, въпроса за преодоляването на преходните тонове може да се характеризира като основна задача за вокална работа в часовете по класическо пеене. Това е така, защото е нужно да се постигне еднакво звучене по целия диапазон на певеца, а за целта преминаването на преходните тонове трябва да става леко, без напрежение и затруднение.

В народнопесенната вокална методика регистрите при мъжете отново са два – гръден и главов, но тук вече има превес на гръдния, който се явява основен, поради характерната колоритност на мъжкия народен глас, както и ограничения диапазон. Женските народни гласове също притежават и трите регистъра, приети за употреба в певческата практика – гръден, среден и главов. Както и при мъжете обаче, така и при тях заради традиционното звучене на народната песен се дава превес на гръдното звучене. Това е съществена разлика, която се открива, правейки паралел с методиката по класическо пеене. Някои известни народни певци противно на стандартната норма употребяват смесен тип звукообразуване и ползват частично и главов регистър при пеене. Това се налага и при изпълнение на някои специфични похвати – т. е. може да се характеризира като способ за преодоляване на конкретни затруднения от художествен характер.

Употребата на главов регистър може да се открие като допирен момент с методиката на обучението по класическо пеене, макар и това да не се допуска често в практиката на вокалните педагози от направлението на народното пеене. Смятам, че това изключение би могло да се превърне в похват, който да се използва по-често в певческата практика на народните певци, защото разширява техническите им възможности и оттам – обогатява вокалната им техника.

Важен момент и при класическата вокална методика, и при народнопесенната вокална методика е педагогическото взаимодействие между вокалния педагог и учащия. И в двете направления важи идеята за това, че вокалният педагог трябва да бъде професионално подготвен, да има богата и разнообразна музикална култура, да притежава набор от много теоретични знания и практически умения, за да може адекватно да предаде опита си на обучавания. Именно тогава педагогическото взаимодействие се превръща в творчески акт, при който „... въображението насочва мислите в определена посока, за да бъде осъществена конкретна творческа идея и замисъл“ [Коловска, 2018, с. 1537]. Това може да се отбележи като пълно сходство в двете методики.

В аспекта на отношенията вокален педагог - обучаван се откроява и друга важна прилика – и в двете направления е валидна идеята за това, че педагогът трябва да възпита в учащия сериозно отношение и отговорност към работата. Обща е и идеята за баланс на преподаването – строг, но все пак деликатен подход от страна на педагога по време на преподаване. „Така в процеса на създаването се подходяща ситуация за общуване, всеки обучаван има възможност да се включи персонално със своя опит и натрупани впечатления, като същевременно се обогати с нова информация или компенсира пропуски в знанията си“ [Коловска, 2017, с. 1233].

Въпреки съществените разлики във вокално-педагогическо отношение, в някои аспекти на вокалната работа класическото пеене и народното пеене се констатира общи моменти – на места се открива пълно сходство, а на други – частично. Тези сходства основателно могат да се интерпретират като повод да се търси приемственост между двете методики, защото това би могло да обогати всеки вокален педагог от тези две направления.

### Използвана литература:

Angelova-Orukin, Elena. Ot neshkoluvaniya ton do visokoto pevchesko maistorstvo. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1963 g. 135 str. (Ангелова-Орукин, Елена. От нешколувания тон до високото певческо майсторство. София: Наука и изкуство, 1963 г. 135 стр.)

Kaludova-Stanilova, Svetla. Metodika na obuchenieto po narodno peene. Plovdiv: 2011 g. 204 str. (Калудова-Станилова, С. Методика на обучението по народно пеене. Пловдив: 2011 г. 204 стр.)

Kolovska, Tsvetanka. Muzikalnoto vaobrazhenie v prakticheskata sfera na studentite muzikalni pedagozi. – V: XVII mezhdunarodna nauchna konferentsia „THE TEACHER OF THE FUTURE“, 2018, Budva, Cherna gora, sb. dokladi, str. 1537 (Коловска, Цветанка. Музикалното въображение в практическата сфера на студентите музикални педагози. – В: XVII международна научна конференция „THE TEACHER OF THE FUTURE“, 2018г, Будва, Черна гора, стр. 1537)

Kolovska, Tsvetanka. Nachalni trudnosti pri nqkoi aspekti na pevcheskata deinost v pedagogicheskata praktica na studentite ot spetsialnost „Pedagogika na obuchenieto po muzika“ – V: XIV mezhdunarodna nauchna konferentsia „THE POWER OF KNOWLEDGE“, 2017, Agia Triada, Thessaloniki, Greece, sb. dokladi, str. 1233. (Коловска, Цветанка. Начални трудности при някои аспекти на певческата дейност в педагогическата практика на студентите от специалност „Педагогика на обучението по музика“ – В: XIV международна научна конференция „THE POWER OF KNOWLEDGE“, 2017, Агия Триада, Тесалоники, Гърция, сб. доклади, стр. 1233)

Kushleva, Anka. Zvukoizvlichane i ornamentika pri narodnoto peene. Metodi za tyahnoto ovladyavane. Plovdiv: Plovdivsko universitetsko izdatelstvo, 1996 g. 97 str. (Кушлева, Анка. Звукоизвличане и орнаментика при народното пеене. Методи за тяхното овладяване. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1996 г. 97 стр.)

## ЗА СТРОЯ НА ОРКЕСТЪРА ОТ БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ

*Николай Гурбанов*

*Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

*Анотация:* Статията съдържа информация за първоначалния и настоящия строй на българския оркестър от народни инструменти, проследявайки периода, през който еволюира този процес. Засягат се паралели със симфоничния оркестър, публикувана по настоящата темата информация и такава от интервюта, проведени във връзка с нея. Цитират се трудове на Д. Сагаев, Б. Абрашев, М. Василев, Ив. Качулев, М. Кутева, Л. Пейчева и др. На тази основа се прави паралел между структурирането на симфоничния оркестър и оркестърът от народни инструменти. Извеждат се разликите между двата апарата, свързани със съотношението между транспониращите и нетранспониращите инструменти, а също и присъствието на нетемперирани инструменти в българския народен оркестър.

*Ключови думи:* оркестър, народни инструменти, симфоничен оркестър, строй

## FOR THE SYSTEM ON THE ORCHESTRA OF BULGARIAN FOLK INSTRUMENTS

*Nikolay Gurbanov*

*PhD student, AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv*

*Abstract:* This article contains information about the initial and current structure of the Bulgarian folk orchestra, tracing the period during which this process evolved. Parallels are concerned with the Symphony Orchestra, published on this topic information and such from interviews conducted in connection with it. Cites the works of D. Sagayev, B. Abrashev, M. Vasilev, Iv. Kachulev, M. Kuteva, L. Peycheva and others. On this basis, a parallel is drawn between the structure of the symphony orchestra and the orchestra of folk instruments. The differences between the two instruments, related to the ratio between the transposing and non-transposing instruments, as well as the presence of non-tempered instruments in the Bulgarian folk orchestra.

*Key words:* orchestra, folk instruments, symphony orchestra, system

Създавайки Държавния ансамбъл за народни песни и танци, композиторът Филип Кутев е бил изправен пред сериозен казус, относно структурирането и строя на оркестъра, съставен само от традиционни

български народни инструменти: „Модел за такъв нямаше... на какво може да се спре оркестър от кавали, гайди, гъдулки, тамбури...“. [Кутева, М., 2001] Наподобявайки структурата на симфоничния оркестър и поспециално видовете оркестрови групи (духова, струнна /щрайх/, ударна) българският оркестър от народни инструменти се изгражда по този утвърден западно-европейски пример. „За изкуството на ансамблите говори в своята книга Дона Бюкянян. Тя определя големия народен оркестър в състава на фолклорните ансамбли, като „фолклорна филхармония.“ [Пейчева, Л., 2008] Авторката паралелно сравнява именуването на отделните оркестрови групи в симфоничния и народния оркестър, а освен това също съществуването на институциите в тях, като: концертмайстор, диригент, помощник-диригент и т. н.

В труда си „Музикални инструменти“ проф. Димитър Сагаев, представя обобщена информация за възникването и развитието на симфоничния оркестър. Там той не посочва дали става въпрос за симфоничен, оперен, малък или голям оркестър. „Историята на оркестъра датира от XVI в., когато вокалният полифоничен стил достига своя разцвет, когато започва да се обръща внимание на музикалните произведения, изискващи съчетания между струнни, духови и клавирни инструменти“ [Сагаев, Д., 1974]. По-долу в текста авторът посочва, че в исторически план биват обособени два дяла в развитието на оркестъра: „първия – от XVI в. до смъртта на двама велики майстори Бах и Хендел (средата на XVIII в. ) и втория, който започва с възникването на класическата музика – манхаймската школа и най-вече с музиката на виенските класици – Хайдн, Моцарт и Бетховен.“ [Сагаев, Д., 1974] Разпространението на оркестровата литература се е оказал фактор, който значително е рефлектирал в еволюцията на оркестъра, но благодарение на това, че някои от композиторите лично са посещавали различни музикални центрове в Европа, е било възможно създаването на произведения за наличните комплектовани състави. Сагаев посочва още, че несъвършенството на някои инструменти, какъвто е бил например кларинета, също е оказало значение в изграждането на оркестровите групи и по-скоро в създаването на произведения, защото е било необходимо съобразяване с множество фактори, един от които е органичните възможности на инструментите. Анализирайки развитието в стиловете на създаване на произведения за оркестър, проф. Димитър Сагаев посочва няколко важни момента: „Особено значение за развитието на оркестъра и оркестрацията има видният италиански композитор Клаудио Монтеверди

(1568-1643).“ [Сагаев, Д., 1974] По думите на автора, Монтеверди пръв „увеличава и раздвижда“ оркестъра, а освен това „обръща внимание на тембъра на инструментите“. До тогава основното съображение на оркестриращите се е отнасяло до техническите възможности на инструмента (диапазон, възможности за изпълнение на определени пасажи). Съчетаването на различни инструменти, в стремеж за реализиране на различни художествени възможности не е било на преден план. Разпределянето на духовите инструменти в партии се дължи на Пърсел и Скарлати, а Жан Батист Люли както пише проф. Сагаев: „утвърждава италианския оркестър“ [Сагаев, Д., 1974] „Струнните инструменти при неговия оркестър играят основна роля.“ През XVIII –ти век благодарение на виенските класици Хайдн, Моцарт и Бетховен се оформя класическия симфоничен оркестър: „При него се оформят отделните оркестрови групи – дървена, медна, щрайх и ударна.“ [Сагаев, Д., 1974]

Във времето след виенските класици, вече утвърдения състав на класическия симфоничен оркестър бива допълван с различни инструменти, запазвайки основата си.

В състава на симфоничния оркестър присъстват множество инструменти в различните оркестрови групи. Техният произход не е от значение и респективно няма отношение към структурирането на апарата. Както пише Божидар Абрашев в труда си „Симфонична оркестрация“ [Абрашев, Б., 1996]: „Оркестър се нарича определен състав от инструменти и колектив от музиканти, обединени за съвместно и организирано изпълнение на оркестрови произведения“ [Абрашев, Б., 1996]. Тази дефиниция безспорно е най-общото и безпрекословно твърдение, характеризиращо същността на оркестъра, без значение от жанрова, родова, целева или национална принадлежност. „В съвременната музикална практика се използват различни оркестрови състави, отличаващи се по вида на влизащите в тях инструменти и по художествените им функции и предназначение: симфоничен, оперен, камерен, струнен, духов, джазов, салонен, народен (...).“ [Абрашев, Б., 1996] В зависимост от епохите в т. нар. класически оркестър, се появяват различни разновидности, като напр. : „бароков оркестър“, „камерен оркестър“, „оперен оркестър“, „симфониета“ (нар. още „малък симфоничен оркестър“ или „двоен състав дървени духови инструменти“) [Абрашев, Б., 1996] В класическия оркестър съществуват още и двойни, тройни, четворни, петорни и по-големи състави, както и междинни състави в някои групи инструменти.

При българския оркестър от народни инструменти това е невъзможно да се случи, най-вече поради липсата на разнообразие в характерния за българския фолклор инструментариум. Още повече, че както по-горе бе споменато за разлика от симфоничния оркестър, който обединява в четири групи инструментариум от изцяло западноевропейски инструменти, без да се съобразява с произхода им, при народните оркестри (не само българския) смисъла е съвсем различен, а именно да се организират в общ колектив характерните за съответната нация инструменти, чиято цел е да се изпълняват произведения пряко обвързани с фолклора на същата: „Той е предимно жанров оркестър. 95 % от музиката са хора, ръченици и производните им. Това са танци, независимо че са оформени като пиеси. Като такива, те трябва да носят този характер.“<sup>105</sup>

При положение, че оркестърът от народни инструменти е структуриран съобразно утвърдения класически състав на симфоничния оркестър, може да бъде направен паралел между двата апарата, абстрахирайки се от мащабите в количествено отношение и инструменталното разнообразие, съгласно които симфоничния оркестър категорично надделява.

В българският фолклор наличният инструментариум не се свежда единствено до присъствието на кавал, гайда, гъдулка и тамбура. В отделните етнографски райони съществуват и такива инструменти, като: свирка, двоянка, цафара, окарина, бардук, зурна, триструнна тамбура, добруджанска гъдулка, хармоника и т. н., без да се претендира, че всички те са с български произход. Първите, както и вторите са нетемперирани. Кавалът, гайдата, гъдулката и тамбурата, които изграждат българския оркестър от народни инструменти следва да бъдат настройвани един спрямо дру г. Също както при симфоничния оркестър, така и в българският народен, струнните – лъкови инструменти (или щрайха) са основна група. В двата случая, инструментариумът на целия колектив се настройва спрямо най-високия инструмент в щрайха, респективно цигулката и гъдулката. В оркестровите групи на оркестъра от народни инструменти, съотношението между транспониращите и нетранспониращите инструменти е относително еднакво. Групата на духовите инструменти е изцяло транспонираща, а тази на струнните не е. В този смисъл е от голямо значение, начинът на изписване партиите на транспониращите инструменти в оркестъра.

„Много важно условие за внасяне на порядък в партитурата, за нейното професионално оформяне и уточняването на начина, по който са изписани транспониращите инструменти.“ [Абрашев, Б., 1996]

Въпросът със строя на оркестъра от български народни инструменти е бил оспорвано разискван в периода 1951-70 г. На този въпрос в научната литература са обърнали внимание основно Иван Качулев в статията си „Народни инструменти и съвременният народен оркестър“ (Качулев, И., 1968) и Милчо Василев в труда си „Оркестърът от български народни инструменти“ [Василев, М., 2009]. Немалко са разискванията по отношение ролята на оркестъра от народни инструменти в певческото изпълнителско изкуство, оркестъра като самостоятелна концертна единица и контекста на ансамбъла за народни песни (и танци).

В студиите си „ПРОФИЛИ“ Венелин Кръстев пише: „В оркестъра бе въведен по-ниският народен строй от „до“. В момента, когато Ив. Кавалджиев експериментираше в Държавния ансамбъл с гъдулки, но с цигулков гриф, оркестърът на радиото засвири на най-стария народен строй. Минчо Недялков донесе нов строй на гъдулката – тракийския, при който диапазонът се увеличи“ [Кръстев, В., 1986] Във връзка с този цитат, Георги Андреев – композитор и главен диригент на Националния фолклорен ансамбъл „Филип Кутев“, при проведено от мен интервю сподели<sup>106</sup>: „Сторят на оркестъра се е променил. Преди е било един тон надолу. Кавалите и гайдата са били в „С“ строй, струните на гъдулката „g<sup>1</sup> – d<sup>1</sup> – g“ без подгласници. Атанас Вълчев дава идеята на Коста Колев, вдигат оркестъра с един тон нагоре, за да има съвместимост с класически инструменти. Симфоничният оркестър строи от „a<sup>1</sup>“. Така, за утвърждаването на определени стандарти, свързани със строя на българския оркестър от народни инструменти, както и за други важни въпроси в създаването на музика за такъв, се създава специализирана комисия, чиято задача е да вземе обосновано решение, относно настройването на отделните оркестрови групи, как да се списва партитурата за оркестъра, а също и в какъв строй да бъдат духовите инструменти. „... по почин на „Съюза на музикалните дейци“ и съдействието на „Съюза на българските композитори“ се състави специална комисия, която да разгледа и обсъди по-подробно нещата по тази материя за една обща конференция, в която направеното да бъде някак си санкционирано.“ [Качулев, И., 1968]

От казаното в статията на Качулев става ясно, че понятията „транспо-

<sup>105</sup> Интервю с Георги Андреев, проведено на 28. 06. 2018 г. в град София.

<sup>106</sup> Андреев, Георги – интервю, проведено в град София, на 28. 06. 2018 г.

нираци и нетранспониращи“ инструменти не са познати в музикалната практика на народните музиканти, защото до момента в който се налага оркестрантите да свирят по ноти, те „сгласят свирните и инструментите си един към дру г.“ [Качулев, И., 1968] Авторът на статията споменава още, че за разлика от гъдулките и тамбурите, които са инструменти свързани предимно със съпровод на песни „*тяхната най-силно опъната мелодийна струна бива на височина някъде в средните или ниските тонове на първа октава – при гъдулките най-често „фа, сол“ или „ла“; а при тамбурите – на „до, ре“ или „ми“.* [Качулев, И., 1968] Докато при кавалите и особено при гайдите, възможностите по отношение на диапазона са по-големи. „*То се потвърждава по много категоричен начин от наличието на най-разнообразни по звучене инструменти, които народният свирач използва при различни случаи все с оглед на тяхната теситура, тембър и сила на тона.*“ [Качулев, И., 1968]

Апликатурата на кавала и гайдуницата, независимо в какъв строй са те, е еднаква. Различията се пораждат тогава, когато са налични невъзможни или трудно изпълними тонове, както и това, че при различните строеве оказват значение и динамичните възможности в определена теситура.

Относно начина на изписване в реална звучност, Мария Кутева в книгата си „Верую – половин век в Ансамбъл „Филип Кутев“ пише: „*Така или иначе, те трябваше да разчитат партиите си по ноти. Често – в много сложни за четене тоналности. Точно за това някои състави (например оркестърът при Радиото) бяха завели практика да изписват нотно пиесите си в относително по-лесни за четене гами, условно – като ги свирят всъщност в истинската им тоналност*“ (Кутева, М., 2001) и това дава реална възможност на диригента и оркестрантите, да се справят с репертоара много по-бързо и сполучливо. Така например, изписвайки партията на гайдата в „до мажор“, с гайдуница в „ре“ строй, партията ще звучи в „ре мажор“, респективно в „сол“ и „ла“ строй, ще звучи в „сол“ и/или „ла мажор“. Предвид, че музикантите са били нотно неграмотни, в случая е било необходимо те да усвоят на първо време гама „до мажор“ и това е решавало до известна степен проблема на оркестриращите, спечелвайки време, докато дообразоват инструменталистите. Във връзка с това, че по-горе бе споменато за създадената комисия, Кутева пише: „*Участваха специалисти не само по фолклорна музика, а и по инструментознание, композиция и т. н. Свърши се с нелекия, но единствено правилен начин на решение – всичко да се пише в неговата истинска*

*звучност, а изпълнителите да имат професионалното задължение да се доограмотят.*“ [Кутева, М., 2001]

Не успях да намеря данни, които да конкретизират датата или поне годината през която официално се прилагат т. нар. утвърдени правила, но проследявайки публикациите в изданията на Библиотека „В помощ на народните хорове и ансамбли“, установих следното: 1. До 1963 г. (вкл.) оркестрациите се изписват в т. нар. по-нисък строй или (g<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-g) при гъдулките и “С” строй при гайдите и кавалите.

### Пример 1:

Факсимиле: Библиотека „В помощ на народните хорове и ансамбли“, Година седма, книжка 2 (72), ДИ „Наука и изкуство“, София, 1963 г.

Т Р Я М Д У Ш К А  
Хоро от Санданско  
Обраб. Николай Кауфман  
Орк. Борис Петров

Бързо

Кавали

Гайда С

Тамбури

Гъдулка I

Гъдулка II

Бас-гъдулка

pizz.

16



### Пример 2:

Факсимиле: из „Дайчово хоро“, обр. Парашкев Хаджиев, орк. : Борис Петров; Библиотека „В помощ на народните хорове и ансамбли“, Година седма, книжка 2 (72), ДИ „Наука и изкуство“, София, 1963 г.



2. От 1964 г. в периодиката, в публикуваните оркестрации не са налични подобни теситурни моменти. Разположението на инструменталните „гласове“ са изписани в удобни последования за изсвирване (a<sup>1</sup> – e<sup>1</sup> – a строй), а гайдите и кавалите са изписани в “D” строй.

### Пример 3:

Факсимиле: Библиотека „В помощ на народните хорове и ансамбли“, Година осма, книжка 2 (84), ДИ „Наука и изкуство“, София, 1964 г.



Това дава основание да считам, че до 1963 г. такава решение не е било разисквано. Публикуваните пиеси за оркестър от народни инструменти в по-висок строй, доказва че между 1963 и 64 г. е приета такава практика, даже и това да е осъществено само от страна на Ансамбъла за народни песни при Българското радио, тъй като е видно, че обработките на пиесите са от различни композитори сред които: Христо Тодоров, Николай Кауфман, Парашкев Хаджиев, Александър Попов, но оркестрацията е само на Борис Петров, който по това време е диригент на оркестъра при АНП на БР. Отчитайки факта, че публикацията на Иван Качулев „Народни инструменти и съвременният народен оркестър“ където той пише: „Моето впечатление е, че работата на комисията е почти на привършване...“ датира от 1968 г., може да се заключи, че установяването на въпроса свързан със строя на оркестъра от народни инструменти, се е случило в периода 1964 – 1970 г.

Въпреки приликите в структурно отношение, между симфоничния оркестър и оркестъра от български народни инструменти, и твърденията че вторият е изграден върху прототип на първия, оркестърът от народни инструменти има своите значими специфики, което респективно рефлектира върху неговия строй. Общото между двата апарата в конструктивно

отношение, е т. нар. щрайх партия или партията на гъдулки, виола, виолончело и контрабас. Имено тя се оказва решаваща и в промяната на строя в оркестъра от народни инструменти. Относно строя на кавали, гайди и тамбури освен технически, съображенията са и качествени, що се отнася до общия звук на оркестъра и образуването на хомогенна звукова картина. Еволюцията на творческия подход на композиторите създаващи произведения за оркестъра от народни инструменти, несъмнено провокира конструктивния процес, в изяснение на абсолютния му и перманентен строй, действащ и до днес.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Abrashev, Bozhidar. 1996. "Simfonichna orkestratsiya". Sofiya: Izd. "Muzika", str. 8, 9, 24. (Абрашев, Божидар. 1996. Симфонична оркестрация". София. Издателство „Музика“. стр. 8, 9, 24)
2. Vasilev, Milcho. 2009. "Orkestarat ot balgarski narodni instrumenti". Plovdiv: "Muzikalen svyat" EOOD. (Василев, Милчо. 2009. „Оркестърът от български народни инструменти“. Пловдив: „Музикален свят“ ЕООД)
3. Kachulev, Ivan. 1968. "Narodni instrumenti i savremenniya naroden orkestar". // Balgarska musika, kn. 10, 27-31, str. 27, 28 (Качулев, Иван. 1968. „Народни инструменти и съвременният народен оркестър“. // „Българска музика“, кн. 10, 27-31, стр. 27, 28)
4. Krastev, Venelin. 1986. "Profili – studii - eseta za profesionalni akapelni horove, ansambli za pesni i tantsi i ansambli za narodni pesni i tantsi", kn. 6. Sofiya: Izd. "Muzika", str. 193-195. (Кръстев, Венелин. 1986. „Профили – студии – есета за професионални акапелни хорове, ансамбли за песни и танци и ансамбли за народни песни и танци“, кн. 6. София: Издателство „Музика“, стр. 194-195)
5. Kuteva, Mariya. 2001. Veruyu. Polovin vek v Ansambal "Filip Kutev". Sofiya: Fondatsiya "Filip Kutev", str. 48, 50 (Кутева, Мария. 2001. „Верую. Половин век в Ансамбъл „Филип Кутев“. София: Фондация „Филип Кутев“, стр. 48, 50)
6. Peycheva, Lozanka. 2008. "Mezhdu seloto i vselenata". Sofiya: AI "Marin Drinov", str. 59 (Пейчева, Лозанка. 2008. „Между селото и вселената“. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, стр. 59)
7. Sagaev, Dimitar. 1974. "Muzikalni instrumenti". Sofiya: Izd. "Nauka i izkustvo", str. 8, 12, 14, 16 (Сагаев, Димитър. 1974. „Музикални инструменти“. София. Изд. „Наука и изкуство“. стр. 8, 12, 14, 16)

## БЪЛГАРСКИЯТ ТАНЦОВ ФОЛКЛОР И НЕГОВОТО ОТРАЖЕНИЕ ВЪРХУ ЛИЧНОСТТА

доц. д-р Весела С. Казашка  
АМТИИ "Проф. Асен Диамандиев" Пловдив

**Абстракт:** В съвременния глобален свят българина има нужда от позитивна теория, чрез която да се утвърдим и повишим самооценката си. Българинът все по-често се обръща към миналото, към постиженията в науката и културата за да изгради съвременния си облик. Настоящият доклад представя българският народен танц в контекста на съвременния динамичен живот и влиянието му върху личността.

**Ключови думи:** български народен танц, фолклор

## THE BULGARIAN DANCE FOLKLORE AND ITS EFFECT ON THE PERSON

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

**Abstract:** In today's global world, Bulgarians need a positive theory through which we can assert ourselves and increase our self-esteem. More and more Bulgarians are turning to the past, to achievements in science and culture in order to build their modern appearance. This report presents the Bulgarian folk dance in the context of the modern dynamic life and its influence on the individual.

**Keywords:** Bulgarian folk dance, folklore

През 1945 година книгата „Бит и душевност“ на Иван Хаджийски поставя фундамента на българската социология и създава частна дисциплина, наречена „Социология на българското общество“. При изследванията му е важно, че от една страна той залага на дългосрочни процеси, а от друга – на теорията на индивида и личността, съобразени с българската специфика. Българският народен танц се е запазил през вековете и дава отражение върху живота и на съвременния българин. Той е изключително атрактивен, динамичен и завладяващ. Българинът е известен със своите танцови умения и ритуали, които представляват интерес както за български изследователи, така и за чужденци. Фолклорните области в България са седем, всяка от които се характеризира със своите особености – северняшка, добруджанска, тракийска, шопска, пиринска, родопска и странджанска. Трите най-големи български фолклорни ансамбъла, които имат

високи национални и международни успехи са „Тракия“, „Филип Кутев“, „Пирин“.

Проф. д-р Гергана Панова-Текат представя феномен, който определя като „танцуване по български“ и представя танцуващата личност като семантична звезда. По хоризонталата на семантичната звезда са разположени индивидуалността и социалността. Чрез фолклорният танц се въздейства върху психиката и се формират индивидуалните качества на индивида, въздейства се върху възприятията, темперамента и характера. Фолклорният танц е предпоставка за формиране на индивидуалност – физическа и психическа. В случая социалността се формира на основата на танца. Танцът мотивира хората да изпълняват определени социални задачи, свързани с общуването. Фолклорният танц трябва да бъде „усвояван“ с удоволствие, желание и вътрешно усещане за принадлежност. По вертикалата са разположени тялото и духа. Фолклорният танц е способ за поддържане на добра физическа и психическа форма. Често това е мотивът за непрофесионалисти за участие в самодейни танцови състави или в клубове.

Иновацията и традицията са „коренът“ и „крилете“ от които всеки индивид има нужда за индивидуално развитие и осъзнаване в глобалния свят. Чрез традициите индивида се самоопределя. Принадлежността към национална традиция, влияе на самооценката на индивида. Иновацията дава възможност за разгръщане на творческото начало, прилагането на нови движения, аранжирани за по-силно въздействие.“ [Казашка, 2019]

„Сценичните танци, изпълнявани на фолклорна основа стъпват и се развиват върху два основни феномена – хората и игрите на нашия народ и майсторството и усета на композицията на хореографа постановчик.“ [Дженева, 2015, стр. 22-23] Развитие на българският танц върви успоредно с държавното и обществено развитие на страната ни и преминава през различни периоди на възход, „задушаване“, пак възход. Проф. д-р Стоян Джуджев в Теория на българската народна музика определя народното творчество като най- гениалното изкуство, което е създадено от народа и което народът носи през вековете със себе си. [Джуджев, 1954, стр. 13]

Хорото е повсеместна традиция за нашите земи – традиция, която също се различава по силата си на въздействие и е повлиявана от обществени нагласи, политически и икономически фактори. До Освободителната война неговата сила е голяма, хора са се играли на всички празници, във всички райони на страната. След Освобождението е засилено европейското влияние върху живота и културата на българина, желанието за по-

бързо приобщаване към европейската култура, която навлиза осезаемо в нашето ежедневие. Разбира се тази „мода“ отшумява, българската интелигенция прави мотивирани предложения до Министерството на народното просвещение и в българските училище се започва изучаване на хора и ръченици в програмата по гимнастика. Представител на учителската гилдия, която обгръща тази идея е Руска Колева – учител по сценография и гимнастика в София, специализирала в Париж, Берлин и Виена. Завърнала се обогатена с нови знания и опит, Колева сформира танцова група и поставя ръченици, обичаи с танцови обредни моменти, а костюмите на танцьорите са успява да „запали“ искрата и у други учители по гимнастика.

През 30-те години на миналия век се появяват и първите организирани танцови групи, които са свързани с професионални работнически сдружения на шивачи, металурзи, железничари. През този период започва и организиран подбор на танцьорите, изостря се необходимостта от нови хореографски решения.

Хореографът д-р Стефан Йорданов отбелязва: „... Танцът е постоянен спътник на човека. Танцът присъства от най-древни времена в живота на човека, в неговият трудов процес, в многобройните обичаи и обреди, предхожда военни и ловни подвизи, като изразява чувства на любов, радост, мъка и др. Следите от появата и развитието на танца, също като и развитието на човечеството чезнат далеч назад във времето, в безкрая на вековете. Но танца със своята естествена и логическа еволюция се е превърнал в ежедневна необходимост за съвременника, в неразривна част от неговата духовна култура.“ [Йорданов, Ст.]

Танцът е следвал музиката и е съпътствал българина в трудното му ежедневие, в борбата му за отстояване на права и свободи, в моментите на споделена радост и мъка. Проф. Емилия Константинова отбелязва, че „В исторически план светът никога не е бил място за безпроблемно съществуване.“ [Константинова, 2019].

Утвърждаването на личността, разрешаването на социални и финансови проблеми, споделянето на празничните моменти в години на възход и крах е било неизменно съпътствано от танца, който е изразявал и отразявал емоциите на танцуващите, техните радости и страхове, победи и загуби.

Спазването на ритуали е било ключово събитие в битието на българина. Изпълнението на ритуалите е било съпътствано от желание да се запази традицията, от страх да не се наруши традицията и това да доведе до беди и от чувство на радост, че изпълняващият ритуала е част от обще-

ството и е достоен негов член. С годините ритуалите загубват своята сила и както проф. Антон Андонов представя паметта на българската традиция и фолклор: „Ритуалът отдавна е изчезнал от жизнения цикъл на селата, но информаторите са запазили ясен спомен за подробната характеристика на ритуала и присъствието на танца“. [Андонов, 2014] Ритуалите се претопяват, но танцът остава.

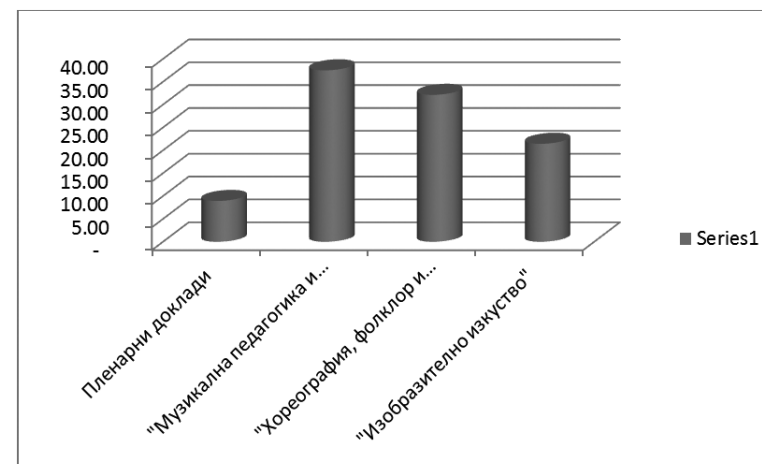
През последните 10 години се наблюдава засилен интерес към българския танцов фолклор. Професионалната концертна дейност на танцовите ансамбли се увеличава и сме свидетели и на засилена непрофесионална танцова дейност чрез изяви на читалища и самодейни танцови състави или частни клубове по народни танци. Българският народен танц привлича малки и големи, професионалисти и самодейци, хора с различен професионален и финансов статус. Танцът живее в сърцето на българина. Интересът и желанието за танцуване е провокиран от силата и въздействието на танца върху танцуващия, на специално отношение на българина към родния фолклор, това мотивира и професионалистите да търсят и намират нови хореографски решения, да използват съвременни техники за пресъздаване и по-силно въздействие на фолклорния танц. Независимо, че някои ритуали, танци са загубили своето присъствие в живота на българина, то споменът за тях, усещането за принадлежност към даден танц или ритуал е съхранен.

Българският народен танц е представлявал винаги интерес за изследователите. Изпълнителите традиционно представят творческите си занимания чрез хореографски постановки, като че ли рядко чрез научноизследователска дейност. Желанието за съхранение и разпространение на научния опит и запазване на традиционни издания, на танцовата школа, налага споделяне на изследователския опит, използване на нови средства за отразяване на работата на твореца и превъплъщаването ѝ в научна дейност, преиздаване или допълване с нови хореографски примери на основите на науката, по –точно на хореографията, свързана с българския народен танц. Единият от панелите в Международната научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, която се провежда в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ за втора поредна година маркира участието на хореографската общност в Академията.

Участието на изследователи в панел Хореография и управление в изкуството представлява 16 % от общия брой участници в конференцията. Пленарните доклади в Първата международна научна конференция през

2017 година представляват 8, 93 % от общия брой участници, участниците в Панел 1 „Музикална педагогика и изпълнителско изкуството“ са 37, 50 %, участниците в Панел 2 „Хореография, фолклор и управление в изкуството“ са 32, 14% и участниците в Панел 3 „Изобразително изкуство“ представляват 21, 43 % от общия брой участници. В графичен вид процентно съотношение е представено във Фигура 1.

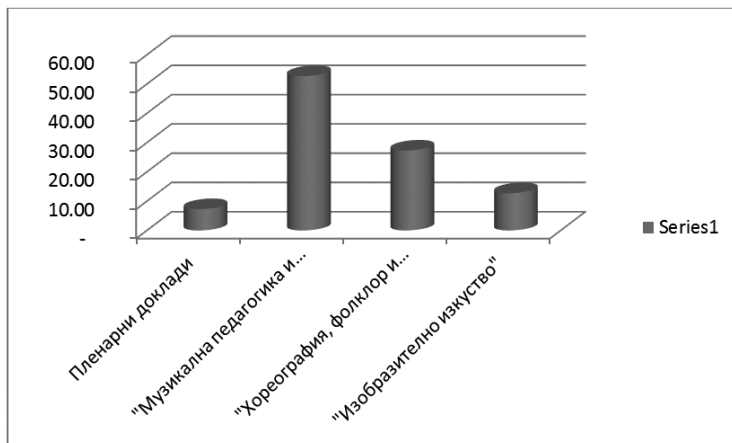
Фиг. 1 Процентно съотношение на участниците по панели през 2017 година



Автор: Весела Казашка

Участието на изследователи по панели във Втората международна научна конференция „Наука, образование и иновации в изкуството“ има следния вид. Пленарните доклади представляват 7, 27 %, докладите в Панел 1 „Музикална педагогика и теория на изкуството“ са 52, 73 %, Панел 2 „Хореография, фолклор и артмениджмънт“ 27, 27%, Панел 3 „Изобразително изкуство“ участва с 12, 73 % от докладите.

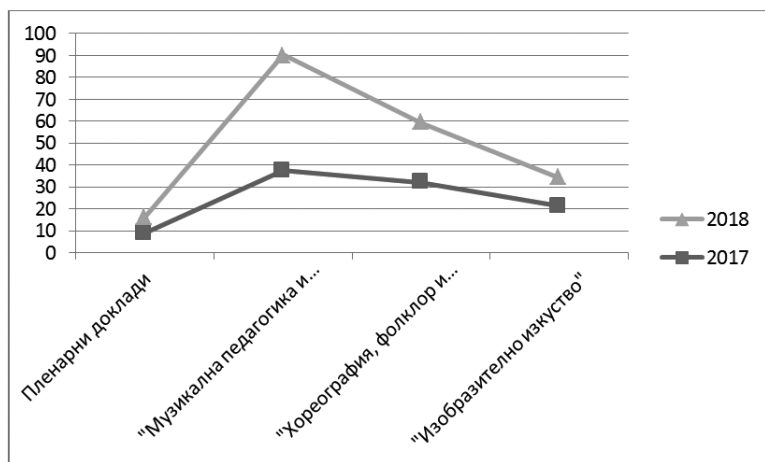
Фиг. 2 Процентно съотношение на участниците по панели през 2019 година



Автор: Весела Казашка

При сравнение на резултатите от научни публикации през 2017 и 2019 година се вижда повишение в областта на хореографията и педагогиката и слабо намаление в областта на изобразителното изкуство.

Фиг. 3 Сравнение между 2017 и 2019 година



Автор: Весела Казашка

Концерт на открито „Магията на българския фолклор“  
Европейска нощ на учените 2019 година



Снимка: Данаил Русев

#### ЛИТЕРАТУРА:

Andonov, Anton: 2014. Sbatbeni igri i chora v obreda "Shiene na bayryak" ot Yambolsko. // Muzikalni chorizonti, br. 3, 2014 (Андонов, Антон: 2014. Сватбени игри и хора в обреда „Шиене на байрак“ от Ямболско. // Музикални хоризонти, бр. 3, 2014)

Dzheneva, Daniela: 2015 Balgarskiyat stsenichen folkloren tants – tendentsii na razvitie. // Muzikalni chorizonti, br. 1, 2015, str. 22-23 (Дженева, Даниела: 2015. Българският сценичен фолклорен танц – тенденции на развитие. // Музикални хоризонти, бр. 1, 2015, стр. 22-23)

Dzhudzhhev, Stoyan: 1954. Teoriya na balgarskata narodna muzika. Sofiya, 1954 (Джуджев, Стоян: 1954. Теория на българската народна музика. София, 1954)

Yordanov, Stefan. Za stsenichното pretvoryavane na balgarskite narodni tantsi i kontsert-spektakala "Lebedovo choro" (Йорданов, Стефан. За сценичното претворяване на българските народни танци и концерт - спектакъла „Лебедово хоро“)

Konstantinova, Emiliya. (2019) Korporativniyat model na menidzhmant – predpostavka za uspeh ili neuspeh na edna art izlozhba (Demian Charst – Sakrovishteto ot korabokrushenieto na "Neveroyaztniyat". 9 april – 16 dekemvri 2018, Italiya). // Upravleniski i marketingovi problem v izkustvoto. 2018. Plovdiv, izd. AMTII, 2019. ISSN -2603-462X, str. 48-59 (Константинова, Емилия. (2019) Корпоративният модел на мениджмънт – предпоставка за успех или неуспех на една арт изложба (Демиян Хърст – Съкровището от корабкрушението на „Невероятният“, 9 април – 16 декември 2018, Италия). // „Управленски и маркетингови проблеми в изкуството“. Пловдив, 2018, изд. АМТИИ – 2019, ISSN -2603-462X, стр. 48-59)

Kazashka Vesela. (2019) The Bulgarian folk dance in the context of the national identity in the global word. Arts Academy – Scientific journal, Kazakh National Academy of Choreography, ISSN 2523-4684, Index- 74863, p. 18-24.

## ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО И ДИЗАЙН

### ПРИНОСЪТ НА МАКС ИМДАЛ ЗА ЕДНА ЦЯЛОСТНА АРХЕОЛОГИЯ НА ВИЖДАНЕТО

Проф. д-р Галина Лардева  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

**Резюме:** Статията прави опит да очертае значението на теоретическите разработки на Макс Имдал за развитието на изкуствознанието от последните десетилетия. Фокус на работата е въведеното от Имдал понятие „иконика“ и възприемането на виждането като комплексен процес.

**Ключови думи:** иконика; визуален образ; история на изкуството; херменевтика.

### MAX IMDAHL'S CONTRIBUTIONS FOR A COMPLEX ARCHEOLOGY OF THE SEEING

Prof. PhD Galina Lardeva  
Academy of Music, Dance and Fine Arts "Prof. Assen Diamandiev" – Plovdiv

**Abstract:** The paper undertakes an experience to define the importance of the theoretical work of Max Imdahl (1925-1988) for the scientific development in the last decades. A Fokus of the work is Imdahl's "iconic" concept and the perception of the seeing as a complex process.

**Key words:** iconic; image; history of art; hermeneutic.

Макс Имдал е първият изследовател, който още от средата на 60-те години на XX век се занимава интензивно и комплексно с визуалния образ както в отделни интерпретации на картини, така и в теоретически разработки. Неговото присъствие е особено важно в следвоенното изкуствознание, защото фигурата на Имдал – от една страна, свързва различни изследователски подходи, които са актуални в един или друг момент в динамичните разбирания за същността на произведението на изкуството през XX век, и – от друга страна – със своите концепции преодолява тяхната едностранчивост и само частичната им приложимост.

От 1965 до ранната си смърт през 1988 г. Имдал е преподавател по история на изкуството в Рур-университет в Бохум. Към фокуса на неговите интереси спадат отонското изкуство, живописата на Джото, живописата на холандския барок. Имдал обаче е особено активен и като участник в теоретични дебати, като се противопоставя на доминиращите по неговото време стилистични и структуралистични анализи. Той е също така един от

първите изследователи, които наред с историческите явления превръщат в предмет на изследванията си най-новото, съвременното изкуство. Дълго време Имдал не намира значим отзвук за своите постановки. Съществена подкрепа получава от групата „Поетика и херменевтика“ на Университета в Констанц, към която принадлежи.

Необходимо е най-напред тезисно да се очертае върху какво стъпва и от какво съответно се оттласква Имдал в представянето на своята работа. През 30-те години в Германия са налице активни усилия на изследователи да се дефинират промените във визуалните възприятия, които технологиите и медиите водят след себе си. Впрочем в този план Германия е до голяма степен условно пространство, защото става дума за промени, които засягат изобщо всички занимаващи се (все още) с проблемите на естетиката и проблемите на историческото развитие на визуалните образи. Например Виенската школа в изследването на една исторически детерминирана поетика на образа, върху която почиват например и представите на Валтер Бенямин за визуален образ, и тези на Аби Варбург, е отчетливо австрийско формирание, а представителите на иконографската хамбургска школа търсят и намират убежище за себе си и за идеите си в Съединените щати, като в това число пишат до края на живота си на английски език.

На представите на Бенямин за технически репродуцируемо произведение на изкуството Имдал дължи своята имплицитна концепция за предварителното медийно разполагане на всяка творба: „Ако в литографията се е криел като възможност илюстрованият вестник, то във фотографията се е таял звуковият филм“ (Бенямин 2000, 128). Същевременно обаче Имдал не възприема Беняминовата представа за аурата на произведението. Когато извежда своята представа за надграждащото се върху други възприятия „виждащо виждане“, Имдал е чужд на всяко участие на мистическо-съзерцателното. Съществен за него е рецептивният план на тази перспектива. Друга разлика спрямо Бенямин е свързана с отказа от противопоставяне между ритуалната и изложбената стойност на художественото произведение. (Тук е мястото да се спомене, че Имдал е автор на множество кураторски проекти за съвременно изкуство.)

Имдал развива своите идеи във време, в което структурализмът доминира като модно явление. Но за изследователят структуралистичният анализ е характерен пример тъкмо за случаите, в които един изследователски метод надценява своята самостоятелност.

Особено интензивна е връзката на бохумския изследовател с иконографската Хамбургска школа – нещо, което е засвидетелствано в понятието

„иконика“, развито от Имдал. През 80-те години той публикува книга за фреските на Джото, в която въвежда в подзаглавието си понятието „Иконика“. Тази своя концепция Имдал е представял и дискутирал на лекции от втората половина на 70-те години в Бохум. Понятието съдържа следните основания: Имдал опитва да се отграничи от връщането на смисъла на произведението към неговия автор или към съответния наблюдател, както настоява рецептивната естетика, но в същото време да отклони и историческия позитивизъм, историята на стиловете, иконографията и иконологията, както и структуралистичното изолиране на произведението от обществото, в което то възниква. Във връзка с това твърде амбициозно разграничаване сякаш от всички действащи досега изследователски подстъпи изследователят дефинира „икониката“ като начин на съзерцание („Betrachtungsweise“ – Имдал 1988, 13). В този начин на съзерцание Имдал различава три модуса на виждането: отнесеното към предмета, хетеронимното, „разпознаващото виждане“ (wiedererkennendes Sehen) и едно отнесено към образната повърхност, автономно, ‘виждащо виждане’ (sehendes Sehen). Едва в синтеза на тези два модуса на виждането може да се открие специфичното качество на един визуален образ. Този синтез Имдал определя като ‘познаващо виждане’ (erkennendes Sehen).

От тази перспектива трите модуса на виждане съответстват на отношението между иконография, иконология и иконика – три взаимно обвързани методологически призми, които Имдал избира като основа за своите наблюдения в книгата си за фреските на Джото в Капела дел Арена в Падуа<sup>107</sup>. И така, иконографията си служи с разпознаващото виждане, с възможностите си да различава, да откроява отделните обекти. Необходимо е да се отбележи, обаче, че в тази процедура на различаване винаги е наличен и резултат (или по-точно система от резултати) от познаващи виждания. В този смисъл не може да се каже, че методологията на иконографското разпознаване е най-ниско (или пък например първото) равнище на виждане. В действителност трите модуса съществуват винаги успоредно<sup>108</sup>.

За Макс Имдал, който наистина е особено внимателен в езиковото представяне на своите понятия, концепцията за „виждащо виждане“ е особено важна. За изследователя от университета в Бохум всеки образ представлява отделно, самостоятелно и автономно произведение, чиято нарация (стратегия на разказване) трябва да се определи в конкретно, специално изработено в един акт виждане, в което липсват всякакви предпоставки и

предварително зададени понятия. Това е така нареченото от Имдал „виждащо виждане“.

“В картината на залавянето на Христос иконическото качество се състои в една образност, която едновременно защитава претенцията за формална, завършена в своята цялост структура и предоставя – в изпълнение на тази претенция – израза на видимост на една комплексна сценична ситуация. За тази цел трябва като пример да посочим един диагонал, който тръгва косо по линията на една тояга отляво, минава над главите на Исус и Юда към жеста на показване на фарисея отдясно. Този диагонал преминава през широчината на картината, той привлича към себе си отделните фигури и групи и ги обвързва помежду им, както и определя единството на композицията. Ако жестът на посочване на фарисея го нямаше или ако не беше зададен по този диагонал, картината би се разпаднала; тя щеше да престане да бъде евидентно синтактично образование по отношение на виждащото виждане. В същото време диагоналът е условие на една семантична комплексност, ако се обърне внимание на това, че Исус е обхванат от Юда в една напълно пасивна и нископоставена роля, че е обграден от група войници, но че от друга страна Исус превъзхожда Юда по ръст, че поглежда към Юда в напълно активна и превъзхождаща роля и че падането на погледа на Исус надолу към Юда става тъкмо по този диагонал. Диагоналът е едно от най-важните сценични и смислово пораждащи открития в картината на Джото на залавянето, защото чрез него са динамично трансформирани едни в други данните на поражението на Исус и в същото време данните на неговото превъзходство. Подобна сценична комплексност, придаваща смисъл, не може да бъде формулирана наративно със средствата на езика. Сетивният израз на тази комплексност е чисто иконично постижение, [...] то се основава [...] в такова предложение за виждане, което дава възможност за синтез между виждащото и разпознаващото виждане или дори принуждава този синтез” (Имдал 1988, 93).

В същото време професионалните интереси на Имдал са насочени и към съвременното модерно изкуство, което през 60-те години на ХХ век бива дискриминирано от занаятчийски ориентираната бюргерска култура (с девиза ‘Изкуството произлиза от моженето’) в консервативното разбиране за изкуство (‘Загуба на средното състояние’). Седем години след първото издание на книгата за Джото изкуствоведът издава книга със заглавие ‘Цветът’, чийто чисто хронологичен диапазон на подбраните примери е три века (XVII – ХХ век): от Charles Lebrun до Robert Delaunay (Имдал 1987). Съвременното изкуство от 60-те години е нарочно отминато и от класическата история на изкуството (‘Историята на изкуството може да се обърне

<sup>107</sup> Имдал 1988; Имдал 1994.

<sup>108</sup> В тази насока може да се разгледа и етимологичната връзка между понятията за разпознаващо и познаващо виждане (wiedererkennendes – erkennendes Sehen), при което опозицията се носи от представката отново - (wieder).

към изкуството едва тогава, когато то стане история<sup>1)</sup> включително заради това, че не разполага с методи за анализ и разбиране на съвременното изкуство. В противовес на това Имдал се посвещава на съвременната модерност, защото разпознава нейното голямо изкуство и защото то изисква и подпомага неговия метод. Този разработен и развит върху предмета на съвременното изкуство метод Имдал използва с голям познавателен успех и спрямо произведения на традиционното изкуство, на първо място при изследването на Италианския ренесанс.

Имдал е свързан с групата Поетика и херменевтика, но развива методологията на икониката предимно в противопоставяне спрямо концепциите на групата за художествено произведение, както и много често независимо от налаганите от Поетика и херменевтика интерпретации. В скоби тук следва да се каже, че първоначално тонът в изкуствоведските изследвания на Констанцката школа, чието формиране е Поетика и херменевтика, се задава от Зигфрид Кракауер. Това е едно легендарно име в историята на хуманитарните науки на XX век и особено на кинообраза, което обаче е свързано още от момента на своето формиране с Франкфуртската школа и социологическия модел на изследване на природата на изкуството<sup>109</sup>. Създадената още през 30-те години около Теодор Адорно социологическа група, известна още под името критическа теория, представя принципно противоположна гледна точка към артефактите в сравнение с възникналата в средата на 60-те години рецептивна естетика, в основата на която стои херменевтиката.

И така, набелязвайки началата на една цялостна археология на виждането, Имдал отклонява особено онези интерпретативни възможности, които губят от погледа си спецификите на отделното произведение. Същинският смисъл на образа се съдържа, според Имдал, в местата, които не могат да бъдат компенсирани чрез езика – позиция, която Бьом развива в своите изследвания на природата на визуалното. За Имдал вниманието към езика и единичността на изразяването не са просто научна формулировка. В съответствие с това разбиране текстовете му се отличават ясно изразена понятийна рефлексия, с последователно извеждане на всяка фигура и грижовно оформяне на нейните смислови подстъпи. Така на пример представата на изследвателя за “виждащо виждане” представля-

ва (наред с всички останали систематични значения в модела на неговата иконика) апел към изваждане на наблюдаването от инерцията на познатото, към проникване зад автоматизма на саморазбиращото се, изобщо към технологията на това как с гледане се произвежда разбиране. По такъв начин при Имдал паралелно с методологическото развиване на икониката и нейното конкретно развиване въз основа на иконичността на произведението протича и дискурс за образността на комуникацията и на всекидневното познание.

Симптоматично за приноса на Макс Имдал за проучването на значението на визуалния образ е представянето на поп-арт-а, което той прави за “Документа” в Касел през 1968 г. Всеки един визуален образ по принцип носи в себе си интуиции за условността на своето означаване. Модерното изкуство обаче изостря допълнително играта на тази условност. То проблематизира тъкмо връзките на потенциалните означавания, за да изведе в крайна сметка като свой обект не фигурата или предмета, а кризата на идентичността.

Тук Макс Имдал демонстрира много ефектно това с пример от творчеството на Джаспър Джонс: до криза на идентичността поп-артът достига с това, че нарисуваните мишени или националните флагове представляват съвършена имитация на истински мишени и флагове, така че не могат да бъдат отличени от тях по процедурите на феноменалното разбиране. Нарисуваното и онова, което е нарисувано, съвпадат. Кризата на идентичността е обусловена от двуизмерността както на нарисуваното, така и на онова, което е нарисувано. “Тази криза съответства на възможното прекрачване на имитативната репрезентация на дадена действителност в самата нея”, пише Имдал (Имдал [1968], 237). Във връзка с тази перспектива изследователят формулира два въпроса: “Първият, тръгващ от двуизмерността както на мишената, така и на картината, е дали става дума за реалността на мишената, или само за реалността на нейното представяне; вторият, който произлиза от първия и е много по-важен, дали става въпрос за мишена, или за живопис, изключително за живопис, за конкретна живопис. Или “Is it a flag, or is it a painting?”” (Имдал [1968], 238).

Проблематизирането на кризата на означаването обаче не свършва до тук. Неговата крайна цел е определянето на същността на изображението в неговата крайна несигурност, а заедно с това и в неговата динамика. В картината на Джаспър Джонс с флага двуизмерността може да важи както като «flag», така и като «painting». В още по-дълбок план откритата от Джонс криза се състои в това, че идентичността на проявлението на мишената и образа или на флага и образа пречи, релативира, поставя под въпрос как-

<sup>109</sup> Необходимо е обаче да се отбележи, че социологическият подход на критическата теория е само една страна от облика на Кракауер. Изследвайки феномените на масовата култура и отношението между колективно и индивидуално възприятие, той се отказва да говори например за правомерни и неправомерни предразсъждения, а това означава и да дава оценки, както своите франкфуртски колеги. Вместо това Кракауер развива метода на изграждане на общото, което се адаптира в единичното – позиция, която съдържа феноменологически елементи. Затова сякаш някак символично кръгът около Ханс Роберт Яус в Констанц го избира за свой съмишленик и сътрудник. И сякаш отново символично годината на смъртта на Кракауер съвпада с годината на колоквиума “Вече-не-изящните изкуства” (1966). Томът от колоквиума в Линдау с негово участие излиза две години по-късно, през 1968 г.



то конкретната идентичност на мишената с мишената или на флага с флага, така и конкретната идентичност на образа с образа (цит. съч., 239). – Спомням си какво решаващо значение имаше за моята разработка върху изкуството на прехода (1983-1994) тази постановка на Имдал. Тя напълно промени моето виждане както спрямо явленията от българската художествена практика, така и спрямо художествената критика. В този смисъл кризата на идентичността е основна тема и проблематика на новото българско изобразително (или по-точно перформативно) изкуство, а не, да кажем, политическото, ритуалното, игровото и т. н., както бяха описвани до този момент т. нар. неконвенционални форми. Опитвам да предам на моите студенти ако не способностите на това проникване в разбирането, то поне радостта от досега с виждащото виждане на Имдал. Естетическият процес, при който дадено изображение върви по пътищата към своето означаване, изважда възприемателя от инерцията на саморазбирането. Тези никога незавършващи тълкувателни пътища са и естествените пътища на педагогическия контакт между преподаватели и студенти. От заклинателната дидактика на “Мнемозине-атлас” на Варбург през стъпаловидните моделите на Панофски и (три десетилетия по-късно) Имдал до настояването на привидно журналистическата формула за “визуален обрат” на Бьом, на присъствието на всеки образ в антропологическото при Белтинг или на стиловете и функционални лупинги на Бредекамп – всички тези концепции са ориентирани към една педагогическа жестикуляция. Ако се вгледаме в анализите и ходовете на мисълта в съчиненията на тези автори, ще видим как тук педагогизмът по никакъв начин не означава снижаване на научни постижения, следване на дефиниции, запазване на територии в областта на изкуствознанието или “преразказване за деца”. Педагогизмът и дидактиката са в интервалите, в безкрайните и принципно неизчерпаеми пренареждания на образите.

#### Литература

Benyamin 2000: Benyamin, Valter. Ozareniya. Samosaznanie. Sofiya: KiH, 2000, s. 127-160. (Бенямин 2000: Бенямин, Валтер: Озарения. Самосъзнание. София: КиХ, 2000, с. 127-160).

Имдал [1968]: Imdahl, Max: Probleme der Pop Art, In: Max Imdahl, Reflexion - Theorie - Methode. Gesammelte Schriften, Bd. 3. Hrsg. von Gottfried Boehm. Frankfurt am M., 1996, S. 233-246.

Имдал 1988: Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken: Ikonographie - Ikonologie – Ikonik. München, 1988 (2. Aufl. ).

Имдал 1987: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987.

Имдал 1994: Imdahl, Max: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Was ist ein Bild? Hrsg. Gottfried Boehm, München 1994, S. 300–324.

## ПРОУЧВАНЕ НА СТЕННА ДЕКОРАЦИЯ – ЖИВОПИС И ПЛАСТИКА ОТ ЕПИСКОПСКАТА БАЗИЛИКА НА ФИЛИПОПОЛ

*Елена Н. Кантарева-Дечева; Райна Д. Дечева-Учкунова  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив*

**Резюме:** В периода 2016 – 2017 г. по време на археологическото разкриване на северната половина от сградата на Епископската базилика освен мозаечните подове се разкриха и други елементи от художествена украса на храма. Настоящото изследване представя разкритата стенна декорация, включваща стенописи и щукатурна пластика.

**Ключови думи:** стенна декорация, стенопис, щукатурна пластика, живописен слой, техника и технология, стенописни техники

## STUDY OF WALL DECORATION – PAINTING AND STUCCO FROM THE EPISCOPAL BSILICA OF PHILIPPOPOLIS

*Elena N. Kantareva-Decheva; Rayna D. Decheva-Uchkunova  
Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Assen Diamandiev” Plovdiv*

**Abstract:** In the period 2016 - 2017, during the archaeological excavation of the northern half of the Episcopal Basilica, apart from the mosaic floors, other elements of the church's artistic decoration were unearthed. The study presents the uncovered wall decoration including wall paintings and stucco.

**Key words:** Wall decoration, wall painting, stucco, paint layer, painting materials and techniques, wall painting techniques

В периода 2016 – 2017 г. по време на археологическото проучване на северната половина от сградата на Епископската базилика освен мозаечните подове се разкриха и други елементи от художествена украса на храма. Това са преди всичко колони, бази, капители и стенна декорация, включваща стенописи и щукатурна пластика. Част от стенописите са намерени *in situ*, други на място в декструкции, а трети - фрагментарно разпръснати по терена. Едни от тях принадлежат на сградата на базиликата, а други са запазени върху деструкция от градеж на по-късна, вероятно средновековна сграда.

Разкритата стенна декорация от сградата на базиликата се отнася към двата ѝ строителни периода. В наоса свидетелство за стенописната украса са запазени *in situ* и в деструкции фрагменти на западната стена, апсидата и върху преградните стени на северния стилобат.

Върху западната стена, от двете страни на централния вход са запазени малки фрагменти от двата периода на стенната декорация. Долният слой оцветен в бледорозово следва формата на първоначалното оформление на градежа около входа, докато горният е оцветен в червено и е положен върху тухлена преpravка. В основата на западния зид в северния кораб се откриха паднали множество малки фрагменти със два и три стенописни слоя един върху дру г. При фрагментите с трислойна живопис най-долният слой е с най-груба повърхност и следи от врязана рисунка в мокра мазилка, вторият (междинен) и третият слой са с по-тънка мазилка с гладка повърхност. При фрагментите с двуслойна живопис долният слой е бледорозов, с видими немногочислени парченца тухла и дребни черни камъчета, с по-груба повърхност. Живописното му оцветяване е преобладаващо в червено. Горният хоросанов слой, с варираща дебелина между 0.5 см. – 1 см., е с по-гладка повърхност, бял на цвят и с пореста структура. Живописата е полихромна, изпълнена в различни нюанси на зелено, охра, червено, кафяво, сиво, синьо, бяло, розово.

Преградните стени са оформени със стенна декорация от към северния кораб и щукатурна пластика от страната на централния. Подобни стени са регистрирани от археолога-проучвател през 80-те години на миналия век и върху южния стилобат, но не в такава съхраненост. Стенописите са положени върху два хоросанови слоя. Първият изравняващ, подложен слой е бял и порест, с по-едър пълнител и груба повърхност. Вторият хоросанов слой, върху който е положена живописата е по-фин, също бял и с гладка повърхност. Живописният слой е полихромен, имитиращ мраморна декорация.

Щукатурната пластика, от другата страна на стената, е изградена от три последователно нанесени хоросанови слоя. Върху първият слой, с най-груба структура и повърхност, на мокро е врязан рисунъка. Пластиката е моделирана върху него с два последователни по-фини слоя с ясно видими следи от инструмента, с който е изработена. Фрагмент от по-сложна щукатурна пластика, с формата на йонийска кима, е открит през 2015 г. след демонтиране на горния мозаечен слой в пълнежа между двете мозайки. Пластиката отново е изпълнена с три хоросанови слоя с изключително пореста структура и повърхност.

Най-запазената част от стенната декорация от двата периода на базиликата се разкри върху зида на северния портик, където се наблюдават два стенописни слоя, положени един върху дру г. Долният слой, положен върху хоросан с груба повърхност, е оформен с врязана в мокра мазилка имитация на квадрос градеж и повърхностно оцветяване в червено. Горният

слой е полихромен, положен върху недебел хоросанов слой с по-гладка повърхност. Следи от подобна стенописна декорация се откриха през 2015 г. в основата на зида на южния портик.

В центъра на атрия се разкриха два много интересни фрагмента от стенната украса, запазени заедно с част от градежната си основа. Градежът е изпълнен много прецизно от правилно подредени тухли с дебел слой свързващ хоросан помежду им, оформящи вътрешен ъгъл с равни страни и лице с арковидна форма при единия от фрагментите. Двете страници на вътрешния ъгъл на единия фрагмент са покрити с два слоя стенна декорация. Подложката на долния живописен слой е изградена от два хоросанови слоя с различна структура и цвят. Първият изравняващ слой (хастар) е бял, силно порест, с грапава повърхност с дебелина 0.5 см., а горният е гладък, плътен, добре изпердашен, бледорозов, с видими парченца тухла в него. Дебелината му варира от 2 мм. до 4 мм. Върху него се наблюдават релефни следи от врязване на рисунка върху влажната мазилка. Горният живописен слой е положен върху два мазилкови слоя, изградени в същата структурна последователност като тези на долния, с тази разлика, че повърхността на горния хоросанов слой е по-грапава. Върху него е изписан полихромен орнамент.

Фрагментът с арковидна форма, за разлика от гореспоменатия, има само един живописен слой, изпълнен с подобна орнаментация и по-богата полихромия.

По първоначални наблюдения античните стенописи са изпълнени с техника *buon fresco* или стенопис върху влажна мазилка. В стратиграфията на горният им хоросанов слой се наблюдава много ясно как живописният слой е навлязъл в повърхностната структура на мазилковия слой. Също така, живописният слой има много добра адхезия с основата.

През 2016 – 2017 г. беше проведена аварийна консервация на стенната декорация, запазена *in situ*. Двуслойната живопис в северния портик и фрагментите върху преградните стени бяха стабилизирани, укрепени, китвани, почистени и бордирани. Беше извършена структурна стабилизация на участъци от щукатурната пластика с нарушена връзка между хоросановите слоеве и основата. През двата последователни зимни сезона стенната декорация *in situ* беше защитена чрез покриване с геотекстил и чували с пясък.

Няколко стенописни фрагмента върху деструктурирани зидове бяха отделени от тях и пренесени в ателие, заедно с многочислените по-дребни фрагменти, открити на терена.

В северния кораб, в сектор А и Б в близост до подпорната стена, в пръстта над мозайката се разкриха стенописни фрагменти, запазени върху сиенитни камъни с неправилна форма и различна големина, варираща от 10 x 15 см. до 40 x 60 x 25 см., вероятно част от деструктурирал градеж. Разкриха се и множество от по-дребни фрагменти само с хоросановата си подложка. Изображенията носят характерните белези на средновековна църковна живопис. Сред най-интересните от тях са портретно изображение на светец с ореол и малка част от лице с добре запазено око, а други съдържат изображения на богато орнаментирани дрехи с перли и инкрустации, син фон с части от букви и ореоли. Живописата е изпълнена върху тънкослойна мазилка, варираща от 0.3 до 1 см., пореста, бяла на цвят, с видими следи от органичен пълнител – слама в нея, който на повърхността е деструктурирал, но в дълбочина има запазени частици от него. Мазилката е еднослойна и почти навсякъде следва кривините на каменната основа. Живописата е полихромна, изпълнена многослойно с подложки, изсветлявания в няколко степени и релефно нанесени бликове. При два от фрагментите се наблюдават два живописни слоя един върху друг.

В двата запазени фрагмента с фигурални изображения се наблюдава разлика в живописното изпълнение по отношение на последователността и дебелината на нанесените слоеве, разлика в цвета на основните тонове, формата и начина на нанасяне на контура. И двете изображения са изпълнени с голямо майсторство и лекота, но вероятно принадлежат към различни периоди и/или са изпълнявани от художници, притежаващи различни стил и техника на изпълнение.

Всички открити фрагменти бяха пренесени в ателие, по-дребните – сортирани и разпределени по видове декорация. Част от фрагментите, запазени върху каменна основа, бяха почистени от наслоена пръст и други повърхностни замърсявания. Живописният слой беше почистен, стабилизирани и консолидирани.

От всички фрагменти от антична и средновековна живопис бяха взети проби за анализ на хоросани, пигменти и свързватели.

Пигментите на средновековните стенописи бяха изследвани с рентгеноструктурен анализ, прахова дифракция<sup>110</sup>. Предварителните анализи идентифицират използваните пигменти със следния минерален състав:

Проба 1 - синя – минерал - Азурит -  $Cu_2(CO_3)(OH)_2$  пигмент – азурит

Проба 2 - червена - минерал - Цинабарит –  $HgS$  пигмент – цинобър

<sup>110</sup> Изследването на пигменти е извършено от Денка Янакиева чрез XRD анализ. Експериментите са извършени по два начина: директно изследване на повърхността с пигмента на ненарушен образец и чрез фино извличане със скалпел на пигментната повърхност и подготовка на прахова проба.

Проба 3 - кафява - минерал - Цинабарит–  $HgS$  + Гьотит -  $FeO(OH)$  пигмент – цинобър и сиена натурална

Проба 4 - жълта - минерал - Грийнокит (Гриноцит) –  $CdS$  пигмент – кадмиева жълта

Проба 5 - черна - не е идентифициран минерален състав, вероятно използвана черна е с органичен черен произход - пигмент – най-вероятно, печена кост или лозова черна

Проба 6 - зелена - Селадонит –  $KMgFe^{3+}Si_4O_{10}(OH)_2$  (група на слюдите) пигмент – зелена земя

Проба 7 - бяла - Калцит –  $CaCO_3$  + Албит-  $Na(AlSi_3O_8)$  (група на фелдшпатите) пигмент – варова бяла

За по-голяма увереност предстои резултатите от рентгенодифракционния анализ да бъдат потвърдени и от химически анализ на пигментите, да се направят анализи за наличието на органичен свързвател или да се оредели структурата и състава на хоросаните.

Предстои да се направят изследвания на пигментите и хоросаните от античните стенописи, да се сравнят с тези на средновековните.

Средновековните стенописи вероятно също са изпълнени с фрескова техника или поне основните тонове и подложките са нанесени на мокра мазилка, тъй като при наблюдение на живописния слой под лупа се забелязват частици от вар в повърхостния слой, а рентгеноструктурния анализ показва наличието на преобладаващо съдържание на калцит във всички проби. За съжаление, фрагментите, с които разполагаме са сравнително малки и поради това, не може да се проследи наличието на т. нар. шевове или джорнати (дневните сеанси на работа), характерни за изпълнението на техниката *ал фреско*.

В заключение може да се каже, че макар и фрагментарно запазена стенната декорация от Епископската базилика носи ценна информация за използваните техники и материали и цялостното художествено оформление на базиликата, допринася за изясняване на строителната периодизация на сградата, извършваните преустройства, обновявания и реконструкции.

#### Използвана литература:

Kitanov, Kitan, Sastoyanie na stennata jivopis na grobnicite ot perioda na kasnata antichnost na teritoria na savremenna Bulagria. Luben Prashkov – restavator i izkustvoved. Sofia, 2006, str. 224-237. (Китанов, Китан, Състояние на стенната живопис на гробниците от периода на късната античност на територията на съвременна България. Любен Прашков – реставратор и изкуствовед. София, 2006, стр. 224-237.)

Kitanov, Kitan, Matriali i tehnika na izpylnenie na stenopisite na trakiiska grobnica Krun II

krai selo Krun. Konservacia I restavracia na muzeini I hudojstveni cennosti. Sofia, 2003, str. 63-79. (Китанов, Китан, Материали и техника на изпълнение на стенописите на тракийска гробница Крън II край село Крън. Консервация и реставрация на музейни и художествени ценности. София, 2003, стр. 63-79.)

Prashkova, Miglena, Tehnika I tehnologija na srednovekovnite stenopisi ot XII vek v carkvata „Sveti archangel Mihail“ v gr. Rila. Luben Prashkov – restavrator I izkustvoved. Sofia, 2006, str. 224-249. (Прашкова, Миглена, Техника и технология на средновековните стенописи от XII век в църквата „Св. арх. Михаил“ в гр. Рила. Любен Прашков – реставратор и изкуствовед. София, 2006, стр. 244-249.)

Sharenkov, Atanas, Starinni traktati po tehnologija I tehnika na jivopista. Tom parvi, kniga parva, Sofia, 1988, str. 5-373. (Шаренков, Атанас, Старинни трактати по техника и технология на живописата. Том първи, книга първа. София, 1988, стр. 5-373.)

R. J. Gettens, G. L. Stout, Painting Materials. A Short Encyclopedia. New York, 1966

## АЛТЕРНАТИВЕН СПОСОБ ЗА ИЗРАБОТВАНЕ НА ГРАВЮРА

*доц. Крикор С. Касапян,  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**Резюме:** Предмет на разглеждане в тази работа е техниката бюрен. Показано е възникването на тази техника в исторически план и начинът на прилагане през XV век. Представен е иновационен способ (алтернативен метод) на приложение на техниката. Направен е сравнителен анализ на разликите при класическия и съвременния способ.

**Ключови думи:** бюрен, гравюра, основа, материали, алтернативен

## AN ALTERNATIVE WAY OF MAKING ENGRAVING

*as. prof. Krikor S. Kasapian,  
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ - Plovdiv*

**Abstract:** The subject of examination in this work is the burin technique. It shows the beginning of this technique in historical plan and the way it was applied during the XV century. This work shows an innovative way (an alternative method) of applying the technique. There is a comparative analysis of the differences between the classic and nowadays means.

**Keywords:** burin, engraving, plate, materials, alternative

Под названието „изячна графика“ се обединяват всички графични техники – високопечатни, дълбокопечатни и тези с повърхнен печат. Но формулировката „гравюра“ се употребява най-вече за тези които се гравират с резец. Това включва гравюрата на мед, на дърво и на линолеум. В настоящ-

ия доклад по-подробно се коментира гравюрата на мед. Оригиналното название на техниката е „бюрен“, непопулярно сред широката публика и слабо познато сред незанимаващи се с графика художници.

### **Класическият метод за изпълнение на бюрен.**

В началото на XV век, един от първите гравьори, занимаващи се с тази техника е Мартин Шонгауер. Той е предшественик на най-големия майстор на бюрена в световната графика - немския художник Албрехт Дюрер. Гравюрата на мед, както и другите графични техники, е възникнала поради необходимостта от размножаване чрез графични копия на единични живописни художествени произведения – уникали. Графиката осигурява възможност да се тиражира в множество екземпляри. Те варират от 20 до няколко стотин, като 10 от тях са най-качествени и се наричат „авторски“. Броят на качествените екземпляри зависи от използваната техника за гравирание.

Размножаването на графични копия на живописни композиции на известни майстори чрез графични техники, е способствало предпочитаният сюжет да стане достояние на повече хора с по-достъпна цена. Тази практика е станала най-популярна през епохата на барока. Там дори самите автори на живописни творби са инициирали репродуцирането и тиражирането им, като с това са целели тяхното рекламиране. Така например Петер Паул Рубенс е наемал много гравьори, които са правели копия на собствените му картини, след което отпечатъците били събирани в каталози и разпространявани. По този начин се популяризираща дейността на школата му.

По принцип репродуцирането на гравюри се е правело основно в черно бял вариант и много рядко в „графично“ оцветен. Оцветяването на графичните отпечатъци по-често е било ръчно. Подобно изображение се нарича „ръчно колорирана графика“. В този случай нямало как всички оцветени екземпляри да са еднакви, защото ръчното нанасяне на цвета с четка или тампон не дава тези възможности. Наред с това е имало и друг способ за направата на колорирана графика. Той включвал използването на отделни плочи, които били носители на различни от черния цветове. Те се нанасяли един върху друг с втори, с трети или с четвърти удари, с предварително уточнени цветове върху няколко допълнителни основи. Колкото повече цветове се комбинирали, толкова изображението е ставало по-богато нюансирано. То придобивало вид, близък до живописния оригинал и давало сравнително добра представа за него. Освен разликата в цвета, ясно е че е имало разлика и в размера. Като цяло големината на графичните творби доста се отличава от тази на живописните. Изключение прави

съвременната графика, при която отпечатъците достигат огромни размери. При класическият вариант на гравюрата, те са значително по-малки по разбираеми причини. Съответно и детайлите са по-дребни. Но при копията на картини се е следяло пропорционално всичко да е максимално близко до оригиналната композиция. Под готовия отпечатък се изписвало наименованието на оригиналната творба, от която се „копира“ както и името на нейния автор. След това се е изписвало и името на гравьора.

Накратко ще спомена и другите графични техники, използвани при мултиплицирането на дадена живописна творба. Това са дълбокопечатните техники офорт, мецотинто и повърхненият печат на литографията. Всяка техника си има своите специфики и предимства пред другите. Литографията е най-често прилаганата техника за изготвяне на тези копия, поради полесното постигане на наситени цветови нюанси и преходи между тях.

Класическият способ на техниката бюрен се характеризира със следните особености:

При класическият метод гравирането на плочата се извършва механично. (Химическият метод на гравиране с киселина възниква през XVII век.) Други две дълбокопечатни техники с изцяло механичен подход са сухата игла и мецотинтото. От възникването им, до появата на синтетичните материали, всички гореспоменати гравюри се изпълнявали на метални основи. Използвани били преди всичко медни, цинкови и месингови плочи с дебелина от 1 до 2 мм. Те се изглаждали перфектно със ситна шкурка, излъсквали се като огледало, след което се третирали по начина, който изисква съответната техника. Бюренът се правел преди всичко на медна плоча и за това носи и названието „гравюра на мед“. Медта се е предпочитала пред цинка и месинга, заради това, че изрязаната линия върху нея става доста по-отчетлива, с ясни граници. Другата причина за това е, че тя е по-жилава и може да издържи на по-голям брой качествени отпечатъци.

Освен излъскването на повърхността на основата, като втора стъпка за подготвянето и се правело така нареченото скосяване или фасетиране на ръбовете. За целта е необходима ситна пила за метал или шабер, които могат да се комбинират. Това се налага за предпазване на хартията от повреда при етапа на отпечатване, когато е подложена на голям натиск от пресата. Широчината на това скосяване е в порядъка на около 2 мм., в зависимост от дебелината на плочата. Фасетираната част също трябва да се изглади отлично за да не задържа никакво мастило при отпечатването. Върху така приготвената основа се нанася изображението от предварително изготвения проект. Проектът трябва да бъде много точен и да се преведе на плоча-

та много прецизно, тъй като при гравирането не трябва да се допускат грешки. Коригирането им при тези техники е доста трудоемко и дори почти невъзможно. Евтим Томов в книгата „Технология на графиката“ пише: „Трябва да се отбележи, че непосредственото гравиране върху тези материали е съпроводено от редица трудности Правилната употреба и сигурно водене на гравьорския щихел изискват много упражнения.“

Прехвърлянето на проекта върху металната плоча е ставало по няколко начина: чрез индиго, желатинова хартия и прозрачна хартия /паус/. След това е започвало изрязването на линиите и щрихите. Класическият инструмент за това е щихела. Той представлява тънка метална пръчица, на която профила е като обърнат триъгълник - плоската част е горе, а изострената – долу с оформен атакуващ ръб, насочен към плочата. Дръжката на инструмента е къса и заоблена в задния край във форма на полусфера, която опира в дланта на гравьора.

Линията и щриха при бюрена се гравират като се издълбава повърхността на плочата със специфично движение на щихела напред. Инструментът се държи между пръстите на ръката, като само показалецът е отгоре и определя натиска му. Другите пръсти го подпират, насочват и балансират. Прилаганият натиск трябва да е внимателно контролиран, защото силното задълбаване в плочата може да прекъсне линията по средата, или по-лекото движение на щихела ще остави слаба следа, която няма да е достатъчно дълбока за да поеме мастилото при етапа на отпечатване. Освен това при невнимание инструментът може да се изметне и продължи линията напред в нежелана за гравьора посока. В класическия бюрен щрихите са поставени успоредно едни на други, кръстосвайки се косо. Подредбата им е много прецизна, почти геометрична. Те могат да бъдат както прави, така и извити, но винаги трябва да са успоредни, а разстоянието между тях – много малко. При многократното им кръстосване се получава мек, кадифен ефект на петното. Характерът на линията, издълбана с щихел, е конкретна, рязка и категорична. Тя е чиста, без никакво разсейване отстрани, каквото разсейване е характерно например за сухата игла. Така е защото инструментът има два атакуващи остри ръба и при движение напред от метала се отделя стружка. Друга характерна особеност е, че следата която оставя щихела в началото е тънка, после при задълбаване в материала постепенно се удебелява и накрая отново изтънява. Това са важни индикации за определяне на начина на изработване на гравюрата.

Често бюренът се е имитирал, като за целта се е използвала техниката офорт. Макар че и тя е дълбокопечатна, има съществена разлика в начина

на работа. Състои се в това, че линията и щриха при офорта се постигат чрез химическа обработка. Грундът, нанесен върху металната плоча се издрасква с игла. След това се поставя в киселина и оголените места се разяждат на различни степени. Съпротивлението при движението на иглата при този вид гравирание не може да се сравни с това на щихела при бюрена. То е много по-малко и поради това изработката става доста по-лесно. Освен това при химическото разяждане на офорта издрасканата линия е равна от край до край. Тя е с еднаква дълбочина, завършва така, както е започнала. Това изображение може да е направено със същите успоредно кръстосани щрихи и подредени със същата прецизност като оригиналния бюрен, но в крайна сметка няма същия специфичен ефект и професионалното око ще забележи разликата.

#### ***Алтернативният метод за изпълнение на бюрен.***

По-надолу е описан алтернативен метод на техниката бюрен. При него характерът на гравюрата се запазва до много голяма степен, но начина на работа и материалите са доста различни. В нашето съвремие съществуват материали, които могат да заместят като основа класическите. Естествено, класическите никога не са спрели да се използват. Но при наличието на синтетични материали процесът на работа значително се облекчава, като същевременно ефекта и красотата на техниката се запазват.

Плексигласът е един от материалите, много подходящ за основа. Има доста видове плексиглас. Важно е той да не е нито много мек и разтеглив, нито много твърд и ронлив при третиране с инструмента. Качественият плексиглас има и някои недостатъци, които се отнасят до запазването на плочата. Тя старее и с времето става чуплива.

Предимствата на плексигласа са доста. Едното от тях е, че много по-лесно се подготвя за работа. Както беше отбелязано по-горе, важно условие за металната плоча е тя да е много добре изгладена и полирана. За разлика от медта, цинка или месинга, при които процеса на шлайфане е дълъг и трудоемък, този проблем не съществува при плексигласа. Той е чист, гладък и лъскав. Необходимо е само да се изреже в желания размер. И тук следва да се скосят ръбовете, което може да се направи с обикновен макетен нож, без намесата на каквато и да е пила или шабер. Плексигласът се обработва много по-лесно от метала, защото е значително по-крехък. Резецът на макетния нож се движи под ъгъл от 45 градуса - рязко от край до край по дължината на ръбовете, без да се спира по средата. Натискът и ъгълът на скосяване през цялото време трябва да е еднакъв. След скосяването на ръбовете, фасетите се полират с паста, за да не задържат никак-

во мастило в процеса на отпечатване и така плексигласовата основа е готова за работа.

Сега вече може да се пристъпи към прехвърляне на предварително уточнения проект върху плочата. Тук предимството на плексигласа, ако той е прозрачен, е осезателно. Не е необходимо да се прибегва до ползване на паус, при който изображението преминава първо върху него и след това на плочата. Също няма смисъл да се използва и индиго, при което пък със силен натиск се повтарят основните контури от оригиналния проект. Освен това и запазването на вече нанесените основни контури върху метала с горепосочените материали не е съвсем сигурно - трябва да се внимава да не се заличат. Така че с алтернативния метод целия процес на прехвърляне на рисунъчния проект върху плексигласа е много по-лесен. Тъй като изображението в крайния си вид на отпечатване е добре да изглежда като предварително направената рисунка, при прехвърлянето плочата се обръща обратно с гърба нагоре и така се поставя върху рисунката. Поради прозрачността на плексигласа рисунката се вижда ясно. За да не се размества, тя се фиксира с тиксо. След това с обикновена игла се повтарят основните контури. По желание на гравьора може да се маркират и повече подробности, което означава повече ориентири при последващото гравирание. Уточнените с игла форми и детайли остават до края на процеса на работа и отпечатване. Няма никаква опасност те да се заличат или изтрият. Това определено улеснява и дава комфорт на автора за по-точно пресъздаване на оригиналната рисунка, защото, както беше отбелязано по-горе, изгравиранияте линии много трудно се коригират, ако са сгрешени.

Друга съществена разлика при алтернативния способ на изпълнение на бюрен, в сравнение с класическия, са инструментите за работа. Те също трябва да са направени от добре закален метал като щихелите. Може да се използва рапидна стомана, защото е здрава и еластична. Но новите инструменти доста се различават от класическите и това предопределя и различния начин на работа. Тук те имат форма на много остър молив. Следователно и начинът, по който се хващат от гравьора е като за молив. Движението на инструмента вече не е изтикващо напред. Този натиск с дланта с придружаващо балансиране и насочване с пръстите го няма. С алтернативния инструмент постановката и движението на ръката е подобно на стандартното движение на писане или рисуване. Разбира се, натискът, който се упражнява, сега не може да е толкова силен както този на работа с щихел. Но поради факта, че плексигласа е по-крехък и по-лесен за

дълбаене, линията в крайна сметка става много близка до тази, направена с щихел върху метал. Щихелът има два остри атакуващи ръба, които сподобстват при дълбаене да се отделят стружки от металната основа. Същият ефект трябва да се получи и при използването на алтернативните инструменти. Затова и острия връх на този така наречен молив има два атакуващи ръба, които вадят стружки от плексигласа. Острието е образувано от няколко стени. Те може да са три, четири или повече, от където инструментите водят названието си „тристен“, „четристен“ или „многостен“. Всяка една от стените има по два остри ръба, дълбаещи плочата. От друга страна, широчината на съответната линия зависи от това до колко атакуващия ъгъл е отворен. Колкото той е по-голям, толкова линията е по-дебела. И тук линията тръгва от нулата, плавно се задълбава в средата и излиза пак на нула. При този нов начин на работа е много лесно да се направят множество успоредни щрихи с минимална разрядка между тях, защото движението на ръката е съвсем обикновено, стандартно и познато на всеки рисуващ. Също така прозрачността на плексигласовата основа дава възможност да се проверява изображението на междинни етапи, без да се налага правене на пробни отпечатъци. За целта гравиранията плоча се намастилява и избърсва, така че мастилото да остане само в издълбаните щрихи. След това се поставя внимателно върху обикновен бял лист, само че обърната обратно - както би изглеждало изображението при отпечатването му. През прозрачния плексиглас детайлите за коригиране се виждат абсолютно ясно. Това доста улеснява процеса на завършване на гравюрата.

Накрая е важно да се отбележи, че алтернативния способ за работа в тази графична техника до голяма степен запазва специфичния му ефект. Голямо предимство е, че плексигласовата основа е по-трайна и издръжлива при печат, в сравнение с металните плочи. Тя е по-еластична, за разлика от всеки един метал, който малко или много се сплесква под големия натиск на пресата. Това дава възможност да се изкарат и повече качествени отпечатъци. Алтернативният метод е значително по-лесен за изпълнение. Всичко казано дотук дава основание да се твърди, че бюренът става достъпен, практикуван в осъвременения му вариант.

#### Библиография:

- Дюрер, А. Трактати, дневници, писъма. Санкт Петербург, Азбука, 2000.  
Томов, Evtim. Grafika i grafichni tehniki. S., Nauka i izkustvo, 1959 (Томов, Евтим. Графика и графични техники. С., Наука и изкуство, 1959.)  
Томов, Evtim. Tehnologiya na grafikata. S., Nauka i izkustvo, 1964. (Томов, Евтим. Технология на графиката. С., Наука и изкуство, 1964.)

## ОБРАЗОВАТЕЛНИТЕ ПРОГРАМИ ПО РИСУВАНЕ ЗА ДЕЦА НА БОРИС ДЕНЕВ – ОТ АПОГЕЯ ПРЕЗ 20-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК ДО ОТРИЦАНИЕТО ИМ СЛЕД 1944 Г.

Д-р Антон Стайков - СБХ

**Резюме:** Борис Денев е една от важните фигури в културния живот на България. Военен художник по време на двете световни войни, член-основател на дружеството „Родно изкуство“, комисар на българското участие във Венецианското биенале през 1942 г., музикант и публицист, автор на трактати по летене и перспектива. По-малко е известна основополагащата му роля като автор на учебни програми по рисуване за деца. След като в Министерството на просвещението през 20-те години научават за тяхната ефективност в битието му като учител в село Иванча, му поръчват да напише реферат, който е издаден и разпространен сред всички учители, а Денев обикаля България и чете лекции по тази тема. След 1944 г. художникът е инкриминиран – затвор, лагер, изключване от Съюза на художниците. Той се опитва да създаде буквари за деца по своята вече утвърдена и изпитана методология, но от Министерството на просвещението я отричат като остаряла и неактуална. Половин век по-късно, в началото на ХХI век, учениците в България все пак я използват неговата система, без тя да бъде назовавана изрично. Статията се концентрира върху принципите на системата на Борис Денев и на нейната актуалност в дългия период от 100 години след нейното създаване.

**Ключови думи:** образователни програми по рисуване за деца, Борис Денев

**Abstract:** Boris Denev is one of the important figures in the cultural life of Bulgaria. Military artist during the two world wars, founding member of the Native Society, Commissioner of the Bulgarian participation in the 1942 Venice Biennale, musician and publicist, author of treatises on flight and perspective. He is less known for his founding role as author of drawing programs for children. After learning about their effectiveness in his life as a teacher in the village of Ivancha in the 1920s, he was instructed to write an abstract that was published and distributed to all teachers, and Denev traveled around Bulgaria and lectured on the topic. After 1944 the artist was criminalized - prison, camp, expulsion from the Union of Artists. He tries to create a book for children using his already established and proven methodology, but is denied by the Ministry of Education as outdated and outdated. Half a century later, at the beginning of the 21st century, students in Bulgaria still used it in its system, without being explicitly named. The article focuses on the principles of Boris Denev's system and its relevance over a long period of 100 years after its creation.

**Key words:** educational drawing programs for children, Boris Denev

Борис Денев влиза в изследователското поле на изкуствоведи от различни поколения – Ирина Михалчева, Ружа Маринска, в последно време Весела Христова-Радоева. Споменаван е в контекста на изследванията за възпитаниците на академията в Мюнхен, за „Родно изкуство“, „Галерията на Шестте“ – в текстове на Милена Георгиева, Татяна Димитрова, Ирина Генова и др.

Още преди Борис Денев да напише и публикува реферата си, вече има опит като учител в село Иванча, Търновско, където е назначен през 1902 г. Тогава в селото има над 1000 жители, то е живо средище, в което още през 1896 г. е основано и читалище „Просвета“. Той заварва атмосфера, в която се смята за непедагогично да се рисуват човечета, животни и предмети, тъй като това нарушава дисциплината и поражда весело настроение (Щрихи..., с. 8-10) Въз основа на наблюденията си Борис Денев разработва система за обучение по рисуване, която е приета радушно, после препоръчана за отпечатване.

Цялото заглавие на реферата е: **Рисуването в основните училища. Реферат, четен от учителя Б. Денев на 17 май 1905 год в Търновската окол. учит. конференция.** Отпечатан от страна на Търновската окр. училищна инспекция на основание решението на педа г. конференция и буква Л на § 40. от Инструкцията за управление на основните училища в Княжеството.

Търново, печатница на Х. Т. С. Фъртунов, 1905.

Сам по себе си този реферат, възложен на млад художник, е истинско събитие в образователната литература по рисуване в основните училища. Фактът за неговото възлагане и разпространението му чрез сказки, с които Денев пътува из България, показва волята и желанието за модернизиране на процесите в образованието и просветата, говори за съвременно мислене по отношение на децата, отворено към приобщаване на България към процесите в напредналите европейски държави.

**Цел и полза. Каква е крайната цел, която трябва да гоним с рисуването.**

Борис Денев е роден през 1883 г. и когато пише реферата е само на 23 години. Той пише пламенно като романтичен млад човек: „Целта на рисуването, както и на всяко изкуство, е да облагороди сърцето на човека“. Понататък Денев конкретизира, че става въпрос за детската душа. Като второстепенни той изтъква понятията наблюдение, схващане, представяне, помнене на формите, упражняване на ръката, за да може да се направлява от окото, развиване на сръчност и съобразителност, чувство на чистота, ред, любов към хубавото, хармоничното, естественото и възвишеното... и любов към природата.

Денев разбира абстрактността на понятието „облагородяване на сърцето“ и затова предпочита да го замени с „любов към природата“ като по-конкретно. Освен това той анализира доколко са разбираеми големите цели и голямото изкуство и препоръчва „за да се доближат и стигнат до потребната височина, да минат по цял ред долни стъпала“ (Рисуването..., стр. 5).

Художникът си спомня собствения опит, за да получи педагогическа подсказка при анализа на жълтия цвят. В спомените му, записани по повод издаване на монографията на Ирина Михалчева, той ярко си спомня използването на жълтия цвят от природата (Борис Денев..., с. 10), което се получава от коренче на растението „жълтичав“. А в реферата се пита защо „децата обичат най-много жълтия цвят, гдето, може би, народите са предали такава цена на златото, гдето иконописците обичат толкова да употребяват златожълтия цвят, с какво се обяснява? Какво обяснение! Децата обичат жълтото, защото то е „като огън слънце...“. Борис Денев знае от опита си с децата, че те си представят слънчевата светлина жълтеникава. И знае какви чувства може да изпитат те, когато я гледат или използват.

За ползата от рисуването Денев знае, че да задържиш вниманието на децата не е лесно и предметите трябва да са лесни и увлекателни, защото тогава се усвояват най-добре. И дава един дълъг пример с урок по естествознание, в който учениците трябва да опишат куче. И те започват описателно да гадаят колко пръста има на предните или задни крака, дали са му големи или малки очите и т. н. По този начин обучението става монотонно и с мъчителни паузи. „А пекнало онуй слънце, разписукали се врабците, провдигнала се някъде кокошка от полога, закудкудякала...“ Цветистият език на Денев, използван и в реферата му, остава цял живот негово изразно средство за комуникация както с децата, така и с колегите, политиците, не само на български език, а и на немски, италиански и английски, като последния език започва да учи на зряла възраст по време на принудителното си „заточение“ в единствената стая, оставена на семейството в собствения им дом на улица „Шипка“ 18 след 1944 г. (Рисунки от затвора..., с. 4).

Освен занимателност и привличане на вниманието, Денев отбелязва прагматичните задачи, които могат да се изпълняват при правилното обучение по рисуване: „сгодно средство за запомняне на формата“, разбиране на географски карти и картини, разбиране на картинните литературни описания на природата и хората. Рисуването е добро средство за развиване на паметта, помага с развиване на усет за пропорция в уроците по математика, а като последно – заради настроението, „в което привежда ученици-



те“. Детето е удовлетворено, ако види резултата от рисуването на круша, кана за вода, бръмбар или пеперуда. Като най-важно е подчертано именно настроението, за да може да влиза всичко в крехката детска душа „по най-лек и увлекателен начин“.

Изобщо, това, което Денев нарича „полза“, е по-скоро означаване на любов към природата, „която любов е пълна с добродетели“.

### Какво рисуваме сега

Денев разглежда заварените от него програми и ги намира за неподходящи и невдъхновяващи. Точки, които трябва да се свържат с черти и създават механична геометрична рисунка. Вместо това, смята авторът на реферата, трябва да се набере материал, който „да действа на детската душа“ и да му покаже „хубавото, светлото, възвишеното“. (с. 11)

Тук обаче идва въпросът с подготовката на учителите по рисуване, защото учител, който не може да рисува, ще се затрудни, за разлика от учениците, за които това „свободно рисуване“ ще е по-лесно. В обучението по рисуване присъства трудността на критериите, по които то се оценява. „Изкуствата не търпят посредствеността“, за разлика от смятането например. Затова и резултатите от лошото обучение по изкуства са очебийни. Денев подчертава заключението, до което е стигнал, в бележка под линия (с. 12): „Цената на това, което се разбира чрез разума, се схваща по-трудно“.

Много интересни са разсъжденията на Денев за „значението на картините“ (с. 13). В тях той прави първи извод: „преимущества на рисуването“ са в тяхната достъпност за децата в сравнение с думите. Децата виждат навсякъде образи преди да разбират значението на думите. Вторият му извод още веднъж съдържа употребяваното от него на няколко пъти понятие „душевени функции“, които се „привеждат в действие“ чрез картините. Младият художник търси и връзката с другите изкуства, например това, че картините подготвят децата за по-добро разбиране на приказките, защото картините развиват фантазията, а в приказките има толкова много „измами и залъгвания“. Така че рисуването трябва да въвежда децата към другите предмети в училище.

Основното, върху което набляга Денев в реферата си, е именно „детската душа“, защото нейното отваряне ще помогне на децата в цялостното обучение в училище.

Думи на негов съвременник показват колко важен е метода на Денев за учителите, които присъстват на неговите лекции. През 1907 г. Йордан Сливополски, основен учител в Шумен, посещава втория курс на Денев и публикува във вестник „Дневник“ дълга статия със заглавие „Новата мето-

да на детското рисуване“. <sup>111</sup> Курса е проведен в „разкошния театрален салон на читалището на „Архангел Михаил“, под вещото ръководство на командирования неуморен учител Б. Денев“. За резултатите от курса най-добро доказателство са рисунките на учениците от класовете на учители, посетили първия курс на Денев и приложили го в практиката. Публиката наистина е многобройна – около 300 учители и учителки, на отредени за рисуване маси, като слушат с въодушевление своя преподавател, който „последователно – практически и теоретично им излага своята бляскава и сигурна метода“. Сливополски се спира на резултатите на децата – душевен жар, в рисуваните човеци личи силния контраст (колоритът е страст на децата), психологически открития и т. н. са част от темите, които с неуверена терминология засяга младият учител и обобщава, че въображението на децата е най-висша форма на творчеството им – независимо дали рисуват по детски приказки, или от природни впечатления и наблюдение. Въпреки наивността си статията на Сливополски описва правдиво възторжената атмосфера по време на тези двудневни курсове и ползата от тях за учителите и децата.

В архивите на Фондация „Поддържане на изкуството в България“ се съхраняват две програми по рисуване в народните средни училища, съставени през 1922 и 1925 г. от Борис Денев.

С малки вариации целите в тях са подобни – да се развият наблюдателност, сръчност, умения в боравенето с бои, които ще се постигнат чрез поставяне на конкретни художествени задачи в различни техники. Втора цел е да се проникне в красотата на природата, нещо, за което Денев говори пространно в реферата си като много млад учител. Третата цел е общообразователна и свързана с раширяване на кръгозора и знанията за историята на изкуството.

В брой 52 на седмичния литературен лист „Развигор“ са поместени два материала, посветени на Борис Денев. Цяла страница е посветена на неговата „картинна изложба“, като заедно с пространния текст на Андрей Грабар са репродуцирани два негови пейзажа и негов фотографски портрет. Денев е вече известен художник, това е неговата поредна изложба, но симптоматично е, че в същия брой е напечатана и неговата голяма статия, посветена на рисуването и децата. Денев пледира и в тази статия за обучение, което изхожда от детското гледане, а не от гледането на възрастния, „както беше по-рано“.

<sup>111</sup> Новата метода на детското рисуване. Ю. С-ки. Вестник „Дневник“, Шумен, 15 юли 1907.

В ръкописна бележка на Борис Денев се споменава, че лично авторът му е дал изрезката, както и че по-късно Йордан Сливополски-Пилигрим пише статия за зряло творчество на Борис Денев. Архив на СБХ

Статията започва със своеобразен обзор на самото развитие на философията на Денев за художественото възпитание на децата. Статията започва с „до преди 20 години не се подозираше, че рисуването може да бъде мощно средство за художествено възпитание на децата“. Денев описва двете главни грешки – първата е, че се с рисуването се поставят само техически задачи, а втората – че се налагане на децата „гледането на възрастните“. Подчертана е аналогията на детското рисуване с граматиката на детския говор. Детето иска да се изрази веднага, със средствата, които са му достъпни и това не трябва да му се забранява, за да не се обезкуражат в желанието си да напреднат бързо. Денев защитава правото на децата да рисуват според първото си наблюдение, което е „частично“, като отбелязва само най-характерните белези. Изводите на Денев сочат наново към творческото детско гледане и възбуждане на творческия жар на децата, на които „могат да завидват художниците“.

През 30-те и 40-те години Денев изказва на различни места и отношението си към съществуващото обучение в Художествената Академия. Дейността му в тези десетилетия е разностранна – той пише фейлетони, организира изложба след изложба, участва в културния обмен с Гърция, комисар е на участието на българските художници в биеналето във Венеция през 1942 г. В края на Втората световна война и той като всички понася изпитания – бомбардировки, недоимък и ограничения в битовия и художествен живот. След 1944 г. Денев е лишен от всичко – лежи в затвор и лагер, изключен е от съюза на художниците. Никога не се съвзема от бруталния преход към комунистическа диктатура. Забранено му е да рисува на открито и той, затворен в единствената стая, обитавана от семейството, пише стотици страници, посветени на перспективата.

През месец юни 1957 г. Борис Денев, обнадяван от това, че неговите две книги за перспективата са вече издадени, което означава и това, че ветото върху обществените му изяви е вдигнато, пише заявление<sup>112</sup> до Министерството на просветата и културата, за да предложи своята книга „Букварче за деца на предучилищна възраст“. В него той описва своя „оригинален метод“, който би улеснил както малките деца, така и неграмотните възрастни. Приложената скица-макет е условна, Денев се задължава в срок от 6 месеца да подготви букварчето за печат.

Заедно със заявлението до Министерството Денев прилага и специално написана автобиография, която подчертава педагогическата му работа,

скица-макет на букварчето и бройка от издадената „Свободна конструктивна перспектива“, с която да потвърди и докаже способността си да доведе едно сериозно издание от идеята до осъществяването.

В отговора, подписан от заместник-началника управление С. Янев<sup>113</sup>, се дава становището на „педагози-специалисти по работата в детските градини и началното училище“. Становището е общо взето негативно, защото в детските градини не се предвижда запознаване на децата с буквите; от друга страна букварчето не може да се използва и в началното училище, защото според инспектора методите му съдържат няколко проблематични момента: 1. Неправилно е използван принципът на йероглифното писмо, който няма нищо общо с българското писмо; 2. Неправилно децата се насочват да търсят звука само в звукоподражанията – звукът трябва да се изолира от смисловата езикова цялост – думата; 3. Не е спазено изискването да се започва с по-леките и постепенно да се отива към по-трудните звукове.

В анализа на Министерството се отбелязва, че действително методът, създаден през 1902 – 1909 г. е бил прогресивен за времето си в сравнение с дотогавашния начин на обучение; съкращавал е дългия, безсмислен период на предварителни упражнения. Половин век по-късно ситуацията е друга – запознаването със звука се свързва не само с печатната, както предлага Денев, но и с ръкописната буква.

В отговора на С. Янев – специалистът от министерството, се подчертава „много положителната страна“ на метода на букварчето – застъпва схващането, че децата трябва да рисуват много, за да се подготвят за писането. Отбелязват се и подходящите примери и се препоръчва да се разработи повече тази част, която може да бъде използвана самостоятелно в детските градини и началното училище. Това да стане не само във връзка с подготовката на децата за писане, а и за всестранното естетическо възпитание. Препоръката е да се застъпи и декоративното рисуване.

Заедно с писмото от Министерството връщат материалите на Денев и му препоръчват (по-скоро от учтивост на служителя) да се запознае с работата в детските градини.

Борис Денев отговаря на писмото с подробни разяснения.<sup>114</sup> На възражението, че „неправилно е използван принципът на йероглифното писмо“, той прави доста обстоен преглед на зараждането на писмеността с пример с буквата А, която идва от обърнатата глава на аписа, буквата дел-

<sup>112</sup> Писмо 9461 / 25. 7. 1957 на Министерство на просветата и културата. Управление общо образование. Документът се намира във фонда на ПИБ.

<sup>114</sup> Писмо – машинопис и ръкописни допълнения от 5. 8. 1957 г. Документът се намира във фонда на ПИБ.

<sup>112</sup> Заявление от Борис Денев до Министерство на народната просвета. Юни 1957 г. за „Букварче за деца на предучилищна възраст“. В архива на ПИБ

та, която идва от делтата на Нил, латинската S, която произлиза от първата буква на змия (serpens) и т. н. Ако пренебрегнем значението на йероглифите, заключава Денев, трябва да изхвърлим от букварите нарочно поставените картинки до всяка буква – защото тези картинки са остатъци именно от йероглифното писмо. И по другите точки художникът има аргументирани отговори, като в края смята, че методът, въпреки 50-годишната си давност, не е остарял.

Едно съществено възражение на Денев е, че наистина трябва да се дават методични указания кое, кога и как трябва да се рисува. Примерът му е с човешката фигура, която може да се рисува от тригодишна възраст чак до академичните години на формиране на професионални художници, но изискванията и начините са различни за различните възрасти. В техническите указания за отпечатването на букварчето Денев описва избягването на много цветове, за да стане по-достъпно като цена и да не отвлича децата от схващането на „сливането на буквите“.

В последващия отговор<sup>115</sup> началникът на отдела в Министерството Б. Аврамова отговаря на Денев във връзка с допълнителните обяснения, които той дава за „Букварче за деца от предучилищна възраст“. В него потвърждават позицията си от предишния отговор и отказват помагало, предназначено за родители, което би трябвало да се одобри от съответното издателство, а не от Министерството, което одобрява само учебниците и помагалата за деца в системата на образованието.

Опитите на Борис Денев да се завърне активно в художествения живот продължават. След като през 1956 г., в започналия период на „размразяване“ е възстановен като член на СБХ (изключен е още през 1944 г.), успява да види публикувана и втората част от фундаменталното си изследване за перспективата<sup>116</sup>. Въпреки че е удостоен със званието „Заслужил художник“ през 1967 г., преди края на живота си преживява и последното разочарование – голяма историческа картина, за която е получил контракция, е отхвърлена от журито и той е принуден да върне аванса, получен за нея. Отива си огорчен и обезверен през 1969 г., като оставя огромно по значение и обем наследство, част от което са хуманистичните му методи за обучение на децата по рисуване.

<sup>115</sup> Писмо 11191 / 26. 8. 1957 Министерство на просветата и културата. Отдел „Предучилищно образование“. Документът се намира във фонда на ПИБ.

<sup>116</sup> Издадени са „Практическа перспектива“, 1948 г. и „Свободна конструктивна перспектива“, 1957 г.



1. Борис Денев, реферат, 1905 г.



2. Борис Денев, илюстрация, 1922 г.



3. Борис Денев, илюстрация за буквар, 1957

#### Използвани източници

1. Архив на Борис и Славка Деневи в СБХ
2. Грабар, Андрей. Картинната изложба на Борис Денев. В: Развигор бр. 52/4. 02. 1922. с. 2-3
3. Денев, Борис. Рисуването в основните училища. Реферат. Печатница на Х. Т. С. Фъртунов. Търново, 1905. 36 стр.
4. Денев, Борис. Фейлетони 1937-1941. Рисунки от затвора и концлагера 1944-1945. Фонд ПИБ СБХ. София, 1996. 112 стр.
5. Денев, Борис. Рисуването и децата. В: Развигор бр. 52/4. 02. 1922. с. 3
6. Михалчева, Ирина. Борис Денев. Български художник. София, 1964
7. С-ки, Ю. (Йордан Сливополски). Новата метода за детското рисуване. Кореспонденция на Дневник. Вестник Дневник, Шумен. 15. 07. 1907
8. Христова-Радоева, Весела. Щрихи от биографията на художника. В: Борис Денев (1883-1969). Фондация ПИБ. София, 2013, 136 стр.

## ПРАЖКОТО КВАДРИЕНАЛЕ НА СЦЕНОГРАФИЯТА 2019 – СТОПКАДЪР НА ТРАНСФОРМИРАЩОТО СЕ ТЕАТРАЛНО ПРОСТРАНСТВО

Доц. Весела Статкова  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“

**Анотация:** Международното Пражко квадриенале на сценографията и театралното пространство е най-голямото събитие от световен мащаб в областта на сценографията и театралната архитектура. Провежда се през всеки 4 години в Прага, Република Чехия, от 1967 г. насам.

Статията визира Квадриеналето на сценографията в Прага като барометър за промените в развитието на сценографията, но и на театъра въобще.

Разгледани са ключови моменти от PQ 2019, някои от най-впечатляващите национални и студентски експозиции, представления в публичното пространство, лекции и дискусии, очертаващите се тенденции и нови предизвикателства в общуването с публиката в процеса на дематериализация на сцената.

**Ключови думи:** Пражко квадриенале, сценография, театрално пространство

## PRAGUE QUADRENNIAL OF SCENOGRAPHY 2019 – STOPPADER OF THE TRANSFORMING THEATER SPACE

Assoc. Prof. Vesela Statkova  
AMTII „Prof. Asen Diamandiev“

**Anotation:** The international Prague Quadrennial for performance design and space is the largest scenography and theatre architecture event worldwide. It has been conducted every 4 years, since 1967, in Prague, Czech Republic.

The article presents the Prague Quadrennial as a barometer of change in the development of scenography and in theatre, as a whole.

We reviews key aspects of PQ 2019, some of the most impressive national and student expositions, site specific performances, lectures and discussions, emerging tendencies and new challenges of communicating with the audience in the process of stage dematerialization.

**Keywords:** Prague Quadrennial, scenography, performance space

### Кратка история на Пражкото квадриенале и влиянието му върху развитието на световната сценография

Международното Пражко квадриенале на сценографията и театралното пространство е най-голямото събитие от световен мащаб в областта на сценографията и театралната архитектура. Провежда се всеки 4 години в Прага, Република Чехия от 1967 г.

България е съосновател, една от страните, участващи от самото начало чрез секция „Сценография“ към Съюза на българските художници, представяна без пропуск през всички години от основаването до днес. И докато в първото издание участват 19 страни (Австралия, Бразилия, България, Чехословакия, Финландия, Франция, Италия, Япония, Югославия, Канада, Мексико, ГДР, Холандия, ГФР, Полша, Австрия, Съветски съюз, Швейцария и Тунис), то в последното броят на участващите държави надхвърли 70.

На всеки четири години професионални сценографи, костюмографи, светлинни дизайнери, театрални архитекти от целия свят се събират, за да покажат постиженията в професионалната област, за да обменят идеи и опит. Пражкото квадриенале е барометър за промените и катализатор на творческите процесите в развитието на сценографията, но не само на сценографията, а и на театъра въобще.

През последните десетилетия Пражкото квадриенале постепенно се превърна от изложение за сценография, предназначено предимно за професионалисти и експерти, в голям форум за сценичен дизайн, във фестивал достъпен за много широк кръг от зрители, с множество малки събития, случващи се на живо, което провокира въпроси и наложи предефиниране на понятието сценография. Реализацията на проектите в публичното пространство е съществена част от тази трансформация.

Тази година PQ се върна във Vystaviště Praha (Терена на Пражкото изложение) след 12 години<sup>117</sup> и оживи Průmyslový palác<sup>118</sup>, както и заобикалящия комплекс, включително Křižkově pavilonu (Кжижиковите павилиони) и Malá sportovní hala (Малката спортна зала). PQ е исторически свързан с това място - първото издание се провежда тук през 1967 г. Výstaviště Praha, построено за Юбилейна изложба през 1891 г., в центъра е Průmyslový palác проектиран от архитектите Бедржих Мюнцбергер и Франтишек Мюнхаузен.

Традиционни организатори от чешка страна са Министерство на културата на Чешката република и Институтът за изкуство и театър, Прага, с подкрепата на град Прага, съфинансиран от европейска програма „Творческа Европа“ / Creative Europe/, под егидата на община Прага 7, чешкия офис на ЮНЕСКО; основен партньор през 2019 бе фирмата Robe Lighting.

PQ и тази година обедини международната общност от сценографи, режисьори, студенти и художници, както и посетители от цял свят, които

през 11-те дни на фестивала, от 6. 06 до 15. 06, заедно погледнаха съвременния свят пред обектива на сценографията.

Организаторите отчетоха, че над 70 хил. души са посетили локациите на Пражкото квадриенале в рамките на 11 дни, общият брой на участващите държави е 79, а общият брой на събитията 600. Общо 8005 професионалисти и участници са се включили в програмата от изложби, лекции, уъркшопи и представления. Над 10 хиляди зрители са посетили PQ Studio – фестивал на студентски представления провеждащ се в Театър „ДИСК“ в DAMU, Театралната академия на Прага.

### Най-важните моменти от PQ19 – кратък обзор

Интердисциплинарност и разрушаване на границите бяха два важни елемента на артистичната визия на PQ, разработена от международния екип от експерти, начело с Маркета Фантова (Markéta Fantová - артистичен директор на PQ 2019 и съкуратор на проекта 36Q<sup>o</sup>). Мотото „ВЪОБРАЖЕНИЕ, ТРАНСФОРМАЦИЯ, ПАМЕТ“ прегрупира по нов начин и обедини в три тематични раздела самостоятелно съществуващите в предходни издания събития.

ВЪОБРАЖЕНИЕ - включи **Студентските експозиции, Фестивала за сайт-специфик пърформанси, PQ Studio и PQ Family** – акцентирайки върху градивната сила на въображението, умножена с енергията на младостта. Студио PQ представи изгряващите млади художници, а PQ Youth and Family бе програмата за младежта и семейството.

ТРАНСФОРМАЦИЯ – включи трите раздела с изложби с конкурсен характер: **Страни и региони, Студентски експозиции и Архитектурна изложба; Формации и Сайт специфик пърформанс фестивал** - два проекта свързани с представления в публично пространство – с връзки към архитектура, урбанизъм, танц и движенчески театър - проведени в различни локации в Прага. По улиците на Прага и в парка Стромовка преминаваха гигантски риби, безшумна карнавална процесия, циркови акробати. Провокирайки минавачите и разрушавайки баналността на ежедневието проектът изследва структурите и моделите, които им влияят.

Кураторът на **Сайт специфик пърформанс фестивала** Софи Джъмп (Sophie Jump) бе подготвила разнообразна програма включваща театрални спектакли, танци, инсталации и нови технологии от цял свят, сценографски пърформанси на нововъзникващи и утвърдени международни артисти и трупни - от пърформанси за ограничен кръг зрители, през публични акции с участието на зрителите, до впечатляващи зрелища.

<sup>117</sup> През 2008 година лявото крило на сградата се подпалва и изгаря до основи, което налага провеждането на PQ11 и PQ15 извън терена на Пражкото изложение – през 2011 във Veletržní Palác / музея за съвременно изкуство, а през 2015 на различни места, разпръснато в целия град.

<sup>118</sup> Индустриалния дворец

<sup>119</sup> František Křižík (1847 -1941) – чешки изобретател и индустриалец, наричан „чешкия Едисон“.

**ПАМЕТ** – тази тема бе реализирана чрез изложбата **Фрагменти** - от авторски обекти и артефакти.

**Аудио-визуалният проект 36Q°** - свързан с експерименти с виртуална реалност, светлинен и саунд дизайн бе реализиран в Малката спортна зала, непосредствено до централния павилион.

**PQ Talks** предложи лекции и дискусии със световно известни сценографи и театрали.

Художественият ръководител Маркета Фантова обяви „Възприятието“ като ключово понятие за PQ 2019: “Искаме да покажем, че представянето на сценография не трябва да бъде просто изложба от предмети. Благодарение на човешкото творчество и фантазия, сценографията ни дава възможност да изживеем уникални моменти”.

Разнообразни гледни точки, разнообразни стилове и подходи за експониране на сценография, разнообразни техники на гледане, разнообразие от визуални, сценографски ориентирани пърформанси, многобройни събития, разпръснати из различни локации в Прага – на посетителите действително бе предложен пътър пачуърк от преживявания, в който всеки сам би могъл да свърже отделните фрагменти, конфигурирайки свой собствен интерактивен пърформанс. Пражкото квадриенале постепенно измества фокуса си и от високо специализиран професионален форум за сценография се превръща във фестивал, широко обрънат към зрителите, опитвайки се да ги приобщи към спектакъла в едно всеобщо перцептивно преживяване, в което има за всекиго по нещо.

Кои бяха най-важните моменти в тазгодишното издание:

#### **Националните студентски експозиции и нашето участие:**

Основна цел на организаторите бе да предложат поле за разгръщане на „безграничното въображение на младите творчески умове“. Да бъдат показани „най-вдъхновяващите сценографски идеи, които често остават скрити в чекмеджетата, без да бъдат реализирани или видяни от някого. Началните утопични скици, мисли и обекти не само носят нови перспективи и вдъхновяват, но често стават и основата на важната бъдеща дизайнерска работа.“ В центъра на вниманието бе поставен моторът на всеки творчески процес – въображението:

„Въображението е връзката с безкрайните възможности, от които възникват истински творчески прозрения. То е врата към мястото, където сънуваме и осмисляме нови светове и вселени с техните вътрешни закони и утопии. Ние ги рисуваме подтикнати от желание да споделим мислите си с

другите и ги крием, когато изглежда не се вмести в границите на спектакъла. Изложбата включва рисунки, бележки, макети в търсене на дълбоките значения и поглед върху далечните кътчета на фантастични вътрешни светове.“

47 държави от целия свят представиха свои студентски експозиции, разположени в лявото крило на Пражкото квадриенале. В една обща зала, без преградни стени, както бе в предходните издания – пъстра и странна картина от многообразни подходи и гледни точки към темата.

В експозицията на България участваха трите Академии, в които съществуват специалностите Сценография – НХА, НАТФИЗ и АМТИИ.

**ИГРА-ИЛЮЗИЯ-ВЪОБРАЖЕНИЕ** бе темата на нашето общо представяне. Куратор на националната студентска експозиция бе доц. Мира Каланова от НАТФИЗ, съвместно с доц. Марина Райчинова и ас. Петя Боюкова, НХА и доц. Весела Статкова, АМТИИ. Всяка Академия разработи инсталация по една от подтемите.

Темата „Игра“ бе акцент в инсталацията на нашите студенти, разработена под мое ръководство. В хода на подготовката гледната точка постепенно се насочи към играещия човек ( Homo ludens). Сценографът като играещ човек, като пътуващ артист и номад.

**Куфарът на сценографа** се превърна в метафора на непрестанната игра с пространството и времето- пълен с всевъзможни и странни неща, готови да влязат в играта, в спектакъла: моливи, четки, ножица, скици, макети, кукли, миниатюрни сцени с механизирани герои и светещи прожектори, музикални кутии, но и обувки, чадър, тоалетни принадлежности; или просто намерени предмети, грижливо подредени и чакащи, идеи за бъдещи сценографии. Въображаеми светове побрани в куфар и свободно преобладава във времепространството.

Темата за играта бе водеща и в студентския павилион на Великобритания: Future Utopias Imaginarium – бе своеобразна реплика на националния павилион, но ситуиран като площадка за игра, за представления, създадена от екип от девет сценографи от Единбург, Ливърпул, Борнмут, Бирмингам и Лондон.

Публиката можеше да наблюдава и да общува с екипа наричащ себе си „Създатели на бъдещето“ в кръгово пространство, напомнящо за и игрово шоу, в което цел е изграждане на утопия, в един безкрайно повтарящ се процес, който се активира от случайността и въображението.

Сред студентските експозиции безспорно се открии и получи заслужена награда павилионът на Италия.

**THE PRAGUE EXPERIMENT - Пражкият експеримент** –представен от IMAGINOMETRIC SOCIETY - едно обединение на специалност „Сценография“ в Академията Брера, Милано и специалност „Електронна музика“ в Консерваторията в Милано, който изследва границите между технологията и човешката комуникация и отстоява уникалността на пряката комуникация между човешките същества.

IMAGINOMETRIC SOCIETY разработват нова наука, IMAGINOMETRIC, поставяйки си за цел да създадат и проектират нов инструмент, способен да реши една невъзможна задача: откриване и измерване на човешкото въображение. **Imaginometer** представлява стерилна индустриална стая, чрез която се изследва въображението на посетителите. Всеки посетител бива помолен „просто да наблюдава и рисува или опише това, което си представя, гледайки случващото се в стаята, след което се извършва измерване на неговите биометрични параметри... Музикален автомат създава уникален звуков пейзаж в реално време, съчетавайки звуковия пейзаж, създаден както от биометричните параметри, така и от огромната творческа енергия, произведена от Пражкото квадриенале. Посетителят ще възприеме този звуков пейзаж през слушалки с костна проводимост и това усещане за физическо възприятие на звука ще го съпътства по време на престоя в сърцето на нашия инструмент – машината за представления... В основата на нашия **Imaginometer** ще споделим с нашия посетител първия принцип на **Imaginometrics: Въображението съществува само чрез човешко взаимодействие.** Индивидуалното въображение на посетителя ще взаимодейства с непрекъснатото въображение на нашите изпълнители, следвайки втория принцип на **Imaginometrics: Въображението се увеличава чрез отразяване на себе си.**“

**Проектът Коло<sup>120</sup> на Финландия бе също отличен:**

В препълнената от експонати и посетители, претоварена с информация зала инсталацията на финландските студенти предлагаше уединение и спокойствие, насочвайки вниманието ни към начините, по които опитът за себе си се оформя чрез дълбоко сетивно възприемане на пространството и взаимодействие с него.

„**Коло** изследва взаимодействието между два свята: външния и вътрешния. Външният свят кани зрителите да се приближат до Коло и оставя сетивата им да ги ориентират в структурата и да взаимодействат с нейната повърхност. **Коло** реагира на това взаимодействие на аудиторията чрез фини звуци и хаптични вибрации въз основа на характера и интензивност-

та на взаимодействието. „**Контактъори**“, улесняват кореспонденцията между световите, като насърчават участниците да експериментират с различни режими и интензивност на комуникацията: телесна / хаптична, звукова, вибрационна и др. Използвайки сензори, **Коло** превежда ангажираността на външната аудитория в промени в осветление, звук и вибрации във вътрешната среда.

Веднъж потопени във вътрешния свят на **Коло**, участниците изпитват фино динамичен и успокояващ мрак, който контрастира рязко с иначе натоварената фестивална среда. Те усещат сенките на участие, но не и източника на самите сенки. Веднъж влезли вътре, двойствените форми, движения и звуци, които усещат, са всичко, което притежават, за да интерпретират външния свят. За да разберат средата и нейните различни начини на комуникация, участниците трябва да пътуват между двата свята. Този трансфер между опитните светове и между различни сензорни медиации оживява **Коло.**“

**Национални експозиции – Страни и региони**

**Безкрайна дюна** – национален павилион на Унгария

Безкрайната дюна е инсталация, в която дизайнът се превръща в лично преживяване, като същевременно кореспондира със заобикалящата го среда. Отразява околната среда отвън посредством огледална повърхност, докато вътре визията е коренно различна. Безбрежна пустиня от дюни, която човек може да наблюдава в колективно уединение с други зрители. Подобно на щраус, заровил главата си в пясъка, зрителят игнорира реалността на външния свят, попадайки в имагинерния свят на безкрайна пустиня от дюни, пресъствайки физически едновременно в двете пространства. Куратор е Атила Шабо, а автори на експозицията са Juli Balázs, András Juhász, Eszter Kllmán, Gábor Keresztes и Fruzsina Nagy - изявени сценографи на унгарската театрална сцена във всички области: сценография, костюм, видео и звук. Всички те се обединяват за първи път, за да бъдат част от Пражкото квадриенале.

**Тази сграда говори истински бе** заглавието на националния проект на Република Северна Македония, който спечели голямата награда на PQ 19 - Златната трига.

„Как да живеем по-добре заедно?“ е въпрос, който поставят македонските сценографи:

„Изтриването, скриването или игнорирането на следите от колективност, солидарност, отговорност от колективната памет на местната история не е нищо друго, освен стъпка към ускоряване на неолибералния све-

<sup>120</sup> Коло е финландска дума за малко скривалище или място за скриване на нечи ценности, кухо пространство в обект; кът или убежище за малки животни.

тоглед, който приватизира и йерархизира всички взаимоотношения в социалния живот. Това води до почти неузнаваема промяна в местния контекст, която влияе и трансформира цели общности и различни социални слоеве.“

Развивайки идеята за запазването на значението на обществото и на публичното пространство те избират за място на действието общия двор и общото кино на жилищна сграда на железниците, завършена в края на 40-те години, разпадаща се сграда в съсипан и разпадащ се град.

Инициативата „Ако сградите могат да говорят“ е преживяване – спектакъл. Провежда се от 2015 г. в ЖП сградата, активирана от организацията „Факултет на нещата, които не могат да се научат...“ Третира пространството като естетически и етичен процес на създаване на отношения и връзки. По този начин, сценографията се отделя от физическото си измерение, въпреки че съществува в конкретна сграда, и представлява експериментално и емоционално моделиране чрез художествен процес, формиращ и трансформиращ. Павилионът представлява част от сградата, но в размер 1: 100, като архив, с който публиката може да комуникира в рамките на ежедневни пърформанси, през цялото времетраене на Пражкото квадриенале.

Един съвременен интердисциплинарен подход, който обединява елементи на визуалните и сценичните изкуства, разширявайки техния обхват.

#### ZRwhdZ / Латвия

Потапящата инсталация на Криста и Рейнис Дзъдзило, творчески тандем от млади латвийски сценографи / визуални артисти, е създадена специално за PQ19. Ето как авторите описват идеята си: „ZRwhdZ е като формула, определение на сценографията. То е като златното сечение, което ни позволява да преминем към перфектното пространство. Съкращението идва от последната опера на Рихард Вагнер „Парсифал“: „Zum Raum hier wird die Zeit“, което се превежда като „Тук времето става пространство“. Времето и Пространството, са двата стълба, по които се движи сценографията.“

Идеята за инсталацията хрумва на двамата артисти, когато няколко години по-рано си купуват музикална кутия с джобни размери, побираща се върху човешка длан.

„Сценографията задава въпроси, а при намирането на отговорите им светът се открива отново... Моля, влезте в изхода!“ казват Криста и Рейнис Дзъдзило. Композитор е Крисс Аузнекс, а инструментът е дело на Александър Майерс.

Процесите на трансформация на театралното пространство без съмнение са силно повлияни от технологиите. Дематериализацията на пространството доведе до разширяване на полето на действие на съвременните сценографи. Повече от пет държави бяха избрали да разгърнат експозициите си, използвайки върховите технологии- VR (виртуална реалност) и AR (добавена реалност). Сред тях бе и българският проект „Конгломерат“, с куратор Огняна Серафимова и съкуратори Петър Митев и Хана Шварц ( и тримата сценографи), реализиран като интерактивен изложбен павилион, който показва най-добрите визуални решения, реализирани в периода 2013 – 2019 година в шест различни жанра – драматичен театър, куклен театър, опера, кино, съвременен танц, пърформативни изкуства.

Тенденцията на предефиниране на пространството, откриването на виртуалната реалност като нова творческа територия на съвременния сценограф намери безспорно потвърждение в **Аудио-визуалният проект 36Q°**, който бе най-голямата атракция на PQ19: Това бе амбициозен проект на кураторите на събитията в PQ19 Маркета Фантова и Ян Ролник за обединяване на поредица иновативни и изявени дизайнери, работещи в шест отделни, но свързани дисциплини - осветление, видеопроекция, експериментален звук, сензори, VR и интеграция на системи - под ръководството на френския визуален артист Ромен Тарди.<sup>121</sup> Ядрото на проекта бе инсталацията Blue Hour - експериментална, интерактивна потапяща среда, която изпълни Малката спортна зала. Водещи на работната група по осветление бяха Павла Беранова и Ферештех Рошампур, които ръководеха група от 15 студенти от САЩ, Чили, Бразилия, Чехия, Тайван и Белгия, отзовали се на призива за съдействие в творческото и техническото осъществяване. Чешката фирма Robe предостави на разположение над 120 интерактивни LED прожектори, които бяха използвани като основни осветителни тела.

Резултатът беше провокативна и стимулираща „експериментална“ работа в четири секции, включващи слоеве от визуални и звукови ефекти, включително звуков пейзаж, базиран на ритмите на циркаден часовник - биохимичен осцилатор, съществуващ в повечето живи организми, синхронизиран със слънчевото време.

Заглавието „Син час“ е вдъхновено от онзи специален и неповторим момент на сутрешния и вечерния здрач, когато слънцето е точно под хо-

<sup>121</sup> През 2008 година лявото крило на сградата се подпалва и изгаря до основи, което налага провеждането на PQ11 и PQ15 извън терена на Пражкото изложение – през 2011 във Veletržní Palác / музея за съвременно изкуство, а през 2015 на различни места, разпръснато в целия град.



ризонта, а небето е оцветено в интензивно, проникващо и красиво ефемерно синьо.

Всеки цикъл на Синия час продължава 24 минути. Интересен факт е, че никои от художниците или сътрудниците на „Синия час“ преди не са работили заедно и цялостната работа демонстрира как всички тези различни медийни и визуални артисти с различни идеи могат да работят заедно, за да създадат среда, предизвикваща серия от разнообразни и директни емоционални въздействия и реакции от страна на зрителя.

Това беше основния креативен център на PQ19, предизвикал фурор сред публиката.

Разнообразието от представяния чрез пърформанси и условни пространства, в които зрителят може да влезе, да се „потопи“ и усети чрез всички сетива, е отражение и е обусловено от съвременното състояние на сценографията и на театъра в генерален план.

В „Сцената като симулакрум на реалността“ Арнолд Аронсън<sup>122</sup> пише :

„За голяма част от историята на театъра, сценографията функционира като средство за създаване на материална реалност за представяне на нематериалното: митичното, алегоричното и измисленото, или може би илюзията за действителното... Но в един свят, в който толкова много човешки взаимодействия се опосредстват чрез електронни и цифрови технологии, е все по-трудно за сцената да съществува смислено като място на физическо и материално взаимодействие... новите технологии подчертават дематериализацията на сцената: сцената като пропускливо и ефемерно пространство, което по-точно представя нашето възприятие за света базиран на опита“ [Aronson, 2012].

С това издание Пражкото квадриенале утвърди позициите си на важно средоточие за разработване и прилагане на творческите и техническите дисциплини по нови и ангажиращи начини, проправяйки им път в съвременната сценография.

### Библиография

1. Aronson, Arnold. The disappearing stage. Arts and Theatre Institute, 2012
2. Prague Quadrennial 2019 Catalogue. Institut umění - Divadelní ústav, 2019
3. www.pq.cz
4. www.imaginometricsociety.com

<sup>122</sup> Арнолд Аронсън е театрален историк и професор по театър в Columbia University / New York City. Пише за сценография, както и за модерен и съвременен театър. Председател на журито на Международното квадриенале в Прага през 1991, 1999, куратор на националната изложба на USA през 1995 и генерален комисар през 2007.

## ЙОНЧЕВ, КАТИЧ, НОРДЗЕЙ: ТЕОРИЯ НА ПЕРОТО И ИЗГРАЖДАНЕ НА ФОРМАТА

Ас. Виктор Новак

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив

**Резюме:** Статията разглежда теоретичната традиция в шрифтовия дизайн, базирана на представата за перото и графичната следа като водеща метафора при създаването на формите на буквите. Теориите са оценени на базата на тяхната кохезия и изчерпателност в рамките на индивидуалния шрифт, както и приложени към трите основни антиква семейства. Като най-адекватен е посочен моделът на Герит Нордзей за шриха като взаимодействие на прости параметри и водещи линии. Предложено е разрешение за присъщото за метода двусмислие следвайки принцип на алгоритмична редукция на комплексността. На базата на теоретичната рамка е направена и преоценка на формата на малката буква „z“ от българската кирилица.

Ключови думи: теория на шриха, параметричен дизайн, шрифтов дизайн.

## YONTCHEV, CATICH, NOORDZIJ: STROKE THEORY AND LETTERFORMS

Ass. Wiktor Nowak

AMDFA “Prof. Asen Diamandiev”, Plovdiv

**Abstract:** This article considers the theoretical legacy in type design, based on the concept of the pen and stroke as a useful metaphor in type design. Theories are evaluated based on their cohesive qualities and completeness on the level of the individual typeface, as well as their application in the broader context of the three main Antiqua type styles. Gerrit Noordzeij’s model of the stroke as a simple interplay of parameters and heartlines has been selected as the most adequate alternative. A resolution to the inherent ambiguity of the method through a process of algorithmic reduction of complexity is proposed. Based on the theoretical framework the form of the Bulgarian Cyrillic lowercase “z” is reevaluated with a proposed alternative contrast and weight distribution.

**Keywords:** stroke theory, parametric design, type design.

### Увод

Параметричният подход е логична стъпка при използването на дигитални средства за дизайн на сложни системи от взаимосвързани елементи – въпреки различните технически и абстрактни проблеми свързани с методите на параметризация, за които можем да потърсим отговори в областта на информатиката, остава отворен въпросът за смислените параметри

и естеството на връзката между тях. Богатата теоретична традиция в областта на шрифтовия дизайн е изпълнена с опити за цялостно осмисляне на практиката, като често срещан подход за западната калиграфска традиция е опитът за абстрактно формулиране на графичната следа оставена от правото перо, както и опитът за всеобхватна теория на щриха.

#### Теоретична рамка и методи

Статията разглежда теоретичната традиция при формообразуването на буквите, базирана на понятието за перо, щрих и графична следа, като директно продължение на калиграфската традиция в печатното изкуство. Интуитивното схващане за предимствата на този подход е изследвано както на базата на исторически примери, така и емпирично при конструкцията на буквите. „Теориите на перото“ са оценени спрямо тяхната последователност, т. е. липса на вътрешни противоречия в рамките на един шрифт, както и възможността да бъдат формално конструирани шрифтове от трите основни Антиква семейства, без внасяне на нови правила и параметри. На базата на формулирания модел, както и на исторически примери за изписването, е предложена алтернатива при разпределението на графичната маса в малката буква „г“ от българската кирилица.

#### Параметричен дизайн и формообразуване

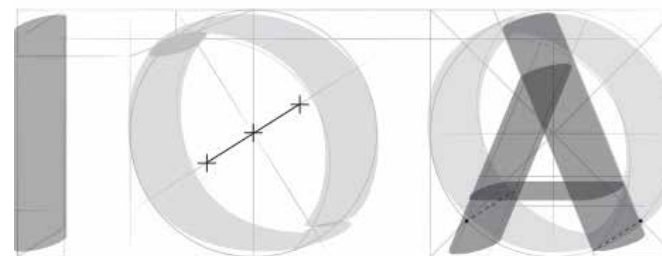
Целта на проучването е намирането на общовалидни принципи при формообразуването на буквите, които биха спомогнали при създаването на параметричен модел за шрифтов дизайн. Широко използван метод в ранните разработки в сферата е използването на широкото перо като водеща метафора за контраста в един шрифт. Целесъобразността на този подход се подкрепя от факта, че буквите в един шрифт съставляват съвкупност от взаимосвързани форми, а перото играе ролята на обединяващ принцип. Също така не можем да пренебрегнем връзката между писаните с широко перо калиграфски шрифтове и ранните печатни шрифтове от инкунабулата. Поради спецификата на постепенното еволюционно развитие на трите основни вида Антиква шрифтове, можем да заключим, че всеки валиден модел би трябвало да описва и тях без внасянето на нови параметри.

Параметрични системи за дизайн на шрифт съпътстват развитието на информатиката и се радват на променлив успех. Най-известният пример за такава система, METAFONT на Доналд Кнут, дължи част от популярността си на LaTeX, но въпреки множеството си положителни качества така и не намира широко приложение в практиката, поради липсата на леснодостъпен интерфейс и нуждата от изучаване на напълно нов език и работен подход

– натрупаната през вековете традиция в шрифтоливните се фокусира върху контура. Прави впечатление, че последните значими разработки използващи логиката на перото са на повече от двадесет години [Schneider, 1998], като на свой ред те са продължение на още по-стари проучвания и парадигми, а решенията фокусиращи се върху интерполация на базата на контура чрез невронни мрежи дават множество междинни резултати лишени от логика и естетическа стойност [Campbell, 2014]. Както Кнут посочва [Knuth, 1985, с. 47] дори да изглежда наивно да си мислим, че решение базирано на перото може да даде отговори за абсолютно всеки аспект на контура, тази метафора е достатъчно полезна давайки „прозрения от първи ред“. Тук теоретичната основа при подхода на Кнут е повлияна директно от контакта му с Херман Цапф и калиграфската традиция на Джонстън посочваща перото като основен фактор при оформянето на буквите [Johnston, 1917, с. 278].

#### Йончев и геометричната конструкция на буква изградена с право перо.

В. Йончев несъмнено е бащата на съвременната българска типография, с трайно влияние сред няколко поколения от български шрифтови дизайнери. Освен изчерпателният за времето си исторически преглед на шрифтовата традиция в „Шрифтът през вековете“ и „Древен и съвременен български шрифт“, той формулира и методичен геометричен подход за конструкцията на главните букви от латинската азбука базирайки се на два основни принципа. Първият определя съотношението между отвесните и хоризонталните греди на базата на наклона на перото спрямо базовата линия, както и конструкцията на буквата „О“ спрямо произволен наклон и ширина на перото [Yonchev, 1964, с. 228].



Фиг. 1. Конструкция на главни буква от основни принципи на базата на елементарна графична следа.

Вторият принцип определя дебелините на наклонените греди като функция на пресечни точки по окръжността на буква „О“ засечени с линии паралелни на наклона на перото и двете вътрешни окръжности [Yonchev, с. 229].

Йончев е не само прецизен, но и изчерпателен в подхода си, като демонстрира конструкцията на всички главни букви от латинската азбука на Капиталис Монументалис и хипотетичната конструкция на буквите от кирилицата. Прави впечатление конструкцията на главна буква "S" с две водещи окръжности за долната и горната ѝ част, без да се обръща специално внимание на „гръбнака“ на буквата, както и изменението на правилата за получаване на исторически достоверната конструкция на буква „Z“, която иначе би придобила анемичен вид с изключително тънка средна част. Правилата са пренебрегнати за по-добър естетически резултат и при огледната симетрия при буква „Ж“.

Йончев посочва този метод едва като първа, но необходима, стъпка преди финалното художествено оформление на буквите, така конструирани букви са „необработени“. [Yonchev, с. 230] Методичното геометрично построение позволява правилното разпределение на контраста в буквите спрямо основните водещи параметри „наклон“ и „ширина“ на перото, но на творческото въображение са оставени елементи като преход между гредите, серифи, обратен ентазис, анизотропна оптична компенсация и други.

Ограниченията в метода не спират дотук. (фи г. 2) Вторият принцип не описва наличните исторически примери при шрифтове с вертикална ос, какъвто е случаят при Преходната и Класицистична Антиква. Тук Йончев обяснява тънките греди като заемка на *конструкцията* и въртене на перото под различен градус.

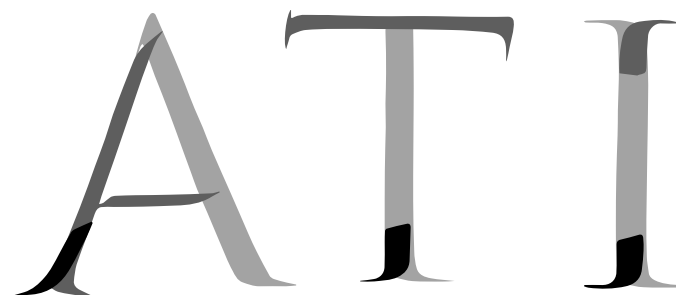


Фиг 2. Очаквано и реално (отляво) разпределение на масата при Класицистична Антиква.

#### Катич и „Произходът на Серифа“

Отец Едуард Катич и неговата всеобхватна теория за дуктуса на Капиталис Монументалис, скромно озаглавена „Произходът на серифа“, преобръща вековните представи за практиката на оформяне на буквите в камък, но има дълготрайно влияние отвъд чисто историческия спор за

това дали четката или длетото са водещи при финалната форма на буквата. Важно е да отбележим, че схващането за перото и графичната му следа като метафора и „прозрение от първи ред“ повтаря идеята за четката която просто нанася първичната следа върху камъка и майсторската ръка на каменоделеца, който придава финалната елегантна форма на буквата – схващане повтаряно векове наред, придобило статут на неоспорима истина. Катич по убедителен начин оспорва редица грешни схващания за Капиталис Монументалис, но най-важното за конкретния случай е представата за четката като за статичен инструмент, който не търпи манипулация в ръката на художника. Дуктусът разкрива разлики в ъгъла спрямо базовата линия от 0 до 150 градуса в някои щрихи [Catich, с. 179] за разлика от нормалния наклон от 25-30 градуса. И ако манипулацията на щриха в неговия край е посочена като първоизточника на серифа [Catich, с. 173], то приложението на този принцип е далеч по-всеобхватно.



Фиг 3. Дуктус на някои букви от Капиталис Монументалис по Катич.

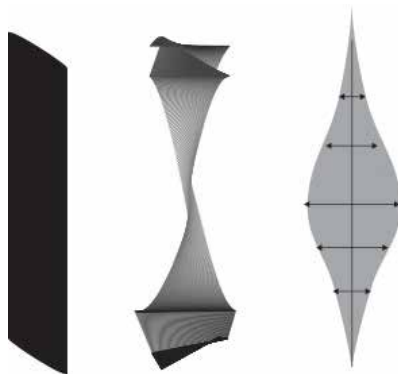
Четката може да променя общият за шрифта наклона спрямо базовата линия в началото, средата и края на щриха – като по този начин графичната следа се превръща в сложен контур, който пълноценно може да опише естетическото съвършенство на Капиталис Монументалис. Така конструирани, буквите нямат нужда от довършителна работа с длето и придобиват онази органична цялост, която трудно може да бъде постигната с проста геометрична редуция. Този принцип също така поставя естетическото схващане на твореца над простата и неумолима логика на инструмента т. е. натрупването на маса и балансът на контраста в шрифта са осъзнати и търсени величини – в тази парадигма смяната на ъгъла спрямо базовата линия при наклонената греда на буква „Z“ не е просто частен случай, а оправдана необходимост за постигане на хармонично разпределение на контраста спрямо останалите букви от азбуката.



Фиг 4. Буква „S“ конструирана от три щриха, с основен „гръбнак“, отвъд геометрично опростения модел на две полуокръжности.

### Герит Нордзей – Щрихът и теорията на писмеността

Герит Нордзей и формулираната от него теория на щриха и писмеността надграждат предходните модели. В основата е схващането на автора за водещи линии [Noordzij, с. 27] и „контрапункт“, отсечка която минава през водещата линия и оставя графична следа. Контрапунктът може да променя дължината си, както и ъгълът спрямо водещата линия. Използвайки само тези два параметъра можем да опишем пълноценно три принципа на изграждане на формата **Фиг 5.** – постоянен ъгъл и дължина на контрапункта или *транслацията* на правото перо, включвайки променлив ъгъл спрямо водещата линия можем да опишем свободната *ротация* и манипулация на четката, и на последно място промяната в размера на контрапункта и постоянен ъгъл описва експанзията, или графична следа оставена от остро перо. Експанзията описва по елегантен и икономичен начин и буквите от *Класицистичната Антиква*.



Фиг 5. Трите вида графична следа според модела на Нордзей – транслация, ротация и експанзия

Нордзей също така разграничава между прекъснатата и непрекъснатата конструкция на буквата [Noordzij, с. 37] обяснявайки разликите в серифите и конструкция на буквата в курсивния и правия римски шрифт. Така формулираният модел може да опише пълноценно почти всеки контур от всеки един шрифт, на цената на известна несигурност и двусмислие [Noordzij, с. 70], тъй като еднакви силуети на буква могат да бъдат обяснение следвайки различни параметри или комбинация от параметри и водещи линии.

### Принцип на редукция на комплексността

Сравнявайки различните подходи, можем да посочим моделът на Нордзей като най-съвършен и изчерпателен, защото позволява свобода на формата и обхваща в себе си всички останали. Скелетните модели на буквите и водещите линии резонират с представата за архетипен, идеализиран модел посочен от Джонстън [Johnston, с. 275], а обединяващият принцип на контрапунктът съумява да опише разнообразие от случаи само с два параметъра – дължина и ъгъл. Възможен изход от черната кутия на неясния силует, който би могъл да бъде обяснен чрез многообразие от методи, е предложението от автора принцип на алгоритмично намаление на комплексността за цялата система от букви в един шрифт и между различни семейства от шрифтове. За целта всяка манипулация на параметър или изменение в архетипната скелетна форма имат асоциирана цена, като крайната цел е описването на възможно най-голям брой букви от един шрифт или в по-глобален план на най-голям брой шрифтове с минимални промени в параметрите (т. е. за най-ниска цена). Такава операция би трябвало по естествен начин да групира шрифтовете в исторически познатите ни семейства на базата на минималното валидно решение, както и да разкрие водещия принцип (ротация, експанзия, транслация) при конструирането на всяко семейство шрифтове.

### За формата на малката буква „г“

В хода на това проучване, малката буква „г“ от българската кирилица в повечето табла от *„Древен и съвременен български шрифт“*, както и при някои съвременни примери с по-висок контраст се отличиха с правилно изграждане, при право перо с постоянен ъгъл спрямо базовата линия, което въпреки това не изглежда естетически издържано, поради струпването на черна маса в горната и долната част на буквата за сметка на тънък и чуплив „гръбнак“. На практика буквата има характеристики на обърнат контраст на фона на едно нормално разпределение в останалия шрифт. Тази стилистична черта е отличителна при всички ученици на Йончев, както и при следващите поколения и най-вероятно се дължи на прилагане на принципа на

транслация към архетипен модел базиран на школския краснопис, който обаче е оформен с остро перо. Една проста ротация в средата на шриха може да доведе до много по-хармоничен силует на буквата в думата, като в края на шриха перото се завръща в обичайния за шрифта наклон. (фи г. б)



Фиг 6. Буква „z“ с проста транслация (ляво) и с естетическа корекция чрез ротация спрямо посоката на водещата линия в средната част на шриха (дясно).

#### Библиография

1. Catich, Edward M. The Origin of the Serif: Brush Writing and Roman letters. Davenport: St. Ambrose University, 1991, p. 173, 179.
2. Campbell, Neill DF, and Jan Kautz. "Learning a manifold of fonts." ACM Transactions on Graphics (TOG) 33, no. 4 (2014): 91.
3. Johnston, Edward. "Writing & Illuminating & Lettering 8th ed.," London: John Hogg. 1917, p 275, 278.
4. Knuth, Donald. Lessons Learned from Metafont. Visible Language, XIX 1 Winter 1985, p. 47
5. Noordzij, Gerrit. "The Stroke: theory of writing". London: Hyphen Press, 2009, p. 37, 70
6. Schneider, Uwe. "DaType: a stroke-based typeface design system. Computers & Graphics 22, no. 4 (1998): p. 515-526.
7. Yonchev, Vasil. Shriftat prez Vekovete. Sofia: Bulgarski Hudozhnik, 1964, str. 82-83 (Йончев, Васил. Шрифът през вековете. София: Кирил Гогов и синове. 1997, стр. 82-83)

## ИЗСЛЕДВАНИЯ ЗА СЪЗДАВАНЕ НА СЕМАНТИЧНИ МОДЕЛИ В ОБЛАСТТА НА КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО НА БЪЛГАРИЯ

Цветомира Иванова  
Докторант, ПУ „Паисий Хилендарски“, ФМИ

**Резюме:** Настоящият доклад е тип „обзорен“ поставя началото на изследвания свързани със семантичните модели в областта на културно историческото наследство в България. Информационните и комуникационни технологии навлизат все по-широко в ежедневието на хората и са част, но са неизменна част от работния процес. Нещо повече за да съхраним националната си идентичност и да бъдем част от многообразието на Европа и света, трябва да приложим информационните технологии в културата и изкуството за да съхраним традициите и да дадем видимост на нашите културни и исторически богатства. Интердисциплинарността на изследването е продиктувана от съвременните научни тенденции.

**Ключови думи:** семантични модели, културно- историческо наследство

## RESEARCH FOR CREATION OF SEMANTIC MODELS IN THE AREA OF THE CULTURAL AND HISTORICAL HERITAGE OF BULGARIA

Tsvetomira Ivanova  
PhD student at Plovdiv University „Paisii Hilendarski“, FMI

**Abstract:** This article is of a „review“ type, initiating research on semantic models in the field of cultural and historical heritage in Bulgaria. Information and communication technologies are becoming more and more common in people's daily lives and but an integral part of, the work process. Moreover, in order to preserve our national identity and to be part of the diversity of Europe and the world, we must apply information technology in the arts and culture to preserve traditions and give visibility to our cultural and historical assets. The interdisciplinarity of the study is dictated by current scientific trends.

**Keywords:** semantic models, cultural and historical heritage

Културата, **изкуството** и новите технологии са сред многостранните изследователски обекти, които позволяват и дори изискват прилагането на интердисциплинарни подходи, за да разкрият общи и специфични взаимовръзки в широк спектър от научно познание. Творческите и културните индустрии обединяват петте посоки на еволюционно и емоционално развитие на човека и обществото: изкуството – приложение на

творческите учения и въображение на човека, за създаване на красота и емоции, **науката** – разума, теорията, технологиите и иновациите като създания на човешкия интелект; **образованието** - обучението, наследяването на знанието, предаване на опит и знания, създаване на отношение към ученето; **културата** - чувството за идентичност и принадлежност. Не на последно място - **личностното развитие** на човека като личност и като част от обществото. [Казашка В., Бъркалова П., 2010]

През последните десетилетия с навлизането на информационните и комуникационни технологии дори в бита и ежедневието на човека, развитието на науката е немислимо без тяхното участие. Нещо повече, ако искаме да съхраним културното си наследство, то да стане по-достъпно до широк кръг хора, използването на новите дигитални технологии е необходимо. Напоследък това твърдение се доказва чрез изпълнението на много интердисциплинарни проекти, с включването на учени от различни дисциплини – история, етнология, психология, компютърни науки.

Ако разгледаме научните изследвания, свързани с дигитализацията по хоризонталата, а научните изследвания, свързани с културното и историческо наследство по вертикалата, значимостта на научната тематика изглежда така: **Дигитализацията и технологичният прогрес** формират всички сектори на икономиката и обществото. Те променят начина, по който индустрията развива и произвежда нови продукти и услуги, както и начина, по който живеем, работим и учим и сме подготвени за всяко устойчиво бъдеще. В този контекст съвременните научни изследвания и иновациите са насочени към глобалното лидерство и автономия в стратегическите вериги на стойността, да позволят на производството и потреблението да спазват границите на нашата планета и да увеличат максимално ползите за всички части на обществото.

**Култура, творчеството и приобщаващото общество** се фокусират върху предизвикателствата, свързани с демократичното управление, културното наследство и творческата икономика, социалните и икономическите трансформации. Предизвикателствата са взаимосвързани и са избрани, защото отговарят на най-належащите социални, политически, икономически и културни проблеми и очаквания. Те дават ясна представа за ползите, които гражданите и различните заинтересовани страни могат да очакват от дейностите по научноизследователска и развойна дейност.

Съществува необходимост от научни изследвания и иновации, които увеличават познанията ни за настоящото развитие на обществото и кои-

то директно развиват решения за бъдещето. За да се насърчи ново мислене и да се предложат решения на социалните и икономическите предизвикателства, пълното интегриране на културните и творческите сектори в научноизследователските и иновационните процеси е от съществено значение. Подходите трябва да бъдат интердисциплинарни, приобщаващи, междусекторни, международни и сравнителни, като позволяват идентифициране на факторите на промяна, като същевременно се разработват иновативни теории, приложения и политически препоръки за напредък. По този начин те трябва също така да използват по най-добрия начин текущата революция на големите данни в социалните и хуманитарните науки. Приемайте този подход ние ще постигнем значителни резултати, като например:

- ✓ Опазването на исторически обекти и паметници, културни пейзажи, артефакти, музеи, архиви, както и езици, обичаи, традиции, поведение, вярвания и ценности, които съставляват богатите гоблени на европейското културно наследство

- ✓ Оценяване на социалните, етичните, политическите и икономическите въздействия на технологиите в голямото разнообразие от социални, икономически и териториални условия в Европа.

- ✓ Създаване на висококачествени нови знания и насърчаване на тяхното разпространение.

- ✓ Насърчаване на стойността, мониторинга, защитата, достъпа и устойчивото използване на европейското културно наследство и приноса му към културните и творческите сектори.

Приложението на информационните и комуникационните технологии (ИКТ) за нуждите на културно-историческото наследство е обект на сериозен интерес от страна на българските учени. Основните усилия се съсредоточават в приложните аспекти на областта, както и в дейностите, свързани с повишаване на видимостта на българските научни изследвания чрез създаване на специализирани модели и софтуер. През последното десетилетие културният сектор изживява революционен етап в развитието си и е налице увеличено търсене на новаторски решения за организиране и показване на културното наследство, базирани на информационни и комуникационни технологии. Когато се говори за дигитална култура, обикновено се посочва, че има три основни проблемни дейности, които са от първостепенно значение за създаването, използването и поддържането на дигиталното наследство, а именно: **дигитализацията, достъпът и съхранението**. Същевременно цифровизацията създава

нови пазари и публика за сектора на културното наследство, разширявайки експозиционните, рекламните и комерсиалните възможности на музеи, библиотеки и архиви. Рязкото увеличаване на дигитализираното културно съдържание и нарастващото усложняване на дигиталните обекти, съчетано с постоянното разработване и приложение на иновации от страна на ИКТ в тази област и с търсенето на оптимални бизнес модели за поддържането и развитието на цялостния процес, води до невъзможността дигитализацията на културното наследство да бъде осъществявана от отделни институции самостоятелно, а налага изграждането на консорциуми и клъстери за решението на проблемите в областта на дигиталната култура. [Лучев, Д., Павлов, Р., Панева-Маринова, Д, 2015]

Цифровите технологии подпомагат трансформацията на широка публика на културните институции – туристи, които посещават библиотеки, музеи, галерии, в активно практикуващи културата чрез изграждане на ангажиращо съпреживяване на културните ресурси. [Pavlova-Draganova, L., D. Luchev, M. Gouynov, 2012]

Семантиката в областта на информационните технологии изследва значението на нещата. В компютърните науки, нейният анализ и интерпретация обикновено използва формални системи, базирани на математическата логика, „Semantic computing“ се отнася към опити да се определят логическите системи на компютрите, т. е да се дефинира формален език, граматика и апарат за извод, като формат, на данните и компютърните програми.

Терминът „Онтология“ произлиза от философията и с него се изразява природата на съществуване: природата на нещата, които реално съществуват и как да ги опишем. Светът около нас се състои от специфични обекти, които могат да бъдат представени и описани по различен начин. Светът се състои от специфични обекти, които могат да бъдат групирани в абстрактни класове на базата на споделени характеристики.

В информатиката онтологията се дефинира като опит за всеобхватно и детайлно формализиране на някаква област на знанието с помощта на концептуална схема. Обикновено тази схема се състои от йерархични структури от данни, съдържащи съответни обекти, връзките между тях и правилата, приети в тази област. Прилага се като форма за представяне на знания за реалния свят или за части от него. Онтологиите са свързани със специфична област. Те са конструирани да използват специфичен речник и се използват, за да опишат реалността, следователно, онтологиите дават формална спецификация на домейн: Дава описание на домей-

на, който ни интересува; Формален и машинно-изпълним модел на домейна. Защо се разработват онтологии: За по-прецизно описание на web ресурси, да ги направим по-податливи на машинна обработка; За да може да се прави конкретно допускане за домейна; По-лесна промяна на допусканията; Отделяне на знанията за домейна от оперативните знания; Възможност за преизползване на знанията за домейна; Основна референция за приложения; Разпространено логическо разбиране на информацията измежду хора и софтуерни агенти;

Правилата при разработване на онтологии са:

- ✓ Няма единствен правилен начин за проектиране на една онтология;
- ✓ Разработването на онтологията е итеративен процес;
- ✓ Концепциите в онтологията трябва да са близки до обектите и връзките в конкретния домейн;

Семантичните модели за нормализация на данните представляват широко разпространение на релационни бази данни и тяхното използване в най-различни области, доказва, че релационният модел на данните успешно се прилага с моделирането на предметните области, но проектирането на база данни с използването на нормализация на данните е сложен и неудобен процес и това поражда необходимостта от по-удобни и мощни средства за моделиране на предметната област и изисква появата на семантични модели на данните. Главното предимство на семантичните модели се явява в осигуряване на възможността за изобразяване на семантиката на данните. С тяхна помощ се определят важни за предметната област типови обекти (същности), техните свойства (атрибути) и отношенията един с друг между тях или осъществените връзки помежду им.

През годините семантичните модели се развиват в две направления, които се формират през 70 –те години от Код и Чен. В годините развитието на семантичните модели води до по-добро отразяване на смисъла на данните в модела, по-голямата простота за изучавания и пригодност на модела за използване на Case средствата, по-голям реализъм и дейталност при прехвърляне на материалите от реалния в компютърния свят. Обектите по Код могат да се свържат с техните аналози в E/R модела по следния начин: Ядрото съответства на «обект» E/R, Характеристиката на «атрибут» E/R; Асоциацията - «връзка» E/R (само за връзки от тип m-n).

Съвсем накратко ще представим идеята за семантичното моделиране на Дийн Аллеманг и Джим Хендлър. Дийн Аллеманг е главен изпълнителен директор и главен консултант в Working Ontologist, LLC, където помага на

компаниите да внедряват Semantic Web решения. Услугите включват обучение, основни беседи, планиране на решения, подбор на технологии, преобразуване на данни, онтологична архитектура и моделиране. Джим Хендлър е председател на съзвездие в света на Tetherless в Политехническият институт Rensselaer. Той също така е асоцииран директор на Инициативата за научни изследвания в мрежата със седалище в MIT. Той е автор на около 200 технически документи в областта на изкуствения интелект, Semantic Web, изчисленията на базата на агенти и обработката с висока производителност. [Dean Allemang James Hendler, Semantic Web for the Working Ontologist, Modeling in RDF, RDFS and OWL, 2008]

Терминът „семантичен уеб“ (Semantic Web) обединява технологии за създаване на хранилища от данни и технологии, езици и правила за управление на данни (RDF, SPARQL, OWL, SKOS). Семантичният уеб представлява мрежа от данни, които пребивават в бази данни, електронни таблици, Wiki страници, или в традиционните уеб страници. Семантичната мрежа предоставя обща рамка, която подпомага споделянето и многократното използване на данни между различни приложения, предприятия и професионални общности. Тя обогатява данните в мрежата с метаданни и софтуер за обработка на метаданни чрез специфициране на смисъла на данните и позволявайки на уеб базираните системи да обменят знания, като използват предимствата на софтуер за интелигентни логически анализи. Едно от най-атраktivните приложения на Семантичния уеб е свързано с постигането на интеграция и оперативна съвместимост (вътрешна и външна интеграция на бизнес процеси и системи), и възможността за създаване на глобални инфраструктури за споделяне както на документи и данни, така и за улесняване на споделянето и обмена на знания чрез интелигентни агенти на софтуерни приложения. Основните стандарти и езици, на които се базира семантичният уеб се използва за структуриране на уеб документи, RDF (Resource Description Framework) позволява създаването на модел на данни с наложени структурни ограничения, с цел осигуряването на еднозначни методи за семантично изразяване. RDF схемата (RDFS) предоставя език за дефиниране на лексика за описание на класовете и свойствата на RDF ресурсите. OWL (Web Ontology Language) разширява RDFS, като позволява дефинирането на по-сложни връзки между уеб обектите, като по-този начин представлява мощен език за създаване на онтологии. SPARQL е език за запитване, а RIF (Rule Interchange Format) предлага синтаксис и семантика за об-

мен на правила. Логическият слой (Unifying Logic) се използва за подобряване на езика за онтологии и позволява създаване и обработка на декларативни знания за конкретни приложения. Доказателственият слой (Proof) включва реални дедуктивни процеси, както и представяне на доказателства в уеб езици (от по-ниските нива) и доказателство за валидност. И последният слой „Trust“, се реализира с използването на цифрови подписи или други видове знания с оглед на осигуряване на доверие към обменната или споделяна информация и знание. [Gocheva, D., 2013]

Моделът, който екипът на настоящият проект ще използва за семантично моделиране е RDF. Той се надгражда още с RDFS и OWL, които доставят допълнителни мощни средства за семантично моделиране и онтологии.

Дигитализацията на културното наследство е преобразуване на аналогова информация в цифрова, извършвано с технически средства от различен характер, което обхваща пълна регистрация на недвижимите и движимите културни ценности и на нематериалното културно наследство, при защита на правата на интелектуална собственост и спазване на международните стандарти.

България е страна с богато културно-историческо наследство. Опознавайки го, изпитваме потребност да го опазваме и популяризираме сред различни общности. Това е и един от проблемите при подобни системи – споделянето на информацията между различни общности и системи. Затова в дигитализацията на културно-историческото съдържание се използва международен стандарт, и по-конкретно ССО (Cataloging Cultural Objects). Стандартът за каталогизиране на културно наследство дава точни дефиниции за отделните атрибути, които един обект трябва да притежава, също така ясни правила за разпределяне на информацията, улеснява хомогенното описание на ресурсите, ефективното търсене и споделяната употреба на знания. Той изисква поддържането на достоверни речници, които използват понятия описващи обектите. Използва се както за музей и архитектурни обекти, така и за произведения на изкуството, археологически места и др.

Доц. д-р Ася Стоянова-Дойчева и колектив от Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ работят по проблема за изграждане на семантичните модели за българския фолклор и старата българска архитектура. Създадена в края на 20 век, идеята за използване интелигентни агенти за подпомагане на хората в ежедневния им дейности се развива като



област по-бързо от всякога и представлява нарастващ научен и практически интерес за изследователите, а също предлага и техники за изграждане на интелигентни системи, които да изпълняват задачи от името на потребителя и в негова полза. Такива задачи могат да бъдат резервации, пътувания, плащания и други. От мобилните устройства се учим, ползваме социални мрежи, а те могат да бъдат полезни и за опознаване и разпространение на информация и данни за нашето културно-историческо наследство. В доклада си доц. Стоянова-Дойчева и колектив представят пример с онтология на български национални костюми. Смятаме, че примерът е много подходящ за прилагане при избор и създаване на семантичен модел в областта на културно-историческото наследство. [Glushkova, T., Maria Miteva M., Stoyanova-Doycheva A., Ivanova V., Stoyanov S., 2018]

Примерът, който посочваме по-горе е подробно представен в статията "Implementation of a Personal Internet of Thing Tourist Guide": Онтологията на костюмите представя знания за най-често срещаните видове костюми, техните характеристики, които включват задължителни или допълнителни елементи (дрехи), в зависимост за региона, в който се използват, и други. За всеки различни костюми са описани заедно с техните отличителни черти. Един от основните класове в онтологията е Bulgarian National Costume, който определя традиционното Български носии. Това е подклас от клас костюми, дефинирани в онтологията на обектите. Костюмите са разделени в две основни групи, реализирани като Female Costume и подкласовете Male Costume. За всеки от тях, а е създадена йерархия на други класове, представяща мъжки и женски костюми Структурата на онтологията е демонстрирана с Клас Two Apron Woman Costume. Класът представя женски костюм с две престилки. Обикновено всеки Българската традиционна носия се определя от видовете дрехи, участващи в състава. Освен това всеки костюмът има постоянни съставки, които допълнително характеризират Костюмът. В този случай, постоянните компоненти, които определят външния вид на костюмите с две престилки са гръб и предна престилка и риза. Може да има и горни облекла и колан или пояс, което от своя страна в допълнение към постоянните съставни части, също определят вида на носия. Тези характеристики са описани от набора аксиоми, някои от които определят необходимите и достатъчни условия. Фигурата показва и съответните класове, които представляват част от дрехите, които съставляват традиционни български носии. Такива класове са напр. brachnik, okrel и други,

които са подкласове на гърба клас престилка. Brachnik и okrel са видове задна престилка характерна за костюма с две престилки. Тези класове, на тяхната част, имат подкласове, които описват разновидностите на това вид дреха по-подробно, като се вземе предвид разлики в съответните региони на България. Така са реализира и останалите класове, които се използват в описание на традиционните български носии. [Glushkova T., Maria Miteva M., Stoyanova-Doycheva A., Ivanova V., Stoyanov S., 2018]

### Литература:

- Бъркалова, П., Казашка, В., 2010, Културните индустрии – реален сектор от икономиката и необходимост, VII Научна конференция „Мениджмънт и предприемачество“, ТУ – София, Филиал Пловдив, 22-23 октомври 2010, ISBN-1313-9460, стр. 81-83.
- Лучев, Д., Павлов, Р., Панева-Маринова, Д., 2015, „Дигитална култура. Проблеми и решения.“ Сборник с научни доклади и съобщения от Национална научна конференция в чест на 70 години от създаването на ЮНЕСКО и 65-та годишнина на УниБИТ, 29 май 2015 г., УниБИТ, София, 978-619-185 Издателство „За буквите – О писменехъ“ ISBN 978-619-185-164-5, достъпно на: [https://unesco.unibit.bg/sites/default/files/National\\_Conference-all-f2.pdf](https://unesco.unibit.bg/sites/default/files/National_Conference-all-f2.pdf)
- Allemang D. Hendler, J. 2008, Semantic Web for the Working Ontologist, Modeling in RDF, RDFS and OWL
- Gocheva, D., 2013, ONTOLOGY DRIVEN SYSTEM FOR MODELING OF THERMAL PROCESSES AND UNITS, SCIENTIFIC PROCEEDINGS X INTERNATIONAL CONGRESS „MACHINES, TECHNOLOGIES, MATERIALS“ 2013, ISSN 1310-3946
- Glushkova T., Maria Miteva M., Stoyanova-Doycheva A., Ivanova V., Stoyanov S., 2018, Implementation of a Personal Internet of Thing Tourist Guide, American Journal of Computation, Communication and Control 2018; 5(2): 39-51 <http://www.aascit.org/journal/ajccc> ISSN: 2375-3943
- Pavlova-Draganova, L., D. Luchev, M. Goynov. Modelling the Functionality of the Multimedia Digital Library for Fashion Objects. In: 2nd International Conference on Digital Presentation and Preservation of Cultural and Scientific Heritage DiPP2012, Veliko Tarnovo, Bulgaria, 2012, 193–198. ISSN: 1314-4006
- Stoyanov S., A Virtual Space Supporting eLearning, Proceedings of the Forty Fifth Spring Conference of the Union of Bulgarian Mathematicians Pleven, April 6–10, 2016, 72-82.
- Matthew Horridge, Holger Knublauch, Alan Rector, Robert Stevens, Chris Wroe, 2004, A Practical Guide To Building OWL Ontologies Using The Prot'eg'e-OWL Plugin and CO-ODE Tools Edition 1. 0, The University Of Manchester, 2004
- „Културно-историческо наследство за опазване представяне и дигитализация“, 2016, Сборник с доклади, Институт по математика и Информатика БАН, СУ – Велико Търново, Регионална библиотека „П. Р. Славейков“ – Велико Търново, Том 2, 2016, ISSN 2367-8038, достъпно на: <http://www.math.bas.bg/vt/kin/>

**„ПРАЗНИК НА ДЕТСКАТА ПЕСЕН“ В АМТИИ  
„ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ –  
ЕСТЕТИЧЕСКА ШКОЛА ЗА МУЗИКАЛНИ ПЕДАГОЗИ**

*доц. д-р Цветанка К. Коловска  
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

**CHILDREN'S SONG FESTIVAL IN AMDFA - AESTHETIC  
SCHOOL OF MUSICAL EDUCATION**

*Assoc. Prof. Tsvetanka K. Kolovska, Ph.D.  
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv*

**Резюме:** Основният акцент в настоящето изложение е изнасяне и обсъждане на проблема за педагогически организираната среда на учащите в свободно-то им от учебни занимания време от позицията на музикалния педагог, проблемите и предизвикателствата, пред които е изправен, и ролята на проекта „Празник на детската песен“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, превърнал се в естетическа школа за музикалните педагози.

**Ключови думи:** музикален педагог, изява, креативност, извънкласни и извънучилищни дейности.

**Abstract:** *The main focus of this exposition is on presenting and discussing the problem of the pedagogically organized environment of students in their free time, from the position of the music educator, the problems and challenges he or she faces, and the role of the Children's Song Festival project." At Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ in Plovdiv which has become an aesthetic school for music educators.*

**Keywords:** *music educator, performance, creativity, extracurricular activities.*

Повечето от нещата, които правят живота интересен и съдържателен, могат да се отнесат към специалните области, една от които е музиката [Чиксентмихай, 2019]. За съвременните деца музикалната изява е природна даденост, нещо изключително желано и естествено. До голяма степен този факт може да се обясни и с въздействащото присъствие на масмедийте и поп музиката като нейно основно средство за информация и влияние. Подрастващите днес са активни потребители и носители на тази субкултура, което обуславя интегрирането ѝ както в училищния, така и в специфично художествено-творческия процес на обучение по музика в извънкласните и извънучилищните занимания по интереси.

Музиката е форма за общуване, среда за изява и комуникация, която разширява хоризонта на живота на съвременните деца, учи ги да бъдат пълноценни и креативни в личния си живот. Комуникацията е процес на духовно общуване, в което човекът се включва не просто като биологично същество, а като социално изградена личност [Коловска, 2011]. Изявата на сцена е част от музикалното изкуство, трибуна за изява на способности и таланти. Изпълнителят – певец, инструменталист, танцьор, е посредникът между „създател“ и „публика“. Всички негови усилия са насочени към това да подготви добре и художествено да претвори произведението на сцената.

С пряко отношение към настоящето изложение е проблемът за амплификацията на детското развитие, който интерпретира идеята за значимостта на външните въздействия спрямо детето, когато те са насочени към използване и обогатяване на условията за развитие на възможностите, които децата имат [Запорожец, 1986]. В културен аспект това означава да се създадат най-благоприятни условия на децата да усвоят духовните постижения на човечеството, в резултат на което да обогатят своите познания за живота, да разширят своя мироглед, духовно да се обогатят като личности. „Силата на въздействието върху човека зависи в огромна степен от това доколко и как той е подготвен за музикални възприятия. Интересът, положителната нагласа към музиката, създадени в предучилищна възраст, ще се проявят в бъдеще при всеки допир на личността с музикалното изкуство“ [Бурдева, 2019, с.55].

Амплификацията е в пряка зависимост със сензитивността като характеристика на съответната възраст, защото децата в даден етап от своето развитие възприемат въздействията избирателно, т.е. само тези, към които са сензитивни, чувствителни.

Музикалното образование в детската градина и общообразователното училище е целенасочена система за музикално обучение, музикално възпитание и социализация на подрастващите. Предметът „Музика“, застъпен от първи до десети клас в училищното музикално възпитание, наред с образователно направление „Музика“ в предучилищна възраст, са единна и динамична, непрекъснато развиваща се във времето съвкупност от компоненти, като „децата от 3 до 16г възраст са субекти на музикалното си обучение и развитие“ [Стоянова, 1997, с. 50]. Основната роля на музикално-възпитателната система е формиране на художествената музикална култура и социализиране на децата и учениците. Необходимо е да се уточни, че именно комплексното и целенасочено взаимодействие на всички

организационни форми - урочна, извънкласна и извънучилищна – би могло да осигури пълно реализиране на целите и задачите на музикалното възпитание [Коловска, 2016]. В този смисъл приоритетно значение има музиката в предучилищната, училищната и извънучилищната среда на подрастващите.

Дългогодишната практика в сферата на заниманията по музика като извънкласна и извънучилищна дейност разкрива тяхната привлекателност, но и голяма ефективност за музикалното и личностното развитие на децата от най-ранна възраст. Синкретичният характер на заниманията по музика в тези дейности и активното творческо общуване с изкуството разкриват ясната тенденция в съвременното развитие на системата на музикалното възпитание, насочена към откриване на заложбите, развитие и усъвършенстване на способностите и творческия потенциал на всяко дете.

Извънкласните и извънучилищните дейности по музика дават голяма свобода на музикалния педагог – за избор на форма на музикално занимание, песенен репертоар, изграждане и пресъздаване на художествения образ, аранжирани, сценична изява, приложение на музикално – електронни системи, каквито са синтезаторът и компютърът. Дейността на педагога следва да е ориентирана към иновативни и креативни подходи с внимание към способностите и интересите на всяко дете, за да се придобиват повече умения. Мотивацията на учениците за включване в заниманията по интереси (музика) до голяма степен се обуславя от мотивацията на самия преподавател и неговия професионализъм. Така в работата си пред музикалния педагог е необходимостта от професионална компетентност, която включва специфични за заниманията музикално-теоретични, вокално-изпълнителски, диригентски и корепетиторски умения, както и умения за боравене със съвременни технологични новости. В музикалнопедагогическата работа на учителя в разнообразните форми на извънкласните и извънучилищните дейности по музика се създават условията всеки музикален педагог да разгърне творческия си потенциал според специалната си подготовка, там, където е най-силен и убедителен като музикант. Специфичният момент е възможността за изява таланта на учителя по музика и неговата отвореност към окръжаващия свят.

Особено често явление е обособяването на вокална група като форма на извънкласна и извънучилищна дейност. Вокалната група е изпълнителският състав, чиито брой участници е не е строго регламентиран, но не достига мащабността на хора. Може да бъде от еднороден или смесен тип. Може изпълнителите да бъдат само деца – детска вокална група, а може да

участват и възрастни, и деца. В репертоара може да са включени едногласни или многогласни музикални произведения, в зависимост от възможностите на състава, а също и песни, написани за един или няколко солисти, като останалите членове от групата изпълняват партии само върху един вокал. Вокалните групи могат да изпълняват произведения акапелно или със съпровод – на един, няколко, група от инструменти или цял оркестър. По отношение на изпълняваният от тях репертоар, отговорността и изборът са изцяло в ръцете на техният диригент – ръководител. Той се съобразява както със стила, в който се изявява вокалната група (поп, джаз, народна, детска забавна и пр.), така и с възрастовите особености (деца, юноши, младежи) и изпълнителски възможности на състава.

Преди повече от 35 години по инициатива на катедра „Музикална педагогика и дирижиране“ в Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ за първи път се провежда „Преглед на малката детска песен“. Форумът е сцена за изява на ученически хорове, вокални състави и индивидуални изпълнители, на учители по музика като диригенти и художествени ръководители, както и на студенти, обучаващи се в специалност Педагогика на обучението по музика, избрали да изучават дисциплината „Педагогическа практика с ученически хор“. Отчитайки променените образователни реалности (от 90-те години на XX век вокалните групи са сред най-често срещаните форми на извънкласните и извънучилищните занимания по музика) днес „Празник на детската песен“ в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Асен Диамандиев“ поддържа и доразвива положените традиции. В него участват изявени училищни, извънкласни и извънучилищни вокални състави, подготвени от настоящи и бивши възпитаници на Академията. Така сцената на музикалната академия се превръща в естетическа школа за музикални педагози, която проектира музикалната култура на съвременните деца и ученици, като предоставя неповторимата възможност да се докоснат до съвършенството на художествения идеал в музиката.

Две забележителни събития съпровождат провеждането на Празника на детската песен в АМТИИ – Национален конкурс за написване на училищна песен и Кръгла маса по проблеми извънкласните и извънучилищните дейности по музика.

През 2013г по идея на екип преподаватели от катедра „Музикална педагогика и дирижиране“ – доц. д-р Цветанка Коловска, ас. Милка Толедова, ас. Милена Начева, ас. Диана Райчинова и ас. Жан Пехливанов – се организира Конкурс за написване на училищна песен, който още със стартиране-

то си е обявен за Национален. Много са моментите с доказано приносен характер за развитието на жанра на детската песен, за стимулиране на художествено-творческата изява на студентите и младите музиканти, както и на музикално-педагогическата подготовка на обучаващите се в специалност Педагогика на обучението по музика в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив. Тези положителни моменти се запазват в следващите издания на Националния конкурс, като се актуализират и развиват.

Целта на конкурса е да засили интереса и мотивацията на студенти и музикални педагози към търсене на иновации и творчество в различните аспекти от дейността на музикалния педагог, да стимулира художествено-творческата изява на настоящи и бъдещи музикални педагози, като се предостави сцена за изява на талантите на техни възпитаници. В този аспект сред очакваните резултати са: обогатяване на училищния репертоар по музика с нови съвременни песни; положително въздействие върху художественотворческото развитие на младите хора; създаване на интерес към информационните технологии за ефективно им приложение в различните аспекти на музикалнопедагогическата практика.

Регламентът за участие на училищните песни включва критерии като достъпност за изпълнение в начален, прогимназиален или гимназиален етап на обучение на общообразователното училище; текстът да е написан на български език; песента да е едногласна или лек двуглас; към конкурсната песен да е приложен клавирен съпровод или синбек и др.

Първото професионално жури, председателствано от акад. проф. Николай Стойков, селектира песните и обявява първа, втора, трета и две поощрителни награди. Наградените песни са изпълнени на Празника на детската песен в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ през пролетта на същата учебна година от изявени училищни музикални състави. Първото издание на Националния конкурс за написване на училищна песен се реализира през есента на 2012г и негови наградени песни вече са включени в новите учебници по музика за общообразователното училище.

Особено внимание заслужава иницирираната след Празника на детската песен Кръгла маса на тема „Вокалната група като извънкласна форма на работа – проблеми и перспективи“. Тази инициатива се оказва особено навременна и необходима. Идеята е да се утвърди като постоянен форум за обмяна на мисли и идеи относно развитието на училищното и извънучилищното музикално възпитание и образование и подготовката на студентите във ВУЗ, както и за ролята на изкуството за цялостното развитие на личността на младите хора.

Осигуряване на многообразие от дейности в предучилищна, училищна и извънучилищна среда са важен момент в Държавната образователна политика за осигуряване на качество на образованието, равен достъп и социализация на всички деца и ученици. Заниманията по музика в свободното от учебни занятия време е възможност за неговото осмисляне и целесъобразно оползотворяване. Същевременно е възможност за всеки учител по музика да твори и експериментира нови методи и форми на работа.

Ефективността по осъществяване на музикалните занимания по интереси (извънкласни и извънучебни дейности) до голяма степен се дължи на интегрираните усилия на образователни, културни, музикални и обществени институции, насочени към предоставяне на активни дейности за ангажиране на свободното време на младите хора. Фокусът върху тяхното благополучие изисква активното отношение и отговорността на всички.

#### Използвана литература:

Burdeva, Tanq. Metodika na muzikalnoto vazpitanie v preduchilishtna vazrast. Plovdiv: FastPrintBooks, 2019, str 55. (Бурдева, Таня. Методика на музикалното възпитание в предучилищна възраст. Пловдив: FastPrintBooks, 2019, стр. 55.)

Zaporozhets, Aleksandar. Izbrannii psihologicheskie trudai. Tom 1. Psihologicheskoe razvitie rebionka. Izd. „Pedagogika“, 1986, str. 312 (Запорожец, Александър. Избранные психологические труды. Том 1. Психическое развитие ребенка. Москва: Изд. „Педагогика“, 1986, стр. 312)

Kolovska, Tsvetanka. Uchebnite programi po muzika v konteksta na novata idea v obrazovaniето. Novata idea v obrazovaniето: Yobileina nauchna konferentsia s mezhdunarodno uchastie, 20-21 sept. 2016. Burgas: BSU, sbornik dokladi, Burgas: Izd. na BSU, 2016, str. 266-270 (Коловска, Цветанка. Учебните програми по музика в контекста на новата идея в образованието. НОВАТА идея в образованието: Юбилейна научна конференция с международно участие, 20-21 септ. 2016. Бургас: БСУ, сборник доклади, Бургас: Изд. на БСУ, 2016, стр. 266-270)

Kolovska, Tsvetanka. Strategii za vyzpriemane i osmislnqne na uchsebnoto sydurzhanie po muzika. Plovdiv: izd. Letera, 2011, str. 211 (Коловска, Цветанка. Стратегии за възприемане и осмисляне на учебното съдържание по музика. Пловдив: Изд. Летера, 2011, стр. 211)

Stoqnova, Galina. Uchitelqt po muzika v svoqta profesiq. Sofiq: Izd. DIUU kam SU „Sv. Kl. Ohridski“ 1997, str. 50 (Стоянова, Галина. Учителят по музика в своята професия. София: ДИУУ към СУ „Св. Кл. Охридски“ 1997, стр. 50)

Chiksentmihai, Mihai. Kreativnost. Sofiq: Izdatelska kashta „Hermes“, 2019, str. 479 (Чиксентмихай, Михай. Креативност. София: Издателска къща „Хермес“, 2019, стр. 479)

## СЪДЪРЖАНИЕ

<b>ОНЛАЙН СОЦИАЛНИТЕ МРЕЖИ В ПОМОЩ НА ОБМЕНА НА ЗНАНИЯ</b> <i>Проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак - АМТТИИ „Проф. А. Диамандиев“</i> .....	3
<b>ONLINE SOCIAL NETWORKS TO HELP KNOWLEDGE EXCHANGE</b> <i>Prof. Tony Shekerdzhieva-Novak, PhD - AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ - Plovdiv</i> .....	3
<b>THE FOURTH INDUSTRIAL REVOLUTION AND ART</b> <i>Prof. Grzegorz Kurzyński, PhD, Rektor, Karol Lipiński - Academy of Music in Wroclaw, Poland</i> .....	11
<b>ANALYTICAL APPROACHES TO BALKAN FOLK MUSIC</b> <i>Kalin Kirilov - Towson University, USA</i> .....	19
<b>ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ. БАКАЛАВРОВ И МАГИСТРОВ В СОВРЕМЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ: РЕСУРСЫ И РИСКИ</b> <i>Проф. д-рп Инна Л. Федотенко - Тулски държавен психолого-педагогически университет „Л. Н. Толстой“ – Тула, Русия</i> .....	33
<b>ХИМН ЗА ПИАНО НА 4 РЪЦЕ ОТ РОМЕО СМЛКОВ ПО ТВОРБАТА НА Ф. ЛИСТ „SLAVIMO SLAVNO, SLAVENI!“</b> <i>проф. д-р Ромео Смилков - АМТТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив</i> .....	40
<b>HYMN FOR PIANO ON 4 HANDS BY ROMEO SMILKOV ON THE WORK OF F. LISZT “SLAVIMO SLAVNO, SLAVENI!”</b> <i>Prof. Romeo Smilkov, PhD - AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ - Plovdiv</i> .....	40
<b>ИЗВЪНКЛАСНИТЕ И ИЗВЪНУЧИЛИЩНИТЕ ДЕЙНОСТИ ПО МУЗИКА (ЗАНИМАНИЯ ПО ИНТЕРЕСИ) – ФАКТОР ЗА РАЗВИТИЕ И АКТИВНО МУЗИКАЛНО ВЪЗПИТАНИЕ</b> <i>доц. д-р Цветанка К. Коловска - АМТТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив</i> .....	48
<b>EXTRACURRICULAR MUSIC ACTIVITIES (INTERESTS TRAINING) - PURPOSE, TASKS AND NEW PERSPECTIVES</b> <i>Assoc. Prof. Tsvetanka K. Kolovska, Ph. D. - AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i> .....	48
<b>ЕМОЦИОНАЛНОТО ПРЕЖИВЯВАНЕ НА МУЗИКАТА КАТО ФАКТОР ЗА ПРИОБЩАВАНЕ</b> <i>Доц. д-р Таня В. Бурдева - ПУ „Паисий Хилендарски“</i> .....	54
<b>THE EMOTIONAL EXPERIENCING OF MUSIC AS AN INCLUSIVE FACTOR</b> <i>Assoc. Prof. Tanya V. Burdeva, Ph. D. - PU “Paisij Hilendarski”</i> .....	54
<b>ТЕРАПИЯ ЧРЕЗ ИЗКУСТВО В ПОМАГАЩИЯ ПРОЦЕС В ПРИОБЩАВАЩА ОБРАЗОВАТЕЛНА СРЕДА</b> <i>Проф. д-р Нели Ил. Бояджиева - СУ “Св. Кл. Охридски”</i> .....	61
<b>THERAPY THROUGH ART IN HELPING PROCESS IN INCLUSIVE EDUCATIONAL ENVIRONMENT</b> <i>Prof. Nely Il. Boiadjieva, PhD - Sofia University “St. Kl. Ohridski”</i> .....	61
<b>ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МЕТАФОРЫ «ПЛОХИЕ СТИХИ» (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОВ СОВРЕМЕННЫХ КАЗАХСТАНСКИХ АВТОРОВ)</b> <i>Проф. д-рп Жанна Ж. Толысбаева, г. Нур-Султан Казахская национальная академия хореографии, Казахстан</i> .....	69
<b>ПОЛЗВАНЕ НА УЧЕБЕН АРАНЖИМЕНТ ЗА ОБОГАТЯВАНЕ НА ИЗПЪЛНИТЕЛСКАТА КОНЦЕПЦИЯ ЗА МУЗИКАЛНА ТВОРБА</b> <i>Доц. д-р Красимира г. Филева-Русева - АМТТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив</i> .....	81

<b>USE OF A EDUCATIONAL ARRANGEMENT TO ENRICH THE PERFORMER'S CONCEPT OF A MUSICAL WORK</b> <i>Assoc. Prof. Krasimira G. Fileva-Ruseva, Ph. D. - AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” - Plovdiv</i> .....	81
<b>СЪЗДАВАНЕ НА ИНТЕРЕС КЪМ КЛАСИЧЕСКАТА МУЗИКА ЧРЕЗ ВЪЗПРИЕМАНЕ НА МУЗИКАЛНИ ТВОРБИ, АРАНЖИРАНИ С МУЗИКАЛНО-ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА НА ПОПУЛЯРНАТА МУЗИКА</b> <i>ас. Жан Пехливанов - АМТТИИ “Проф. Асен Диамандиев” - Пловдив</i> .....	88
<b>CREATING INTEREST TO CLASSICAL MUSIC BY PERCEPTION OF MUSICAL WORKS ARRANGED WITH MUSICAL - EXPRESSIVE MEANS OF THE POP MUSIC</b> <b>ТРЕНИНГ ЗА ФОРМИРАНЕ НА РЕЧЕВА КУЛТУРА КАТО КОМПОНЕНТ НА ПЕДАГОГИЧЕСКОТО ОБЩУВАНЕ В РАБОТАТА НА УЧИТЕЛЯ ПО МУЗИКА</b> <i>Доц. д-р Таня В. Бурдева - ПУ „Паисий Хилендарски“</i> .....	94
<b>FORMATION OF SPEECH CULTURE AS COMPONENT OF PEDAGOGICAL COMMUNICATION IN THE MUSIC TEACHER WORK</b> <i>Assoc. Prof. Tanya V. Burdeva, Ph. D. - PU “Paisij Hilendarski”</i> .....	94
<b>РЭП-БАТЛ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖНОЙ КУЛЬТУРЫ</b> <i>Елена г. Торина, Кандидат педагогических наук, доцент, Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого</i> .....	101
<i>Юлия В. Шарановская, Кандидат философских наук, доцент, Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого</i> .....	101
<b>RAP BATTLE AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY YOUTH CULTURE</b> <i>Elena G. Torina, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Tula State Lev Tolstoy Pedagogical University</i> .....	101
<i>Yuliya V. Sharanovskaya, PhD in Philosophy, Associate Professor, Tula State Lev Tolstoy Pedagogical University</i> .....	101
<b>КАРЛ РАЙНЕКЕ - КОНЦЕРТ ЗА ФЛЕЙТА И ОРКЕСТЪР, D DUR, ОП. 283 – МУЗИКАЛНО-ЕСТЕТИЧЕСКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИОНЕН АНАЛИЗ</b> <i>доц. д-р Борислав А. Ясенов - АМТТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив</i> .....	106
<b>CARL REINECKE - CONCERTO FOR FLUTE AND ORCHESTRA, D DUR, OP. 283 – MUSICAL-AESTHETIC AND INTERPRETATIONAL ANALYSIS</b> <i>Assoc. Prof. Borislav A. Yasenov, PhD - AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” - Plovdiv</i> .....	106
<b>ЗНАМЕНИТАТА АРФА ОТ ТРИНИТИ КОЛЕЖ - МИТОВЕ И РЕАЛНОСТ</b> <i>д-р Цветелина Борисова - НУМТИ „Добрин Петков“; АМТТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив</i> .....	114
<b>THE CELEBRATED TRINITY COLLEGE HARP – MYTHS AND REALITY</b> <i>Ph. D. Tsvetelina Borissova - NUMTI „Dobrin Petkov“; АМТТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив</i> .....	114
<b>МУЗИКАЛНОТО ОБУЧЕНИЕ ОПТИМИЗИРА МОЗЪЧНАТА ДЕЙНОСТ И ТВОРЧЕСТВОТО</b> <i>Тодор С. Стоев - Медицински Университет – Пловдив</i> <i>Георги В. Митев - АМТТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив</i> .....	119
<b>ИНОВАТИВНИ ПОДХОДИ ЗА ПРЕПОДАВАНЕ НА ЕЛЕМЕНТИ НА МУЗИКАЛНАТА ИЗРАЗНОСТ В ПРЕДУЧИЛИЩНА ВЪЗРАСТ</b> <i>Д-р Милена С. Великова - Софийски университет “Св. Климент Охридски”</i> .....	125
<b>INNOVATIVE APPROACHES TO TEACHING ELEMENTS OF MUSICAL EXPRESSION IN PRESCHOOL AGE</b> <i>Milena S. Velikova, PhD - Sofia University “St. Kliment Ohridski”</i> .....	125

<b>МУЗИКАЛНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ ПРИ ОБУЧЕНИЕТО НА СТУДЕНТИ БЪДЕЩИ НАЧАЛНИ УЧИТЕЛИ</b> <i>Мариан Н. Ангелов - Филиал на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“ – Враца</i> .....	133
<b>MUSICAL AND CREATIVE ACTIVITIES IN THE TRAINING OF FUTURE PRIMARY TEACHERS</b> <i>Marian N. Angelov - St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo - Branch Vratsa</i> .....	133
<b>ИНДИВИДУАЛНИЯТ ПОДХОД НА КОМПОЗИТОРА ИВАН СПАСОВ КЪМ СЛОВЕСНИЯ ТЕКСТ В СОЛОВИТЕ МУ ПЕСНИ</b> <i>Алия С. Хансе - Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив</i> .....	140
<b>THE INDIVIDUAL APPROACH OF THE COMPOSER IVAN SPASOV THE WORD TEXT IN MUSIK SONGS</b> <i>Alia S. Hanse - PhD student, AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv</i> .....	140
<b>НИКОЛАЙ СТОЙКОВ – „КАТАЛОГ И ДИСКОГРАФИЯ НА ПРОИЗВЕДЕНИЯТА 1966-2019“</b> <i>Д-р Велислава Ж. Стоянова - АМТИИ „Проф Асен Диамандиев“ - Пловдив</i> .....	148
<b>NIKOLAY STOYKOV – „CATALOG AND DISCOGRAPHY OF WORKS 1966-2019“</b> <i>PhD Velislava J. Stoyanova - AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv</i> .....	148
<b>ЕДИН ПОДХОД КЪМ СЪЗДАВАНЕ НА МЕТОДИЧЕСКИ ИНСТРУМЕНТАРИУМ ПРИ ПОЛЗВАНЕ НА МУЗИКАТА КАТО СРЕДСТВО ЗА ЕМОЦИОНАЛНО РАЗВИТИЕ НА ДЕЦАТА СЪС СПЕЦИАЛНИ ОБРАЗОВАТЕЛНИ ПОТРЕБНОСТИ</b> <i>Андреас г. Триантафиллидис - Музикален педагог в терапевтичен център Анеми в гр. Серес, Гърция и преподавател по тамбура в Музикално училище в Гърция</i> .....	156
<b>AN APPROACH IN THE CREATION OF METHODOLOGICAL TOOLS WITH THE USE OF MUSIC AS A MEANS OF THE EMOTIONAL DEVELOPMENT OF CHILDREN WITH SPECIAL EDUCATIONAL NEEDS</b> <i>Andreas G. Triantafyllidis - Music educator at the ANEM treatment center in the city of Serres. Greece, Professor of Tamboura at the Musical schools of Greece</i> .....	156
<b>ФАБРИЧНОТО ПРОИЗВОДСТВО НА КИТАРИ В БЪЛГАРИЯ – „ОРФЕЙ“ И „КРЕМОНА“</b> <i>Костадин Д. Динков - Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив</i> .....	163
<b>GUITAR FACTORY IN BULGARIA – „ORPHEUS“ AND „CREMONA“</b> <i>Kostadin D. Dinkov, PhD student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv</i> .....	163
<b>СТРАТЕГИЯТА НА УЧИТЕЛЯ – ФАКТОР ЗА СТИМУЛИРАНЕ НА ИНТЕРЕСА И ЖЕЛАНИЕТО НА ДЕЦАТА ОТ ПРЕДУЧИЛИЩНА ВЪЗРАСТ ЗА УЧАСТИЕ В МУЗИКАЛНИ ДЕЙНОСТИ</b> <i>Елеонора Ем. Забунова - учител по музика в ДГ „Дружба“ и ДГ „Асенова крепост“ – град Асеновград</i> .....	170
<b>TEACHER'S STRATEGY – A FACTOR FOR THE STIMULATION OF THE KINDERGARTEN CHILDREN'S INTEREST AND DESIRE TO PARTICIPATE IN MUSICAL ACTIVITIES</b> <i>Eleonora Em. Zabunova - a music teacher in kindergarten Druzha and kindergarten Asenova krepost in Asenovgrad city</i> .....	170
<b>ОБРАЗОВАТЕЛНИ МЕТОДИКИ, СВЪРЗАНИ С МУЗИКАЛНО-ТАНЦОВИ, ДВИГАТЕЛНИ ОБУЧИТЕЛНИ ПРАКТИКИ</b> <i>Нели г. Спасова Старши експерт по изкуства в РУО - Пловдив</i> .....	177
<b>EDUCATIONAL METHODOLOGIES RELATED TO MUSIC-DANCE, MOTOR TRAINING PRACTICES</b> <i>Neli G. Spasova - Senior Expert in Arts in Regional Education Management - Plovdiv</i> .....	177
<b>ИСПОЛЗОВАНИЕ СРЕДСТВ СКАЗКОТЕРАПИИ В ПРЕДУПРЕЖДЕНИИ СУИЦИДАЛНЫХ РИСКОВ ДЕТЕЙ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ</b>	

<b>THE USE OF FAIRY TALE THERAPY IN THE PREVENTION OF SUICIDAL RISK ELEMENTARY SCHOOL CHILDREN</b> <i>Инна Леонидовна Федотенко - Доктор педагогических наук, профессор, ФГБОУ ВО «Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого», Тула</i> .....	184
<i>Ксения Сергеевна Шалагинова - Кандидат психологических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого», Тула</i> .....	184
<b>РЕЙНАЛДО АН (REYNALDO HAHN) – ЕДИН НЕПОЗНАТ АВТОР</b> <i>Ивайло Т. Михайлов - Докторант, АМТИИ „Проф Асен Диамандиев“ - Пловдив</i> .....	190
<b>REYNALDO HAHN – ONE UNKNOWN AUTHOR</b> <i>Ivaylo T. Mihaylov - PhD student, AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv</i> .....	190
<b>ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА РЕАЛИСТИЧНО МУЗИКАЛНО ИЗПЪЛНЕНИЕ В УРОКА ПО МУЗИКА ЧРЕЗ ИЗПОЛЗВАНЕ НА МНОГОКАНАЛНИ ЗВУКОТЕХНИЧЕСКИ СИСТЕМИ ЗА ПРОСТРАНСТВЕНО РЕАЛИЗИРАНЕ НА МУЗИКАЛНО-ЗВУЧАЩ МАТЕРИАЛ</b> <i>ас. д-р Тихомир Радев - АМТИИ „Проф Асен Диамандиев“ - Пловдив</i> .....	202
<b>REPRODUCE OF REALISTIC MUSIC PERFORMANCE IN A MUSIC LESSON USING MULTI-CHANNEL AUDIO SYSTEMS FOR THE SPATIALLY REALIZATION OF MUSIC MATERIAL</b> <i>Ass. Tihomir Radev, PhD - AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv</i> .....	202
<b>ПРОЕКЦИОННИ КВАДРАТИ – ИНОВАТИВНО СРЕДСТВО ЗА ОСМИСЛЯНЕ НА ПРОЕКЦИОННИЯ МЕТОД ПРИ РЕАЛИЗИРАНЕТО НА БЕЗКРАЕН КАНОН</b> <i>ас. д-р Георги Д. Шамлиев - АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив</i> .....	212
<b>PROJECTIONS SQUARES – INNOVATIVE TOOLS FOR UNDERSTANDING THE PROJECTION METHOD IN THE REALIZATION OF AN INFINITE CANON</b> <i>Ass. Georgi D. Shamliiev, PhD - AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv</i> .....	212
<b>INDIGENOUS INNOVATIONS IN EDUCATION: MUSIC AS A MEDIUM FOR COMMUNITY ENGAGEMENT</b> <i>Savannah Rivka Powell - Academy of Music, Dance and Fine Arts - Plovdiv, Bulgaria</i> .....	219
<b>ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ПЕРВОЙ КАЗАХСКОЙ РОК-ОПЕРЫ «ЖЕР-ҰЙЫҚ» Т. МУХАМЕДЖАНОВА</b> <i>Венера Алписбаева - Докторант, Казахстанска музикална академия</i> .....	233
<b>ИСПОЛЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ИСКУССТВА В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ СТУДЕНТАМИ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН</b> <i>И. А. Югфельд - кандидат педагогических наук, доцент, Московский городской педагогический университет, Москва</i> .....	242
<b>ИЗГРАЖДАНЕТО НА СЦЕНИЧНИЯ ОБРАЗ В КЛАСИЧЕСКАТА ОПЕРЕТА</b> <i>Проф. дн Свилен Райчев - НМА „Проф. Панчо Владигеров“ - София</i> .....	247
<b>MAKING THE STAGE IMAGE IN THE CLASSICAL OPERETTA</b> <i>Prof. Svilen Paychev, PhD - NMA “Prof. Pancho Vladigerov” - Sofia</i> .....	247
<b>РОЛЯТА И МЯСТОТО НА УЧЕБНИЯ МАТЕРИАЛ ВЪВ ВОКАЛНО – ПОСТАНОВЪЧНИЯ ПРОЦЕС THE ROLE AND PLACE OF TEACHING MATERIAL IN THE VOCAL - STANDING PROCESS</b> <i>Prof. Svilen Paychev, PhD - NMA “Prof. Pancho Vladigerov” - Sofia</i> .....	253
<b>КОМУНИКАЦИОННАТА СИМЕТРИЯ И PR-А В ИЗКУСТВОТО</b> <i>Проф. д-р Любомир Ив. Караджов - АМТИИ „Проф. Ас. Диамандиев“</i> .....	260
<b>THE COMMUNICATION SYMMETRY AND PR IN ARTS</b> <i>Prof. Lyubomir Iv. Karadzhev, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev”</i> .....	260

**ВИЗУАЛНИТЕ ИЗКУСТВА КАТО ТЕРАПЕВТИЧЕН ЕФЕКТ***Проф. д-р Емилия Константинова - АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив ..... 268***VISUAL ARTS AS A THERAPEUTIC EFFECT***Prof. Emiliya Konstantinova, PhD**Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv ..... 268***ИНОВАТИВНИ ПОДХОДИ ЗА ОБУЧЕНИЕ В ПРОГРАМИ НА КУЛТУРНИЯ ТУРИЗЪМ***Доц. д-р Иван О. Обрешков - Университет по хранителни технологии, Пловдив ..... 274***INNOVATIVE TRAINING APPROACHES IN CULTURAL TOURISM PROGRAMS***Assoc. Prof. Ivan O. Obreshkov, PhD, University of Food Technologies, Plovdiv ..... 274***ЕВРОПЕЙСКИ ПОЛИТИКИ ЗА КУЛТУРА И ИЗКУСТВО – МИНАЛО, НАСТОЯЩЕ И БЪДЕЩЕ***доц. д-р Весела С. Казашка - АМТИИ “Проф. Асен Диамандиев” Пловдив ..... 281***EUROPEAN CULTURE AND ARTS POLICIES - PAST, PRESENT AND FUTURE***Assoc. Prof. Vesela S. Kazashka, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” - Plovdiv ..... 281***НИКОЛА КОЛЕВ И НЕГОВИЯТ ПРИНОС ЗА РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКИТЕ НАРОДНИ ТАНЦИ***гл.ас. д-р Стефан Й. Йорданов - АМТИИ „Проф. Ас. Диамандиев” ..... 290***НОВИ ТЕХНИКИ ЗА РАЗВИТИЕ НА БИЗНЕС УМЕНИЯ В АРТИСТИТЕ ЗА УПРАВЛЕНИЕ НА ПРОЕКТИ И АРТОРГАНИЗАЦИИ***Доц. Д-р Васил Колев - АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” - Пловдив ..... 298***ЗА НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА РЕПЕРТОАРА****ОТ СОЛОВИ НАРОДНИ ПЕСНИ С КЛАВИРЕН СЪПРОВОД ЗА МЪЖКИ ГЛАС***Доц. д-р Гая Г. Петрова-Киркова - АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” - Пловдив ..... 304***MAIN QUESTIONS IN THE REPERTOIRE OF SOLO SONG FOR MALE VOICES WITH PIANO ACCOMPANIMENT***Assoc. Prof. Galya G. Petrova-Kirkova, PhD - AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” - Plovdiv ..... 304***НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА МЕТОДИКАТА ПРИ ОБУЧЕНИЕТО ПО БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ТАНЦИ***Гл. ас. д-р Благовеста Б. Калчева - АМТИИ – Пловдив, катедра Хореография” ..... 311***SOME FEATURES OF METHODOLOGY IN TRAINING IN BULGARIAN DANCE***Chief Assist. Blagovesta B. Kaicheva, PhD - AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” - Plovdiv ..... 311***СТРУКТУРНИ ОСОБЕНОСТИ НА ХОРОВОДНИТЕ НАРОДНИ ПЕСНИ ОТ ИЗТОЧНОТО СТАРОПЛАНИЕ***Гл. ас. д-р София Р. Русева - АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” Пловдив ..... 319***STRUCTURAL FEATURES OF THE FOLK SONGS FOR HORO FROM THE EASTERN BALKAN MOUNTAINS****ЗА НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ ПРИ ТЕРЕННАТА РАБОТА В „СВОЕТО” ПРОСТРАНСТВО***гл. ас. д-р Зоя Ил. Микова - АМТИИ “Проф. Асен Диамандиев” Пловдив ..... 326***ABOUT SOME FEATURES OF OUTDOOR WORKING IN „YOUR OWN” SPACE***Chief Assist. Zoya Il. Mikova, PhD - AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” - Plovdiv ..... 326***„ОВЧАР И ЮДА ДЕВОЙКА” – ТВОРЧЕСКИЯТ ПОГЛЕД НА ПРОФ. КИРИЛ ДЖЕНЕВ КЪМ МИСТИКАТА НА РОДОПСКИЯ ФОЛКЛОР***Гл. ас. д-р Димо Енев - АМТИИ – Пловдив, катедра “Хореография» ..... 333***ОБРЕДНИ ПРАКТИКИ В СВАТБИНИЯ ОБИЧАЙ „КРАВАЙ” ОТ СЛИВЕНСКО***Мартин С. Петков, ФА „Тракия” - Докторант**АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” - Пловдив ..... 340***RITUAL PRACTICES IN WEDDING CUSTOM „KRAVAY” - FROM SLIVEN AREA***Martin S. Petkov, Trakia Folklore Ensemble**PhD student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” - Plovdiv ..... 340***ЗАРАЖДАНЕ И РАЗВИТИЕ НА ОБУЧЕНИЕТО ПО НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ В ГР. ВАРНА***Паолина К. Василева - Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” - Пловдив ..... 348***BEGINNING AND DEVELOPMENT OF TRAINING IN NATIONAL INSTRUMENTS IN VARNA***Paolina K. Vasileva - PhD student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” - Plovdiv ..... 348***НЯКОИ ОБЩИ МОМЕНТИ И РАЗЛИЧИЯ ПРИ ВОКАЛНАТА МЕТОДИКА****НА НАРОДНОТО ПЕЕНЕ И КЛАСИЧЕСКОТО ПЕЕНЕ***Анастасия И. Баткова - Сдружение „Арт войс център” ..... 354***SOME COMMON PARTS AND DIFFERENCES IN VOCAL METHODOLOGY OF FOLKLORE SINGING AND CLASSICAL SINGING***Anastasiya I. Batkova - Association “Art voice centre” ..... 354***ЗА СТРОЯ НА ОРКЕСТЪРА ОТ БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ***Николай Гурбанов - Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив ..... 361***FOR THE SYSTEM ON THE ORCHESTRA OF BULGARIAN FOLK INSTRUMENTS***Nikolay Gurbanov - PhD student, AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv ..... 361***БЪЛГАРСКИЯТ ТАНЦОВ ФОЛКЛОР И НЕГОВОТО ОТРАЖЕНИЕ ВЪРХУ ЛИЧНОСТТА***доц. д-р Весела С. Казашка - АМТИИ “Проф. Асен Диамандиев” Пловдив ..... 371***THE BULGARIAN DANCE FOLKLORE AND ITS EFFECT ON THE PERSON***Assoc. Prof. Vesela S. Kazashka, PhD - AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” - Plovdiv ..... 371***ПРИНОСЪТ НА МАКС ИМДАЛ ЗА ЕДНА ЦЯЛОСТНА АРХЕОЛОГИЯ НА ВИЖДАНЕТО***Проф. д-р Галина Лардева - АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив ..... 378***MAX IMDAL'S CONTRIBUTIONS FOR A COMPLEX ARCHEOLOGY OF THE SEEING***Prof. PhD Galina Lardeva, AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv ..... 378***ПРОУЧВАНЕ НА СТЕННА ДЕКОРАЦИЯ – ЖИВОПИС И ПЛАСТИКА ОТ ЕПИСКОПСКАТА БАЗИЛИКА НА ФИЛИПОПОЛ****STUDY OF WALL DECORATION – PAINTING AND STUCCO FROM THE EPISCOPAL BSILICA OF PHILIPPOPOLIS***Elena N. Kantareva-Decheva; Rayna D. Decheva-Uchkunova**AMDFA “Prof. Assen Diamandiev” Plovdiv ..... 385***АЛТЕРНАТИВЕН СПОСОБ ЗА ИЗРАБОТВАНЕ НА ГРАВЮРА***доц. Крикор С. Касапян - АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив ..... 390***AN ALTERNATIVE WAY OF MAKING ENGRAVING***as. prof. Krikor S. Kasapian - AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” - Plovdiv ..... 390***ОБРАЗОВАТЕЛНИТЕ ПРОГРАМИ ПО РИСУВАНЕ ЗА ДЕЦА НА БОРИС ДЕНЕВ – ОТ АПОГЕЯ ПРЕЗ 20-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК ДО ОТРИЦАНИЕТО ИМ СЛЕД 1944 Г.***Д-р Антон Стайков - СБХ ..... 397***ПРАЖКОТО КВАДРИЕНАЛЕ НА СЦЕНОГРАФИЯТА 2019 – СТОПКАДЪР****НА ТРАНСФОРМИРАЩОТО СЕ ТЕАТРАЛНО ПРОСТРАНСТВО***Доц. Весела Статкова - АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” ..... 407*

<b>PRAGUE QUADRENNIAL OF SCENOGRAPHY 2019 – STOPPADER OF THE TRANSFORMING THEATER SPACE</b> <i>Assoc. Prof. Vesela Statkova - AMTII „Проф. Асен Диамандиев“</i> .....	407
<b>ЙОНЧЕВ, КАТИЧ, НОРДЗЕЙ: ТЕОРИЯ НА ПЕРОТО И ИЗГРАЖДАНЕ НА ФОРМАТА</b> <i>Ас. Виктор Новак - AMTII „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив</i> .....	417
<b>YONTCHEV, CATICH, NOORDZI: STROKE THEORY AND LETTERFORMS</b> <i>Ass. Wiktor Nowak - AMDFA “Prof. Asen Diamandiev”, Plovdiv</i> .....	417
<b>ИЗСЛЕДВАНИЯ ЗА СЪЗДАВАНЕ НА СЕМАНТИЧНИ МОДЕЛИ В ОБЛАСТТА НА КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО НА БЪЛГАРИЯ</b> <i>Цветомира Иванова - Докторант, ПУ „Паисий Хилендарски“, ФМИ</i> .....	425
<b>RESEARCH FOR CREATION OF SEMANTIC MODELS IN THE AREA OF THE CULTURAL AND HISTORICAL HERITAGE OF BULGARIA</b> <i>Tsvetomira Ivanova - PhD student at Plovdiv University „Paisii Hilendarski“, FMI</i> .....	425
<b>„ПРАЗНИК НА ДЕТСКАТА ПЕСЕН“ В АМТИИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ – ЕСТЕТИЧЕСКА ШКОЛА ЗА МУЗИКАЛНИ ПЕДАГОЗИ</b> <i>доц. д-р Цветанка К. Коловска - AMTII „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив</i> .....	434
<b>CHILDREN'S SONG FESTIVAL IN AMDFA - AESTHETIC SCHOOL OF MUSICAL EDUCATION</b> <i>Assoc. Prof. Tsvetanka K. Kolovska, Ph.D. - AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv</i> .....	434