

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



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

IV. Международна
научна
конференция
НАУКА,
ОБРАЗОВАНИЕ
И ИНОВАЦИИ
В ОБЛАСТТА
НА ИЗКУСТВОТО

ПЛОВДИВ
26 – 27.10.2023
PLOVDIV

IV. International
Scientific
Conference
SCIENCE,
EDUCATION
AND INNOVATION
IN THE ARTS

мом **2** volume



Академия за Музикално,
Танцово и Изобразително Изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Academy of Music, Dance and Fine Art
„Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

**IV Международна научна конференция
„НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ И ИНОВАЦИИ
В ОБЛАСТТА НА ИЗКУСТВОТО“**

26-27. октомври 2023 г.

Том 2

**Fourth International Scientific Conference
„SCIENCE, EDUCATION AND INOVATION
IN THE ARTS“**

26-27. October 2023

Volume 2

Пловдив • 2023 • Plovdiv

Международен научен комитет:
Председател: Проф. д-р Тони Шекерджијева-Новак
Членове: Доц. д-р Весела Казашка
Проф. д-р Валдемар Гурски

Коректор: Ася Иванова

Конференцията се осъществява с финансовата подкрепа на проект по договор № КП-06-МНФ31 от 08.08.2023 г. с ръководител проф. д-р Тони Шекерджијева-Новак, към фонд „Научни изследвания“ към Министерството на науката и образованието.

The conference is founded by the project Contract № КП-06-МНФ31 – 08.08.2023 product manager PhD Toni Shekerdjieva-Novak, by Bulgarian Science Fund, Ministry of Education and Science.

Сборник доклади на
IV Международна научна конференция
„Наука, образование и иновации в областта на изкуството“ – том 2
ISSN 2738-8956 (Print), ISSN 2738-8964 (Online)
© АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Тази част на сборника съдържа докладите от панел 1, панел 2 и панел 3 с автори, чиито фамилни имена започват с букви от М до Я.

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

Панел 1.
ОБРАЗОВАНИЕ И МЕНИДЖМЪНТ

Панел 2.
МУЗИКАЛНО И ТАНЦОВО ИЗКУСТВО

Панел 3.
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО И ДИЗАЙН

3D ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НА ОБЕКТ НА КУЛТУРНОТО НАСЛЕДСТВО

*Никол Манолова, студент
Факултет по математика и информатика,
ПУ „Паисий Хилендарски“,
stu2001321011@uni-plovdiv.bg*

Резюме: В статията е представено приложението на 3D технологиите при създаването на реалистична триизмерна визуализация на една от забележителните сгради в гр. Пловдив, отразяваща миналото като огледало на различните епохи и култури, а днес имаща ролята на център за съвременно изкуство – Чифте баня. Моделът на триизмерния обект е реализиран с програмата Autodesk 3ds Max, като са използвани различни видове моделиране и текстури. Целта е да се осигури достъп до 3D визуализация на Чифте баня по интерактивен начин с идеята за съхраняване и развитие на културно-историческото наследство на територията на най-стария град в Европа – Пловдив.

Ключови думи: 3D визуализации, културно-историческо наследство, 3D моделиране.

3D VISUALIZATION OF A CULTURAL HERITAGE SITE

*Nikol Manolova, student
Faculty of Mathematics and Informatics,
Paisii Hilendarski University of Plovdiv,
stu2001321011@uni-plovdiv.bg*

Abstract: The article presents the application of 3D technologies in the creation of realistic three-dimensional visualization of one of the remarkable buildings in Plovdiv, reflecting the past as a mirror of different eras and cultures, nowadays having the role of a contemporary art center – Chifte Banya. The three-dimensional object model is created with Autodesk 3ds Max, using various modeling types and textures. The goal is to provide access to a realistic 3D visualization of Chifte Banya in an interactive way with the idea of preserving and developing the cultural and historical heritage on the territory of the oldest city in Europe – Plovdiv.

Keywords: 3D visualizations, cultural and historical heritage, 3D modeling.

В исторически план появата на компютрите бележи технологичния напредък на човешкото общество в областта на науката и същевременно поставя началото на развитието на компютърната графика. Тя е един от дяловете на компютърните науки, при който се изучават методите за цифрово синтезиране и обработка на визуално съдържание. При създаването на 3D визуализации основното понятие, което обединява начините и средствата за постигането на дигитално представяне на триизмерни обекти, е триизмерната компютърна графика. Тя представлява подобласт на компютърната графика с тясна връзка с процеса на рендъринг на триизмерни сцени в реално време. Сред подобластите на компютърната графика са компютърната анимация, специалните ефекти, обработката на изображения и геометричното моделиране.

Основният фокус на компютърната графика през последните няколко години е постигането на реализъм. Старите изчислителни системи успяват да създадат усещане за дълбочина чрез комбинацията на прости алгоритми за визуализиране на твърди тела в перспектива. Впоследствие се извършва крачка напред от примитивната форма на представяне към алгоритми, при които се премахват скритите линии, и системи, които симулират осветяването на повърхностите. Така в наши дни проследяването на лъчи е един от най-често използваните алгоритми за визуализация, при който се проследява пътят на светлината през пикселите от равнината на изображението и се симулират последствията от взаимодействията ѝ с виртуалните обекти в сцената. Благодарение на свръхреалистичните визуални ефекти, които компютърната графика е способна да предаде, кинематографията и видео игрите постигат огромно емоционално въздействие върху зрителите. През последните години явлението представлява интерес и за научните среди, при които изследванията и комуникацията чрез изображения са от основно значение. Все повече се говори за симулации на физични явления, визуализации на архитектурни обекти, реконструкции на древни обекти от археологията с висока степен на правдоподобност при създаването на моделите [Scorigno et. al., 2011]. Доказателство е и огромният ръст в интернет на виртуални и тематични музеи и виртуални колекции и галерии с идеята да популяризират знанията за културно-историческото наследство чрез използването на 3D визуализации. Така 3D изображенията вече не се разглеждат като чисто емблематично представяне, а като инструменти за обединяване, прехвърляне и обособяване в графична форма на голяма част от данните, придобити чрез научни изследвания. Чрез непосредствения език на визуалните знаци се представят елементи, незаменими за правилното тълкуване и четене на научна информация.

Статията разглежда приложението на триизмерните технологии при създаването на реалистични 3D визуализации на архитектурни обекти. По-

казан е цялостният процес по създаването на 3D визуализация на Чифте баня, отразяваща миналото като огледало на различните епохи и култури, а днес имаща ролята на център за съвременно изкуство в гр. Пловдив. При проучването на сградата за целите на визуализацията се правят изследване и анализ на хронологичното развитие на архитектурния обект през отделните периоди, като се обединяват исторически и хуманистични знания с използването на съвременни цифрови технологии.

Изследване на историческото развитие на Чифте баня

Чифте хамам е османска баня, превърната в център за съвременно изкуство в гр. Пловдив. Нейната архитектура и до днес продължава да предизвиква изненада и възхищение у посетителите. Като изложбено пространство за съвременно изкуство залите са обект на внимание и проучване от артисти с различна насоченост – художници, музиканти, филмови дейци и фотографи.

От историческа гледна точка банята е построена в края на XVI в. по време на управлението на султан Мурад III, но използваният градеж датира от римско време заради камъните, иззети от руините на околни сгради и крепостни стени. Разположена е в близост до северните подстъпи на Трихълмието, като до 80-те години на XX в. банята е действаща [Добрева, 2023]. Външните стени на сградата са украсени с характерния за ранносманската епоха клетъчен градеж, в който има вторично употребени мраморни фрагменти от по-ранни сгради. Орнаменти от римско време могат да се видят върху еднометровите зидове на сградата. По вътрешните стени се разчитат вдълбани надписи и конструктивни чертежи на самата сграда, както и средновековна стенопис с флорални и геометрични орнаменти. Има мъжко и женско отделение, както подсказва и нейното име – чифте (двойка). Главният вход за мъжкото отделение е откъм булевард „6-ти септември“, като в миналото в средата на просторното преддверие се намира голям басейн с вода, а наоколо са разположени по-малки помещения с течаща топла и студена вода и подово отопление. Женската част е обособена като самостоятелно отделение и нейният вход се намира от срещуположната северна страна на сградата, където украсата е по-бедна. Всички помещения са с куполи, в които са изрязани отвори за светлина. Археологическите изследвания показват, че наблизо съществува ранносредновековна църква. Открита е и плоча от олтарна преграда с изображение на лъв и лъвица, която в момента се съхранява в Градския археологически музей. През май 1995 г. за първи път в сградата се провежда „Седмица на модерното изкуство“. По този начин се ражда идеята сградата да се превърне в център за съвременно изкуство, наречен „Баня Старинна“, в който се провеждат изложби и се дава сцена за изява на творци, като самата сграда придобива статут на художествена галерия и паметник на културата.

Процес на създаване на 3D модел на Чифте баня

След извършване на проучване в исторически контекст на архитектурния обект, се преминава към изграждането на модела, посредством софтуер за 3D моделиране. Това е процес на създаване на математическо представяне на триизмерен обект или форма, благодарение на софтуер за триизмерна компютърна графика. Създаденият обект се нарича 3D модел и тези триизмерни модели могат да се използват в различни индустрии: филми, телевизия, видео игри, архитектура, строителство, разработване на продукти, наука, медицина и др. Триизмерното моделиране се прилага с цел визуализиране, симулиране и рендъринг на обекти, като сред известните програми за 3D моделиране са *Autodesk 3ds Max*, *Blender*, *ZBrush* и др.

За създаването на 3D модела на Чифте баня е използван софтуерът за триизмерна компютърна графика *Autodesk 3ds Max*, като етапите, през които се преминава по време на процеса на проектиране на модела, са обособени хронологично на *Фигура 1* и те се прилагат като стандартни стъпки по време на моделирането.

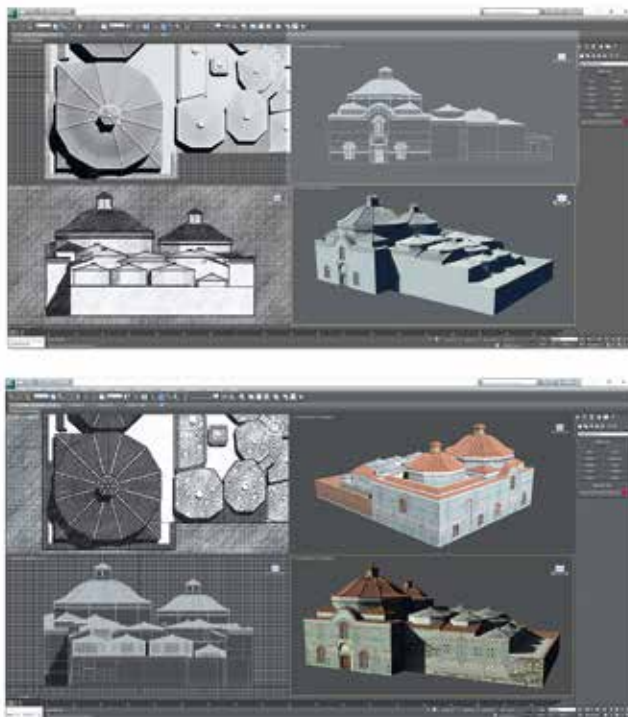


Фигура 1. Процес на създаване на триизмерен модел

Преди да се започне изграждането на обекта е изготвен снимков материал под формата на референции и е направено изучаване на компонентите на архитектурния обект, за да се постигне точна визуализация на обекта в триизмерното пространство. При моделирането може да се започне от всяка една страна, но като основа трябва да се избере стандартен обект, като в случая е избран примитивът Cube. След това триизмерният обект се преобразува в Editable Poly и се моделира чрез неговите върхове (vertices), отсечки (edges) и многоъгълници (polygons), като по време на процеса на моделиране се използват модификаторите в Modifier List и функционалностите на програмата от лентата с инструменти [Derakhshani, Derakhshani, 2011]. В практиката се използват основните инструменти за навигация и промени, както и възможностите за манипулация на отделните елементи в прозорците – Graphite Modeling Tools, Freeform и Selection.

При проектирането на триизмерни модели е важно да се изградят възможно най-добрите прототипи на действителните обекти особено когато се моделират архитектурни обекти, както е показано на *Фигура 2*. Когато се изгражда триизмерен модел на даден обект, е важно да се знаят различните

методи на моделиране в триизмерната компютърна графика – полигонално моделиране, моделиране чрез криви и дигитално скулптиране. В зависимост от формата на обекта, изборът на правилен подход на моделиране ще доведе до по-добри резултати при създаването на визуализацията. Например при изграждането на куполите от дясната част на Чифте баня е подходящо да се използва NURMS методът за изглаждане на правите ръбове на телата. С помощта на параметрите се осъществява контрол на степента на заглаждане на обекта посредством зададените итерации.



Фигура 2. Процес на създаване на триизмерен модел на Чифте баня, Autodesk 3ds Max

Моделиране чрез криви е приложено при създаването на прозорците на банята, като в горната си част те представляват сплайн форми. При изграждането на керемидите за куполите на мъжкото и женското отделение на банята е моделиран първоначално един сегмент от керемиди за съответния купол, след което с помощта на ротация около центъра са добавени останалите сегменти. Освен ротация процесът включва прилагането и на други математически методи като бинарни операции върху обекти при избор

на Boolean от Compound Objects. Благодарение на тях могат да се създадат специфични форми от съединяването на отделни обекти, селектирани като операнди, и избор на конкретна операция – обединение, сечение, разлика. По този начин е моделиран входът от предната част на банята поради своята сложна форма, включваща вдлъбнати и изпъкнали елементи, полигони и криви.

За постигане на визуален реализъм след структурното изграждане на модела на Чифте баня е добавено и текстуриране на обекта, както и камера и осветление чрез Daylight System. Текстуриите са извлечени от реалния обект на място чрез заснемане на фотографии на сградата и впоследствие са обработени чрез софтуера за обработка на цифрови изображения – *Adobe Photoshop*. Приложени са ефекти от Filter Gallery и трансформации като Flip Horizontal и Flip Vertical. Триизмерният модел е представен във файл в двуизмерен вид чрез рендъринг, както е показано на *Фигура 3*. Процесът на превръщането на една сцена в подходяща за рендъринг форма включва също и 3D проекция, за да се визуализира обектът в две измерения.

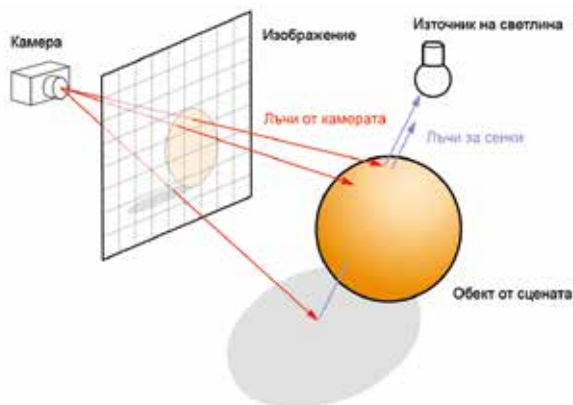


Фигура 3. Рендирани изображения и текстури на триизмерен модел на Чифте баня

По този начин моделът се превръща в изображение, като се симулира излъчване на светлина за генерирането на фотореалистични изображения. Използван е *Mental Ray*, представляващ рендърър, вграден в софтуера *Autodesk 3ds Max* като мощен инструмент за проследяване на лъчи.

Фотореалистични изображения при рендъринг на триизмерни обекти

Рендърингът на триизмерни обекти представлява процесът на генериране на цифрово изображение от 3D модел, създаден чрез софтуер за триизмерна компютърна графика, посредством различни алгоритми [Hughes et al., 2013]. Цветът на всеки пиксел във видимата проекция е функция на отразената и излъчваната светлина от обектите. Един от широко използваните алгоритми за визуализация с висока степен на реализъм е проследяването на лъчи (ray tracing). На *Фигура 4* е показано проследяването на пътя на светлината през пикселите от равнината на изображението към сцената и последствието от взаимодействието на лъчите с виртуалните обекти. Изисква се сцената да бъде описана математически, като обикновено всеки лъч се проверява за пресичане с определено подмножество от обектите. След като бъде открит най-близкият обект, се оценява падащата светлина в точката на пресичане, вземат се предвид свойствата на материала на обекта и въз основа на тази информация се изчислява окончателния цвят на пиксела. По-ранните алгоритми, като ray casting, проследяват лъчи от окоето или позицията на камерата, докато ударят обект, при което определят цвета на обекта без рекурсивно да хвърлят повече лъчи. При рекурсивния вариант (recursive ray tracing) се продължава процесът, което означава, че когато лъч удари повърхност, могат да бъдат хвърлени допълнителни лъчи за изграждане на фотореализъм поради съществуващите отражение, пречупване и сянка в природата.



Фигура 4. Схема на действие на проследяването на лъчи

Идеята за проследяването на лъчи датира още от XVI в., когато е описана от немския художник, математик и изкуствовед – Албрехт Дюрер. Той е най-видният представител на Северния ренесанс, а мястото му на ключова

фигура в този период се дължи не само на неговите произведения – гравюри, акварели, портрети и др., но и на издадените трактати, в които описва своите виждания за математиката, перспективата и идеалните пропорции. Трудовете на Дюрер в областта на геометрията са обобщени в четири книги, обединени под името „За измерването“. Основно се фокусират върху линейната геометрия и геометричните конструкции, правилните многоъгълници и приложението на геометричните принципи в областта на архитектурата, инженерството и типографията [Panofsky, 1971]. Четвъртата книга е насочена към триизмерните форми, а самият Дюрер включва и някои от собствените си изобретения като помощни средства за рисуване в перспектива, както е показано на *Фигура 5*. Един от най-интригуващите апарати е устройството, използващо същите принципи като проследяването на лъчи, най-често срещания метод за изобразяване на 3D изображения от компютър [Luecking, 2023]. Несъмнено перспектографът на Дюрер представлява идеален физически аналог на проследяването на лъчи. Конец се прикрепя към края на стилус, който асистентът движи от точка на точка по контурите на обекта, в този случай люгня. Конецът минава през рамката на вратата и след това през кука на стената. Тежест в края на конеца гарантира, че той остава опънат, докато стилусът променя позицията си, а куката действа като център на проекцията и съответства на позицията на камерата.



Фигура 5. Перспектограф на Дюрер

Приложение на триизмерните визуализации в музеи и галерии

С развитието на технологиите много музеи, галерии и културни институти интегрират приложенията за добавена, виртуална и хибридна реалност във физически или виртуални пространства. По този начин се подобрява изживяването за посетителите, постига се ефективност на разходите

и възвръщаемост на инвестициите. Несъмнено нарастващият интерес към ефективното използване на 3D технологиите в музеите и възможността за дистанционно виртуално изследване на важни музейни експонати правят триизмерните визуализации неизменна част от всеки един съвременен музей или галерия [Gabellone, 2013]. Вместо пасивното усвояване на информацията и изучаването на статични обекти или субекти посетителите могат да взаимодействат с цифрови обекти и да изследват тайните, скрити в даден предмет, по начин, подобен на изследването, като те могат да обработват и да изследват цифровото представяне на реалния обект.

Интеграцията на визуализационните техники с интерактивни мултимедийни устройства с потребителски интерфейси в музейна среда спомага за постигането на емоционално взаимодействие на посетителите с артефактите и изследването на големи количества данни [Ynnerman et. al., 2016]. Прилагат се различни технологии за сканиране на обектите и се проучват начините за изграждането на интерактивно изобразяване, особено на артефакти, до които достъпът е ограничен, така че да отговарят на специфичните изисквания. Инсталацията на триизмерни визуализации показва повишаване на интереса не само към разглеждането на виртуалните обекти и досега до тях чрез интерактивното преживяване посредством устройствата, но като цяло и на интереса към физическите артефакти в музеите. Така създаването на реалистични 3D визуализации, представящи изследователските данни за обществеността, води до по-добър контакт с посетителите на музеите и популяризиране на културно-историческите забележителности.

Заклучение

Представено е приложението на 3D технологиите при създаването на реалистични триизмерни визуализации на архитектурни обекти. Детайлно е описан цялостният процес по създаването на 3D визуализация на Чифте баня като архитектурен обект със статут на художествена галерия и паметник на културата в гр. Пловдив. Днес тя е център за съвременно изкуство и за целите на проекта е проведено проучване на сградата с изследване и анализ на историческото ѝ развитие със съвременни цифрови технологии. Статията показва ролята на триизмерната компютърна графика и свръхреалистичните алгоритми за визуализация при виртуалните музеи, колекции и галерии, които успяват да популяризират знанията за културно-историческото наследство чрез триизмерните визуализации. Перспективите за бъдещото развитие на представения проект включват обстойно проучване на начините за интегрирането му в анимирана среда за виртуална реалност и триизмерно принтиране на обекта във вид на физически умален модел на оригиналната сграда за съхраняване на културата на най-стария град в Европа – Пловдив.

Благодарности

Изказвам благодарност на научния си ръководител проф. д-р Ивайло Старибратов за помощта, консултациите и споделения опит по време на работата върху проекта.

Литература:

1. **Derakhshani, R., Derakhshani, D.** Autodesk 3ds Max 2012 Essentials. Hoboken, 2011.
2. **Добрева, Е.** Пловдивската Чифте баня като художествен проект. Newsart. <http://newsart.net/node/90>, последно посещение 24 юли 2023.
3. **Gabellone, F.** 3D Visualization of Cultural Heritage. Italian National Research Council, 2013.
4. **Hughes, J., Dam, A., McGuire, M. et. al.** Computer Graphics: Principles and Practice. Boston, 2013.
5. **Luecking, S.** Computer Graphics before Computers. Academia. <https://www.academia.edu/34722794>, последно посещение 15 януари 2023.
6. **Panofsky, E.** The Life and Art of Albrecht Durer. Princeton, 1971.
7. **Scopigno, R., Callieri, M., Cignoni, P. et. al.** 3D Models for Cultural Heritage: Beyond Plain Visualization. Computer, 2011, Vol. 44, No. 7, pp. 48–55.
8. **Ynnerman, A., Rydell, T., Antoine, D. et al.** Interactive Visualization of 3D Scanned Mummies at Public Venues. Communications of the ACM, 2016, Vol. 59, No. 12, pp. 72–81.

**„ДО ВИЕНА И НАЗАД“ –
НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ОБРАЗОВАТЕЛНИ
И КУЛТУРНИ ДЕЙНОСТИ
СРЕД БЪЛГАРСКАТА ОБЩНОСТ¹ В АВСТРИЯ**

доц. д-р Зоя Илийчева Микова
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив,
катедра „Теория на изкуствата“
zoya.mikova@artacademyplodiv.com

***Резюме:** Настоящото научно съобщение представя първоначални изследователски наблюдения върху някои дейности и културни занимания на българската общност в град Виена (Австрия), като неизменна част от живота и активностите на българите зад граница. Едновременно с това текстът в резюме насочва вниманието към предизвикателствата в работата на ръководителите на съставите, в избора и въвеждане на нова „адаптирана терминология“ за нуждите на българските формации зад граница. Не на последно място се поставя и въпросът за разбирането и осъзнаване стойността на фолклорната ни култура от емигрантите, чието експониране в иноетнична и чуждоезикова среда е начин за културна самоидентификация.*

***Ключови думи:** българите във Виена, образователни форми зад граница, музикален фолклор, културно наследство*

**„TO VIENNA AND BACK“ –
OBSERVATIONS ON EDUCATIONAL
AND CULTURAL ACTIVITIES AMONG
THE BULGARIAN COMMUNITY IN AUSTRIA**

Zoya Iliycheva Mikova, PhD
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv,
Department of „Theory of Arts“
zoya.mikova@artacademyplodiv.com

***Abstract:** This scientific report presents research observations on some cultural activities of the Bulgarian community in the city of Vienna (Austria), as an invariable part of the life and activities of Bulgarians abroad. At the same time the text in summary directs*

¹ В настоящият текст понятието „общност“ ще се употребява в смисъл на група, част от един народ, който се е откъснал от основния и живее на друга територия, в чуждоезикова и чуждоетнична среда. Тази общност от хора има обща история, език и близки черти на културата [Колев, Николай. Българска етнография. 1982. Велико Търново]

attention to the challenges in the work of the leaders of the formations in the selection and introduction of new „adapted terminology” for the needs of the Bulgarian formations abroad. Last but not least, there is the question of understanding and realizing the value of our folklore culture by emigrants, whose exposure in a foreign-ethnic and language environment is a way of cultural self-identification.

Keywords: Bulgarians in Vienna, educational forms abroad, musical folklore, cultural heritage

През месец октомври на 2023 година, имах възможността да посетя австрийската столица, с цел преподавателска мобилност в MDW – University of Music and Performing Arts Viena¹. По време на ангажиментите ми в университета за музика и изкуства успях да се срещна с представители на българската общност в града². Като човек, изкушен от проучвания, насочени към културните особености и музика на различни етно-религиозни, лингвистични и други групи, за първи път имах възможността да наблюдавам българите, които живеят и работят в иноетнична, мултикултурна среда и в позицията на „други“, „различни“. По време на престоят ми се запознах и участвах в част от активностите на различни български сдружения и колективи във Виена, както и пряко наблюдавах изяви им в гр. Бърно (Чехия). Настоящото научно съобщение отразява първоначалните ми изследователски наблюдения и е реализирано въз основа на метода на включено наблюдение, полуструктурирано интервю и анкета, проведена в онлайн среда. Целта на съобщението е да обостри вниманието на нашата научна и преподавателска общност към съществуващи добри практики и дефицити в образователния процес сред българите в чужбина и преди всичко към заниманията с изкуства. Българската диаспора в Австрия е била обект на проучване на учени и изследователи от Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей и Институт за литература при Българска академия на науките, както и на Агенция за българите в чужбина.

Данните за българско присъствие в различни държави и градове от Средна Европа, в т.ч. и във Виена, датират още от средата и края на 17 в.³

1 Мобилността се реализира като част от дейностите по Проект BG05M2OP001-2.016-0034 „Модернизация на учебния процес в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ и АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, финансиран по програма „Наука и образование за интелигентен растеж“.

2 Срещите ми с българите във Виена започват непосредствено след пристигането ми в града и с откриването на фотогафската изложба на Александър Иванов „България от птичи поглед“ в Българският културен институт „Дом Витгенщайн“, реализирана с подкрепата на Културния институт към Министерство на външните работи на Р България и г-жа Снежана Димитрова-Йовева.

3 Цанева-Парцерт, Кристина. За някои липси в историографските проучвания на българските следи в Австрия. – В: Българите във Виена – 300 години присъствие, част 2 <https://sanusetsalvus.com/index.php/home-6/home-8/item/2954-300-1> – последно посетен 19.10.2023 г.

Една част от българите емигрират и се установяват в Средна и Западна Европа след погрома на Чипровското въстание (1688). По-късно, в териториите на съвременните държави от Европейския континент, се утвърждава и присъствието на търговци от Балканите, в т.ч. и българи. В териториите на тогавашната Хабсбургска империя по-голяма част от нашите сънародници се занимават с търговия и обмен на различни стоки от земите на Османската империя – вълна, памук, розово масло, кожи и др. Благодарение на тяхната подкрепа финансово се обезпечават построяването на различни институции, училища, храмове, подпомагат се и други обществени дейности в българските земи по време на Българското Възраждане. С подкрепата на различни търговски сдружения и благотворителни организации, българите от Виена издават печатни издания на български език; те се включват в Борбата за независима българска църква, обезпечават финансово образованието на много българи зад граница, като по този начин се подготвят кадри в различни сфери на обществено-икономическия живот в страната ни. Осъзнали високата стойност и потенциал на образованието, българските търговци зад граница инвестират усилия, време и собствени средства за съграждането на новата българска държава след Освобождението и с ясната визия за развитие на най-ценния капитал в страната ни – образования гражданин. Обособеното във Виена българско-търговско дружество „Напредък“ подпомага със специални стипендии български ученици от териториите на Влашко, Молдова, Македония, Мизия, Тракия, с цел ограмотяване на по-голяма част от населението и подготовка на повече учители, лекари, адвокати, учени и др. [Цанева-Парцерт, Кристина 2021].

За формиране облика на българската общност в Австрия и в частност в столицата Виена, значителна роля имат и българските „градинари“, известни в различни страни от цяла Европа. Постепенно след Втората световна война, много от тях се установяват в рамките на националните държави – Австрия, Унгария, Словакия, Чехия, Полша и др., като по-този начин затвърждават основите на българските диаспори в Средна Европа¹ [Антонова, Светлана].

През XX век и до 1989 г., в Австрия се установяват преди всичко политически емигранти.² [Антонова, Светлана]. В периода след демократичните промени, по-голяма част от българските граждани във Виена са т.нар. икономически мигранти³, които се придвижват в чужбина с цел да осигурят по-висок социален и икономически статус на семействата и себе си. По-

1 Антонова, Светлана. Българите в Средна Европа – <https://balgarskaetnografia.com/grupi-i-obshtosti/balgarskata-diaspora/balgarite-v-sredna-evropa.html> – последно посетен 19.10.2023 г.

2 Антонова, Светлана. Българите в Средна Европа <https://balgarskaetnografia.com/grupi-i-obshtosti/balgarskata-diaspora/balgarite-v-sredna-evropa.html> – последно посетен 19.10.2023 г.

3 Антонова Светлана. Българите в Средна Европа <https://balgarskaetnografia.com/grupi-i-obshtosti/balgarskata-diaspora/balgarite-v-sredna-evropa.html> – последно посетен 19.10.2023 г.

настоящем официалните данни сочат, че българската общност в Австрия наброява малко над 15 000 хиляди души¹, но според респондентите в това проучване, неофициалният брой на българската диаспора е между 25 000 и 50 000 хиляди души. По-голямата част от българските граждани живеят и работят в столицата Виена.² В Австрия на национално ниво с интеграцията и адаптацията на имигрантите от Балканите и Югоизточна Европа, работят различни държавни и местни структури, неправителствени организации и служби. „Новодошлите европейци“ са подпомогнати от държавата с курсове за заучаване на езика, програми за стартиране на бизнес, предоставят се услуги с правна и консултантска експертиза и др. Освен на национално ниво в града работят различни държавни и неправителствени структури и сдружения, които подпомагат българите в изграждането и поддържането на тяхната културна и национална идентичност. В помощ на българските граждани (и не само) във Виена до края на 2022 г., активна дейност развива Българо-румънски информационен център „Компас“ – център за нови европейски граждани, с ръководител Нина Василева-Занешев. Центърът подпомага гражданите в приобщаването към австрийската реалност, сътрудничи при различни казуси и възникнали ситуации с местните власти и институции, организации и др., насърчава образованието и заетостта на българите в Австрия.

За поддържане на личностното и общностното съзнание, както и в подкрепа на български граждани в различни сфери на социалния и обществен живот, понастоящем на територията на Виена функционират образователни институции – училища и сдружения, религиозни институции (Българска православна църковна община „Св. Иван Рилски“ (1967); Православен параклис „Св. Св. Кирил и Методий“; сформирани са неправителствени организации, реализират се радио предавания, блог на българите в Австрия (Меланж Булгарен), издават се информационни справочници (Виена – нашият град), списания и журнали, поддържат се групи в социалните мрежи, реализират се редица активности с цел подобряване на комуникацията и поддържането на местни, политически и търговски връзки с българите във Виена и др.

Предвид фокусът на настоящия форум, ще представя в резюме някои активности на културно-образователните организации на българите в града. Сред най-забележителните постижения на нашите сънародници в австрийската столица е организирането, функционирането и поддържането на български училища. Българо-австрийското училище за занимания в свободното

1 Йовева-Димитрова. Аспекти при адаптация на българската общност в Словакия и Австрия http://www.spisanie.ongal.net/broi12/8_SN.YOVEVA.pdf – последно посетен 19.10.2023 г.

2 Българската общност във Виена населява всички квартали на града, за разлика от други балкански общности, някои от които са обособени на религиозен принцип (християни, мюсюлмани).

време „Св. Св. Кирил и Методий“ с директор д-р Ирена Владикова се помещава в двора на жилищния комплекс на Българското посолство и от 1991 г. до сега в него се обучават деца на български дипломати; деца на български граждани, които живеят и работят постоянно или временно във Виена, а също и деца, от смесени бракове¹. Интересен е фактът, че понастоящем в класовете се обучават деца, чиито родители също са възпитаници на тази институция. През учебна 2023/2024 година, училището работи с 400 деца от I до XII клас, като занимания се провеждат всеки ден. За да се включат в активностите на класовете, част от учениците пътуват веднъж седмично от различни градове, а някои и от съседни държави. По време на моето посещение, успях да наблюдавам децата от втори клас, под ръководството на началния учител Симона Георгиева. В учебната програма те изучават дисциплините български език и литература, история и география, а в заниманията им са включени народни приказки, песни и стихотворения на български, с кратки преходи към българската история и география, както и кратка информация за празници, традиции и обичаи. Повечето от децата все още не са виждали България, но вече мечтаят да го сторят и да прекарат ваканциите си в Родината.²

Успехите и ентузиазмът, с който работят преподавателите в Българските училища във Виена са мотивация за Красимира Георгиева да пропътува разстоянието от Инсбрук до Виена и да инициира създаването на още едно училище за българската общност в отдалечения Тиролски регион³. По време на посещението ми, успявам за кратко да я попитам за мотивите ѝ. От разговорът ни става ясно, че въпреки липсата на подходящо педагогическо образование, хората в диаспората са готови да инвестират време и средства в професионалната си квалификация, с цел подобряване живота на местната българска общност в чуждоетничната и чуждозиковата среда⁴. Всеки един от респондентите в това проучване споделя, че употребата и съхранението

1 В подкрепа на българските граждани и на децата родени в смесени бракове работи и второ Българо-австрийското училище, което носи името на „Проф. Иван Шишманов“ с директор Сълзица Громан, което нямах възможност за посета. – <https://www.aba.government.bg/organizations/blgarsko-avstriysko-uchilishche-prof-ivan-shishmanov-viena/1195> – последно посетен 25.10.2023 г.

2 Ръководството на училището и преподавателския състав, родители и подрастващи активно се включват в отбелязването на Националния ни празник 3 март и на Деня на българската култура и писменост 24 май.

3 Инсбрук отстои на около 500 километра от австрийската столица, а българската общност в региона наброява около 3000 души, като живее и работи разпръснато. От 2021 г. в града е обособен Български културен център с действащи културно и спортно дружество, председател Венцислав Бонев. Българската общност разполага със зала и бар, които отдават под наем и по този начин догират поддръжката на културния център.

4 Не бива да се подминава фактът, че докато Българо-австрийското училище във Виена съществува с подкрепата на държавата, инициативните българи от Тиролската провинция се самоорганизируют в това начинание.

на българския език, са най-важната част от експонирането и опазването на културната и националната идентичност. В тази връзка трябва да се отчете и фактът, че към училищния инспекторат на Австрия, желаещите могат да се обучават в курс по български език, в който от I до IV клас, езикът се изучава като майчин, с преподаватели Елена Димитрова и Кристина Николова.

Голямо е разнообразието от неправителствени организации в сферата на културата¹. Всички граждански организации използват различни образователни форми, методи и подходи, като активират членовете на общността към занимания с български танци, песни, театър, литература и други изкуства. За времето на моето пребиваване успях накратко да се запозная с дейността на сружение „Български ритми“², което развива своята дейност от 2008 година. Ще представя наблюденията ми върху подготовката и изявата на състава (съставите) в традиционен български семинар.³ Трябва да бъде направено предварително уточнение, че участниците в Сдружението, които се включиха в анкетата и в индивидуални интервюта, пристигат в австрийската столица от всички краища на България. Всеки един от тях носи със себе си не само особеностите на общобългарската култура, но в частност и на своя роден град (селище). От документалните записи по време на нашите срещи става известно, че единици от членовете в сдружението са се занимавали с музика, танц или друг вид изкуство, а с фолклорното ни богатство се „срещат“ едва когато напускат България и заживяват в нова, „чужда“ среда. С изключение на някои от ръководителите, които имат завършено висше образование в конкретната област⁴, всички „артисти“, които са част от т.нар. хор и танцов състав са непрофесионалисти. При възможност репетициите на съставите се провеждат между два или три пъти седмично, като всеки присъстващ заплаща символична такса, която се преразпределя, а по този начин се подпомага и сдружението. Участниците в съставите са на различни възрасти и с различен социален, професионален и културен статус. Част от гражданите пребивават във Виена повече от 7 години, а в сдружението съществуват и „ядро“ на българи, които живеят в града над 25 години. Почти

1 Във Виена може да се участват или наблюдават Български театър, да се включите към Танцов състав „Пендари“ (2013 рък. Галя и Мартина Милеви), Български хор „Музикална палитра“, Сдружение „Български ритми“ (2008), Фолклорна група „Китка“ (2004) и др.

2 Председател на организацията е Бойка Анастасова. Към сдружението функционират вокална група „Китка“ с ръководители Мария Топева и Нина Василева-Занешев, танцови състави с ръководители Милка и Богдан Димитрови, Здравка Кръстанова, Кукерска група ръководена от Пеньо Стефанов и Валя Дряновска

3 Наблюдавах активно подготовката за предстояща изява, където в отговор на предварителна покана, съставите очакваха да се включат в традиционен български семинар организиран от Българското културно-просветно дружество в град Бърно (Чехия).

4 Възпитаници на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив в специалности „Българска народна хореография“ и „Дирижиране на народни състави“

всички информатори са с висше образование и са специалисти в различни области – медицина, инженерни науки, образование, маркетинг и комуникации, услуги и др. Някои от тях пристигнат в австрийската столица от други европейски страни (Гърция, Италия, Германия и др.) или от различни австрийски градове. По-важна тук е мотивацията им за работа и ангажираността към подобни занимания. Разкъсвани между работни смени и различни професионални и лични ангажименти, повечето участници в съставите пропътуват разстоянието от единия до другия край на града повече от два пъти седмично и се включват в различни активности¹ не само към сдружение „Български ритми“, но и в заниманията на Формация „Пендари“. При поканата от страна на различни организатори за участие в местни и международни форуми, всеки участник сам поема транспорта, ношувката и възникналите разходи по време на престоя.

За времето на нашите срещи с българите във Виена, успях да участвам в работния процес и изявите на певците, обединени в хор „Китка“². Вокалният състав съществува като група преди обособяването на сдружение „Български ритми“, но едва през лятото на 2023 година се обединява като хор под ръководството на г-жа Василева. Само за двадесет и един дни те успяват да се подготвят и представят на Световния хоров фестивал за МИР, където получават сребърна награда в категория „Възрастни изпълнители“.

Нина Василева-Занешев е възпитаник на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Тя умело успява да организира, мотивира и привлича нови желаещи певци. Като ръководител в своята работа Василева е изправена пред сериозни предизвикателства, защото участниците не познават регионалните и стилистични особеностите на фолклорната ни музика, нямат изградени навици за колективно многогласно музициране, имат различна постановка и индивидуални певчески възможности.³ Въпреки това, повечето от тях желаят да пеят многогласно, по подобие на различни български професионални, академични и други вокални състави.

По време на работния процес, диригентът прилага различни методи и подходи за по-лесна комуникация с групата, адаптира упражнения за дишане, звукоизвличане, дикция и артикулация, адаптира терминология, за да бъде разбран по-лесно от участниците в процеса⁴ – „...аз не искам да ги обезличавам, защото така те звучат по-истински, по-естествено, но трябва

1 Почти всички участват и в танцовия състав или във вокалната група.

2 Ръководители на хора са Мария Топева и Нина Василева-Занешев.

3 Първоначално групата се ръководи от Мария Топева – дългогодишен изпълнител от ПФА „Пазарджик“, а понастоящем с Нина Василева-Занешев ръководят хора.

4 Подобни са и заниманията по народни танци към сружението, където Милка и Богдан Димитрови са дипломирани хореографи и възпитаници на Пловдивската академия, бивши артисти на ПФА „Тракия“.

да се „спяят“ и да се съхрани „цвета“ на всеки глас...“ (Н. В.). Песните се изработват стъпка по стъпка, напасват се гласните в текста, а освен изпълнения в унисон, в репертоара са включени дву- и тригласни песни. Всеки изпълнител заучава поне два гласа (две партии), за да могат участниците да се разменят и да са гъвкави за отделните изяви. В процеса на работа се случват много и различни „проби“ и експерименти. Често върху двугласни песни (от Пазарджишко или Югозападна България), третият глас се поставя интуитивно от участниците, като мелодията се движи на интервал кварта, голяма секунда или друг – в зависимост от особеностите на песента¹. В този смисъл дори мога да отчета, че колективният процес на музициране, стимулира двустранно и творческата активност – от страна на диригента-ръководител, но също така и личното (индивидуално творчество) – на всеки участник в заниманията.

За краткото време сред българите във Виена успявам да посетя тяхна изява на фолклорен семинар в гр. Бърно (Чехия). Семинарът се организира от българската общност в града, като формални домакини са формация „Пирин“ с ръководител Георги Желязков. Формацията е сформирана през 2001 година, а от 2002 се обособява и Сдружение Българско културно-просветно сдружение в града. Всяка есен се ангажира с организацията на фолклорен семинар. Организаторите на събитието споделят, че семинарът има за цел да представи българската култура през местната общественост и едновременно с това да ангажира младото поколение българчета (родени и израснали в други европейски държави). В първата част на деня, заинтересованите (основно ръководители на състави и групи за българските танци и култура), имат възможност да посетят семинарна част, в която се запознават с традиционни български хора. В обедната пауза, домакините подреждат обща трапеза с дегустация на ястия от българската кухня. Вечерта се организира концертна част, за която предварително са поканени за участие състави от съседни градове и държави, развиващи дейност сред български общности зад граница или състави, които изпълняват български фолклор². Празникът завършва с т.нар. „Хоротека“, по време на която всеки е свободен да танцува

1 Изпълнителите в състава не са нотно грамотни и всяка песен се „рисува“ с нейното конкретно мелодично движение.

2 В тазгодишния концерт първи се изявяват Ансамбъл „Иглика“ (2001) от гр. Краков, Полша. Ансамбълът наброява 80 души – хор, танцов състав и оркестър, чужденци и само една българка. Любовта към българския фолклор е пренесена от ръководителя Екатерина Витек, която е завършва славянска филология, а в тази връзка ансамбъл „Иглика“ изпълнява предимно фолклорни образци от България, Сърбия и Р Северна Македония. На сцената във вечерния концерт се представят също Ансамбъл „Китка“ – Виена, към Сдружение „Български ритми“, с изпълнение на танцов състав, хор и кукерска група, а след тях танцуват децата от Детска фолклорна група „Китка“ гр. Бърно (Чехия, с р-л Галя Георгиева и Георги Желязков) и домакините от танцова формация „Пирин“.

и пее. Концертът и „Хоротеката“ са с отворен, свободен достъп за местната общественост. Към тази своеобразна проява на духа се присъединяват не само местни граждани и гости на град Бърно, а често и представители на други български общности от Прага, Виена, Инсбрук, Залцбург и други градове.

Семинарът в Бърно, предизвиква много въпроси у мен от лично и професионално естество. Наблюдавам събитието със смесени чувства. Виждам частица от една малка България, пренесена през звънциите и цветните маски на кукерите от Стралджа, през песните и танците на всеки един от съставителите на сцената. Ясно осъзнавам, че тези хора не са професионалисти, а чрез изпълненията на песен, танц или дори само с обличането на костюм от България те „подхранват емоционално“ културната си връзка с Родината. И като я експонират пред местната иноетнична общественост, те се оразличават и поставят границата на своето културно различие, очертават силуета на културната си идентичност. Това потвърждава написаното на Кр. Кръстанова, че действията, които кореспондират с традицията са в основата на съхранението на етно-религиозните общности, най-вече за онези, които живеят като малцинства [Кръстанова, Кр. 2004]. В отговорите на въпроса: „Каква е мотивацията ви да участвате в тези формации?“, повечето респонденти споделят, че за тях е важно да „запазят корена си“.

Обръщам се към събитието и отново поглеждам на преживяното сред българската общност. Искам да открия отговорите на много въпроси, сред които: Какво точно пазим, чрез тези прояви зад граница?; Какво предаваме на децата, които не са виждали България, не са я живели, не са я почувствали?; Как трябва да експонираме регионалните особености на различните образци?; Колко коректно е това знание за следващите поколения? и др. Опитвам се да наблюдавам безпристрастно българските групи и от позицията на професионалните ми ангажименти. По време на концерта и след това наблюдавам различни прояви на еkleктични смесвания и употреби на фолклорни образци от материалната и духовната култура на българина. Най-ярък пример откривам в облеклото – разнообразието от елементи (ризи, престилки, колани, връхни дрехи и др.) от различни етнографски региони са смесени като в шарено кълбо. Когато задавам въпроси на участниците – знаят ли от къде е косюмът им и защо са се „пременили“ така без да държат сметка за особеностите на всеки регион, респондентите отговарят: „...Е., нали е българско?...“. Друг подобен пример забелязвам в изпълнението на хората по време на т. нар. „Хоротеката“. В залата на събитието се редят мелодии от всички краища на етническата българска територия, а хората се вият на два или три кръга. Това, което впечатлява изследователя в мен е следното: „новите европейски граждани“ (българи), представят богат репертоар от хореографски комбинации (някои, от които дело на изявени хореографи), в различни

размери и темпа без да държат сметка за оригиналността, стила и характера на танца. Често се изпълняват хора, които нямат оригинален произход, а са наложени в съвременната танцова практики и се представят като „автентични“. Наблюденията ми още веднъж потвърждават известното, че границата между *фолклорно* и *нефолклорно*, *традиционно* и *нетрадиционно* е различно поставена от различните групи хора, общности и др. и е във връзка със средата и условията, в които се изпълнява съответния образец. Независимо от това, всички ние като специалисти в областта на културата и образованието сме отговорни за „обучението по култура“, за липсата на филтър, който да „отсява“ правилното от неправилното, качествено от пошлото и да възпитаваме поколенията не само в България, а и сред българските общности зад граница, адекватно и в естетиката на фолклорната ни култура. Това е начин богатото ни наследство да бъде експонирано коректно не само сред българите по света, но и пред европейските граждани. Тази ни отговорност е инспирирана и от факта, че като специалисти ние сме длъжни да съблюдаваме *иновацията (промяната, внасянето на новите елементи)*, да не се превръща в подмяна на културата.

На финала на нашите емоционални срещи, решавам да изпея песента на Борис Машалов „Мама Елка буди“. Докато си акомпанирам с пианото в залата „срещам“ очите на някои от слушателите и виждам сълзите им – сякаш осъзнали и за пореден път усетили липсата на Родината – България. Всеки един от тях я преоткрива в тези занимания по интереси, в различните изяви чрез музика, танц и изкуства, а това е опитът им за културна, личностна и групова самоидентификация, за усещането да са част от себеподобни. Всички граждански организации и обособени форми, които осъществяват образователни и културни дейности сред българските общности зад граница, са отговорни за поддържането на пълнокръвната връзка с България. Чрез репродуцирането на тези практики, те ги остойностяват по свой собствен начин. В този смисъл, дейностите (културните занимания, активностите) се явяват онази „пъпна връв“, която свързва представителите на българската общност зад граница с България и ги пази от обезличаване, те поддържат паметта им и стабилизират връзката и „корените“ с Родината, като им позволява да се чувстват горди европейци.

Литература:

1. **Антова, Светлана.** Българите в Средна Европа. <https://balgarskaetnografia.com/grupi-i-obshtosti/balgarskata-diaspora/balgarite-v-sredna-evropa.html> – последно посетен 19.10.2023 г.
2. **Йовева-Димитрова, Снежана, Кочева Ана (съст.).** 2021. Българите в чужбина. Толкова близо, толкова далече. Част 3. София: РОД, 2021.

3. **Йочева-Димитрова, Снежана, Кочева, Ана, Пенчев Владимир (съст.).** 2011. Българската общност в Австрия: историческо, лингвистично и етноложко изследване. Т. 1. София: ДАБЧ, 2011.
4. **Колев, Николай.** 1982. Българска етнография. 1982. Великотърновски университет „Св. Св. Кирил и Методий“. Велико Търново
5. **Кръстанова, Красимира.** 2004. Културни практики и конструиране образите на града. – В: Български фолклор, кн.1-2, с. 38-56.
6. **Напред-Назад,** консултант – справочник <https://napred-nazad.com/at/vienna> – последно посетен 21.10.2023 г.
7. **Пенчев, Владимир.** Българските общности в Средна Европа. Формиране, битувание, идентичности. София: Парадигма, 2017.
8. **Цанева-Парцерт, Кристина.** 2021. Българите във Виена – 300 години присъствие. За някои липси в историографските проучвания на българските следи в Австрия. – В: Духът на Европа, част 1. <https://sanusetsalvus.com/index.php/home-6/home-8/item/2954-300-1> – последно посетен 2.11.2023 г.
9. **Цанева-Парцерт, Кристина.** 2021. Българите във Виена – 300 години присъствие. За някои липси в историографските проучвания на българските следи в Австрия. – В: Духът на Европа, част 2. <https://sanusetsalvus.com/index.php/home-6/home-8/item/2955-300-2> – последно посетен 19.10.2023 г.

Респонденти:

- *Елица Стоянова – 43 г., висше образование*
- *Илияна Тодорова Цанкова – 48 г., висше образование*
- *Констанца Боянова Петрова – 54 г., висше образование*
- *Красимира Георгиева – 35 г., висше образование*
- *Л.Х. – 34 г., висше образование*
- *Мария Златанова 62 г. висше образование*
- *Митоша Димова 70 г., висше образование*
- *Нели Петрова Бербфсцитс – 52 г., висше образование*
- *Нина Василева Занешев – 50 г., висше образование*

РАБОТАТА НАД МУЗИКАЛНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ОБУЧЕНИЕТО НА СТУДЕНТИ ПО КЛАСИЧЕСКА КИТАРА В АМТДИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ – ТРАДИЦИОННИ И СЪВРЕМЕННИ ПЕДАГОГИЧЕСКИ РЕШЕНИЯ

*проф. д-р Стела Митева-Динкова,
АМТДИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
stela.miteva-dinkova@artacademyplovidv.com*

***Резюме:** Методиката на обучение се обновява и обогатява непрекъснато под рефлексията на съвременните възгледи и изследвания. Това в голяма степен се отнася и за обучението по музикален инструмент. В него се използват както традиционни педагогически подходи, така и нови, които са в съответствие с актуалните педагогически насоки и потребности. Работата над музикално произведение е път към съвременната художествена практика и провокира педагога към нови творчески решения. Представеното изложение разглежда приложението на такива решения, които са резултат от педагогическата работа със студенти, изучаващи специалност „Изпълнителско изкуство“ в АМТДИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.*

***Ключови думи:** класическа китара, инструментална педагогика, музикално произведение*

THE WORK ON A MUSICAL WORK IN THE TRAINING OF CLASSICAL GUITAR STUDENTS AT AMDFA „PROF. ASEN DIAMANDIEV“ – SIGNIFICANT AND HISTORICAL PEDAGOGICAL DECISIONS

*Prof. Stela Miteva-Dinkova, PhD,
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv
stela.miteva-dinkova@artacademyplovidv.com*

***Abstract:** The teaching methodology is constantly renewed and enriched under the reflection of modern views and research. This also largely applies to learning a musical instrument. It uses both traditional pedagogical approaches and new ones that are in line with current pedagogical guidelines and needs. Working on a piece of music is a path to modern artistic practice and provokes the teacher to new creative solutions. The presented presentation examines the application of such solutions, which are the result of*

the pedagogical work with students studying the specialty „Performing Arts“ at AMDFA „Prof. Asen Diamadniev“ – Plovdiv.

Keywords: classical guitar, pedagogy of instruments, musical work.

Работата над музикално произведение е тема с постоянна, „неувяхваща“ актуалност. Тя се изследва, дискутира и заема обширно място както в трудове, третиращи проблеми на обучението, така и от изпълнители – видни инструменталисти. Нейното значение и роля за изграждането на всеки подрастващ музикант е неоспоримо. Кое поддържа актуалността на въпроса? – невъзможността да се достигне до универсален подход, който да е приложим към всеки тип индивидуалност по отношение на талант, темперамент, физиологични особености, трудолюбие и прочее.

Във времето са установени общовалидни традиционни подходи и методи документираны в научни трудове и издания, пробирани и доказали своята ефикасност в педагогическата практика. Израстването на талантът е съпроводено от различни предизвикателства за педагога, на които книгите не винаги дават конкретен отговор. Предизвикателствата активират и мотивират творчески и иновативен подход. Откривайки конкретни решения преподавателят актуализира и обновява по естествен начин педагогическата практика и методика. Именно част от тези решения – „извадка“ от обучението на студенти по класическа китара в едно от доказаните и високо акредитирани висши училища в страната се коментират в следващото изложение.

Публикуваната методична литература от български автори за класическа китара е недостатъчна. Известно съвременно пособие е „Методика на китарата“ от П. Панайотов. То предлага разностранен кръг от теми – история на китарата, технически похвати, постановъчни норми, артикулация, щрихи и т.н. Част от тях кореспондират с разглежданата тематика: „*Организация на урока. Изграждане на инструментални навици и изпълнителска техника*“ [Панайотов, 1995, с. 39-42], „*Работа върху етюди и пиеси*“ (пак там, с. 90-96), „*Свирене наизуст. Прима виста*“ [пак там, с. 97-99], „*Сценично поведение. Артистичност*“ [пак там, с. 100-102]. Авторът основателно установява, че „за пресъздаване на музикалните произведения е нужна музикално-изпълнителска техника“. Впоследствие допълва: „*от значение е как е била организирана и как е протичала работата в клас и въщи*“. [пак там, с. 39] Работата в клас под наблюдение и ръководство на педагог и работата в домашни условия са две взаимозависими и взаимосвързани страни на един процес. Добре известно е, че по-голяма част от работата върху музикално произведение се извършва от студента без прякото участие на неговия педагог. Следователно, преподавателската работа трябва да е насочена към

формиране на навици за самостоятелна подготовка. Домашните занимания се управляват изцяло от учащите и превъзхождат многократно по време уроците по инструмент. Често педагогът дава ясни указания в час, а при следващата среща студентът идва неподготвен. Подходящо педагогическо решение е използването на **тетрадката-дневник**. Тя е утвърдено педагогическо средство при работа с начинаещи ученици. Съдържа писмени изисквания, които дават конкретни указания за самостоятелна работа.

В обучението на учащи от АМТИИ „Проф. Асен Диамадиев“ **студентите са** тези, които основно водят такава тетрадка-дневник. Тя служи като нагледен информативен мост между тяхната домашна работа и инструкциите на преподавателя. Студентът, описва подробно своите самостоятелни занимания – отбелязва дата, технически материал, темпа на изпълнение, писеси, начини на работа, затруднения и др. По такъв начин тетрадката-дневник се явява педагогическо средство или инструмент за постигане на качества като организация на процеса на работа, последователност и систематичност. Тя формира успешно навици за бъдеща преподавателска дейност. Онагледява хронология, която може да се използва, изследва и анализира в процеса на обучение по инструмент и в следващо време. В помощ на педагога е, който при всяка среща бързо се ориентира в проблематиката и е много по-ефективен.

Практиката показва, че около 50 % от студентите подхождат изключително отговорно към този начин на работа през цялото си следване. Около 40 % в първи и втори курс проявяват старание, но в трети и четвърти с решаването на основните технически проблеми и увеличаване на количеството художествен материал прехвърлят по-голяма част от изискванията, обясненията в нотната партитура. Има и студенти със специални потребности (аутизъм, дислексия) – 10 %, при които тетрадката-дневник определено се оказва с по-скромна ефективност.

„Вградена“ съставка на съдържанието – работа над музикално произведение е цялостното разглеждане и осъзнаване на идейния замисъл на творбата. В различни методични издания за пиано се разискват и разглеждат разнообразни аспекти. Такъв пример дава „Методика на клавирирното обучение“ от Цанка Андреева, в която процесът от запознаване до сценично представяне на една творба се разделя на три фази: „*запознаване с произведението – създаване на общ поглед*“ [Андреева, 1985, с. 57], „*детайлна работа*“ [пак там, с. 59] и „*цялостно оформяне*“ [пак там, с. 60].

Съвременната информационна среда предлага най-разнообразни и достъпни възможности за запознаване с художествената творба и създаване на общ поглед върху нея. По-интересно е какви трудности се наблюдават при студентите в процеса на детайлната работа, която започва с разчитането на нотния текст. Голяма част от проблемите при изпълнение на музикално

произведение във финален етап са резултат от неточно прочетена партитура. Това е недостатък, който е резултат от не добра музикална грамотност.

Уменията за прочит на нотен текст или **четивната техника** са заложени в професионалното обучение от ранна възраст, когато едновременно с овладяване на инструменталните сръчности се получава и нотна грамотност, чрез занимания по солфедж. Четенето на нотна партитура се изразява най-вече в *разчитане, вслушване, тълкуване, усвояване*. Комплексни и разнообразни са задачите, които съпровождат този процес.

Практиката показва, че около 90% от студентите разчитат с инструмент в ръце. По този начин те едновременно анализират тоновете височини, ритъм и метрум, апликатура за лява и дясна ръка. Поставайки нов нотен текст на пулта те активират симултанно три сензорни системи – зрителна, слухова и моторно-двигателна. Този подход често е нерезултатен.

Задавайки нов материал на студентите се препоръчва преди свирене *да прочитат и тълкуват текста*, т.е. да активират зрителната и слуховата сензорни системи ведно с аналитичното мислене. Насочването за самостоятелна работа е чрез избор на кратък откъс (от 1 до 4 такта) от изучаваната творба. Първоначално студентът **прочита на глас нотен текст с изговаряне на слогови наименования**. Този **прочит** е солфежиране без интонизиране и **без инструмент**. За много студенти от професионални и други училища, се оказва удивително трудно четенето на нотен текст на глас.

След общо запознаване с нотните означения, текстът **се прочита с внимание към тоновете трайности** – отново се изговарят гласно слоговите наименования на тоновете, но със съответния ритъм и тонова трайност. За студенти, които имат ритмични проблеми е препоръчително да броят на глас или да дирижират. Темпото на работа се определя от студента съобразно неговия тип нервна дейност.

Изговарянето на глас на текст без инструмент или вербалното общуване с нотния текст е един от начините да се подсигури по-бавно темпо на работа (често студентите разучават в бързо темпо и допускат грешки от недоглеждане), по-голяма осъзнатост на възприятието, по-пълноценна, дълготрайна концентрация, пълно ограничаване на излишно ментално напрежение. Важно е тълкуването на прочетения текст – има ли повтарящи се интонационни мотиви или ритмични модели? Как се организират смислово тоновете в мотиви или по-дълги фрази, периоди. При изговарянето къде най-логично се поставят дъховете? Каква е метричната пулсация? Каква е общата драматургия или структура?

След този начален етап от изучаване на партитурата на творбата се пристъпва към изпълнението ѝ на самия инструмент. Специфика на класическата китара, за разлика от пианото, е че предлага три или четири апликатурни варианта на един и същ по височина тон. Често това води до въз-

никване на затруднения при инструменталната реализация на нотен текст. Необходимо е свързването на нотните означения с апликатурното удобство, правилната фразировка и тембровите нюанси. Това налага разчитането да бъде съпроводено от установяване на подходяща апликатура за двете ръце. Няколко са възможните решения:

- използване на доказани нотни издания. Те предлагат осмислена, логична апликатура, но тя не винаги съответства на анатомо-физиологичните особености, удобството и художественото виждане на изпълнителя, затова при необходимост се променя.
- студентът използва уртекст и сам го редактира апликатурно. Такава дейност е изключително важна за развитието на младите изпълнители и се практикува с творби, които са малко под възможностите им. Апликатурната редакция се уточнява и проверява с и без инструмент (виж ментална визуализация по-долу).
- съвременната информационна среда е лесно достъпна за учащите, но педагогът следва да ги насочи да я използват по предназначение, а не за удоволствие. При наличие на няколко апликатурно удобни решения е препоръчително да се направи справка в YouTube. Една от най-популярните платформи за видео споделяне в света, тя изобилства от качествени видео записи на изпълнения на популярен, учебен художествен материал. Лесно се наблюдават или „изваждат“ различни апликатурни варианти, които са оригинални и иновативни. Това е вид изследователска работа, която с времето води до определяне на основни съвременни апликатурни тенденции или достижения на различни национални школи (френска, полска, италианска и др.).

След уточняване апликатурата на двете ръце се пристъпва към **успоредно музикално произведение с инструмент**. Това е също процес, който има определена последователност – малки откъси или фрази от текста се пренасят върху грифа **чрез изпълнение само с пръстите на лява ръка**. Същевременно нотните означения се изговарят гласно и се съблюдава точността на ритъма. Апликатурата на лява ръка се доуточнява след **просвирване на откъса само с пръстите на дясна ръка**. Нужно е пояснение, че апликатурата на дясна ръка често се negliжира дори в много реномирани издания. Различни са предполагаемите причини за тази практика. Една от тях е, че пръстовите варианти на дясна ръка са много по-семпли и се усвояват още в началното обучение по китара.

След занимания с двете ръце по отделно се достига до оптимален вариант на апликатурата, който работи винаги в реално темпо. Последен етап от работата при прочит на музикална партитура е **изпълнение на откъса като се съблюдава спазване на уточнената апликатура в двете ръце**.

Изговаряйки множество пъти на глас самия нотен текст, повтаряйки педантично неговата ритмика, усвоявайки отделно пръстовката на двете ръце – вероятността за грешно заучаване на музикалното произведение намалява значително. Практиката показва, че поправката или изправянето на погрешно заучени музикални произведения отнема много повече време и е по-трудна от правилното усвояване на нови такива.

Процесът от вербално запознаване или гласов прочит на нотния текст до инструменталната му реализация обяснен с думи изглежда тромав и пространен, но в самата изпълнителска работа 4 такта се изработват за около 5 до 10 минути. Времето е важен фактор и научаването на 4 такта перфектно за 5-10 минути е инвестиция. Още по-голяма инвестиция е факта, че се учи съзнателно, аналитично и правилно! Работейки по такъв начин, студентът създава устойчиви навици за самостоятелна работа и развива четивна техника, което от своя страна скъсява времето за разчитане и му дава възможност да работи по-бързо, по-качествено и с повече музикален материал. Предложената по-горе последователност на работа с нотна партитура дава възможност за разпределяне на вниманието и възприятията.

Разискваният по-горе процес на учене без и с инструмент в начален етап от усвояването на музикално произведение сублимира естествено в метода на **менталната визуализация**. Това е метод от първостепенна важност за всеки артист, който се стреми към сценична реализация. Все по-често се коментира в съвременни издания и следва да се възпитава и упражнява в дидактична последователност (от лесно към трудно). Георги Василев в неговия труд „Изкуството на китарата. Разширени техники“ дава следната препоръка към младите китаристи: „*Концентрирайте се върху кратки части и фрагменти, повтаряйте ги бавно, докато станат ясни като ментална визуализация*“ и „*след усвояване на различните малки части, упражнявайте тяхното свързване в контекста на фразата (пиесата)*“. [Vassilev, 2017, р. 17] Известен метод за ментална визуализация е „Най-краткият път към клавираното съвършенство“ на Карл Лаймер и неговия ученик Валтер Гизекинг. Методът „Leimer-Giesecking“ според Хуберт Кепел „е неподходящ за китаристи“. (Kärpel, 2016, р. 235) В главата „Умствено обучение“ от „Библия на техниката за класическа китара“ Кепел изказва мнение, че визуализацията следва да се прилага към произведения, които са перфектно изработени и че такъв метод на работа „*малко преди сценична изява – и особено в деня на изявата – трябва категорично да се избягва*“ [пак там]. Интересен и най-вече свързан с горното изложение е фактът, че Кепел препоръчва четенето на нотна партитура в по-бавно темпо чрез ментално визуализиране на движенията на двете ръце и твърди, че по този начин нивото на концентрация е по-високо.

Менталната визуализация се „опира“ на натрупаните вътрешни слухови и двигателни представи. Тя се извършва без инструмент, но с идеята за изпълнение при пълна яснота на движенията в двете ръце. Това е мислено свирене, съзнателен процес, при който зрителната и умствена представа за нотния текст се сливат с представата за движенията на двете ръце. Най-важният елемент от менталната визуализация е качеството на тона – неговата продължителност, сила и тембър, които са въображаеми. В помощ на менталната визуализация е аналитичната мисъл, която подробно разглежда структурата на мотивите, фразите и открива сходни фактурни или технически елементи, установява хармоничния план и прочие. Видни изпълнители споделят, че работят активно, като се опират не само на двигателни, зрителни и слухови представи, но също и на музикално-теоретичните си познания (структурна отличимост или принадлежност, хармонична функционалност и т.н.).

Наблюдавайки работата на студентите по класическа китара и съобразявайки се със спецификата на инструмента считам, че менталната визуализация е от изключителна помощ за всеки, стига да се прилага след уточняване на апликатурата на двете ръце. Често следвайки дадената по-горе последователност за изучаване на музикално произведение и прилагане на ментална визуализация се открива конкретен индивидуален проблем: липса на връзка между вътрешните музикално-слухови представи и движенията на пръстите, некоординираност между изговаряне на слоговите наименования и изпълнението им върху грифа със съответните пръсти на лява ръка, неспособност да се направляват мисловно и контролират движенията на пръстите в едната или другата ръка и др.

При първоначалното практикуване менталната визуализация отнема време и енергия. Важно е да се комбинира с приучване на ръцете към съзнателна релаксация и контрол на амплитудата на движенията в двете ръце. Упражнявана ежедневно върху малки фрази тя се превръща в ценно умение, което води до прекрасни резултати. Пиеси, усвоени чрез прилагане на ментална визуализация, са много по-стабилни при сценично изпълнение, по-прецизни технически и с богата музикална изразителност. Постепенно се елиминират и усещанията за физическа и ментална трудност и се подобрява контрола върху състоянието на тялото и емоциите.

Коментиранияте педагогически решения:

- водене на тетрадка-дневник от студент;
 - вербално общуване с нотен текст;
 - разделяне на двете ръце при усвояване на нотен текст с инструмент;
 - упражняване на малки фрази/откъси с ментална визуализация
- са ценни помощни средства в работата върху музикално произведение със

студенти по класическа китара в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“. Те са бъдеща инвестиция, която днешните студенти ще използват при реализацията си като педагози.

Литература:

1. **Андреева, Цанка.** Методика на клавирното обучение. София: Музика, 1985.
2. **Гизекинг, Валтер, Лаймер, Карл.** Най-краткият път към клавирното съвършенство (1932). Из „Ритмически, динамически проблеми и проблеми на педализацията в клавирното изпълнителство“ (1938). Карагенова, Велислава. Методът „Лаймер-Гизекинг“. Пловдив: УИ „П. Хилендарски“, 2011.
3. **Панайотов, Панайот.** Методика на обучението по китара. София: Пан стил, 1995.
4. **Vassilev, George.** L'Art de la Guitare. Extended Techniques. HEMU, Swiss, 2017.
5. **Käppel, Hubert.** The Bible of Classical Guitar Technique. AMA Verlag. 2016.

НЕИЗДАВАНИ ПИСМА НА ЖОРЖ БИЗЕ ДО ЕРНЕСТ ГИРО¹

ас. д-р *Ивайло Т. Михайлов*
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Настоящото изследване засяга писмата на композитора Жорж Бизе (1838 – 1875) до неговия либретист Ернест Гиро (1837 – 1892). Той е известен с това, че пише традиционните оркестрови речитативи за операта „Кармен“, чиито оригинален вариант е с речев диалози. Авторът на изследването е водещ изпълнител на ролята на Дон Хосе от операта „Кармен“ в България, и многократно я представя на концертния подиум, като пее премиери в Италия, Португалия, Палма де Майорка, Белгия, Холандия и мн. др. От тази позиция изследователският интерес е насочен към разглеждане на писмата в контекста на цялостното творчество на композитора. Те показват разсъждения от кухнята и илюстрират близостта на творческия тандем Бизе-Гиро. Целта на автора е с превода и популяризирането на преведените по-долу неиздавани писма на Бизе да провокира идеи, които да бъдат от полза както за изследователи на творчеството и личността на Бизе, така и за негови интерпретатори – постановчици и изпълнители.

Ключови думи: Жорж Бизе, Ернест Гиро, неиздавани писма, оркестрови речитативи, „Кармен“, цялостно творчество.

UNPUBLISHED LETTERS OF GEORGES BIZET TO ERNEST GUIRO

Asst. Ivaylo T. Mihaylov, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The present study concerns the letters of the composer Georges Bizet (1838 – 1875) to his librettist Ernest Giraud (1837 – 1892). He is known for writing the traditional orchestral recitatives for the opera Carmen, the original version of which had spoken dialogue. The author of the study is a leading performer of the role of Don Jose from the opera „Carmen“ in Bulgaria, and repeatedly presents it on the concert podium, singing premieres in Italy, Portugal, Palma de Mallorca, Belgium, the Netherlands and many others. etc. From this position, the research interest is directed towards examining the letters in the context of the composer's entire work. They show reflections from the kitchen and illustrate the closeness of the Bizet-Giraud creative tandem. The Author's goal is to translate and popularize the below unpublished letters of Bizet to provoke ideas that will be useful both for researchers of Bizet's work and personality, as well as for his interpreters – stage directors and performers.

¹ <https://www.gutenberg.org/cache/epub/25863/pg25863-images.html> – Последно посещение: 00:02 ч., 22.08.2023 г.

Keywords: Georges Bizet, Ernest Giraud, unpublished letters, orchestral recitatives, „Carmen“, complete works.

Краткият живот на Жорж Бизе е изпълнен с бурна и напрегната творческа работа. Той не намира своя път изведнъж, но неговата необикновена личност се проявява във всичко, което прави. С течение на времето у Бизе се засилва все повече интересът към живота на обикновените хора. Смелостта да насочи гения си към сюжети от бита, му помага да създаде действени образи, точно доловени от заобикалящата го действителност. Общественият подем на границата между 60-те и 70-те години на XIX – ти век обуславя идейния прелом в творчеството на Бизе, насочва го към върховете на майсторството. „Съдържание, съдържание преди всичко“ – възкликва той в едно свое писмо от тези години. В изкуството го привлича размах на мисълта, широтата на концепцията и жизнената правдивост. В единствената си статия, публикувана през 1867-ма година Бизе пише: *„Не навиждам педантизма и фалишивата ерудиция... Заяждат се за дреболии, вместо да творят. Композиторите стават все по-малко, след това пък партиите и сектите се множат до безкрайност. Изкуството обеднява до пълна нищета, но технологията се обогатява с многословие... Нека бъдем непосредствени, правдиви: да не искаме от великия художник онези чувства, които няма у него и да се възползваме от онези, които той притежава. Когато един страстен, дори груб темперамент като Верди подарява на изкуството живо и силно произведение, споено от злато, кал, жлъч и кръв, не ще посмеем да му кажем студено: „Но, господине, това не е изискано!“ – Изискано?... А нима Микеланджело, Омир, Данте, Шекспир, Сервантес, Рабле са изискани?...“¹*

Роденият в Париж на 25-ти октомври 1838 г. Бизе е с баща – преподавател по пеене и майка, която свири на пиано. Тя става и първата учителка на своя син. Рано проличават изключителните способности на момчето. Когато е само на четири години той вече познава нотите, а на десет години е приет в парижката консерватория. Там той учи девет години. През 1857 г. получава Голямата Римска премия, която му дава право на продължителна командировка в чужбина. Бизе научава повече извън учебното заведение, Негов учител е Гуно, с когото въпреки голямата разлика в годините става сърдечен приятел. Тук е мястото да кажем, че трябва да се отдаде дължимото и на прекия му учител Фромантал Халеви, с когото по-късно Бизе се сродява като се оженва за неговата дъщеря. Видим е и пианистичният му талант.

Берлиоз пише през 1863 г. следното за него: *„Бизе чете партитури прекрасно. Пианистичната му дарба е толкова голяма, че при клавираната*

1 Друскин, Михаил. История на музиката. Т. 4. София: Музика, 1987, с. 45.

транскрипция на оркестрови партитури, която той прави от пръв поглед, не могат да го спрат никакви трудности. След Лист и Менделсон не са много изпълнителите с такава сила“.

Френско-пруската война и кратките дни на Парижката комуна внасят в душата на Бизе още по-голямо разпокъсване. Артистът Бизе стои несравнимо по-високо от Бизе – гражданин: той е аполитичен, иска да остане встрани от битките и по собствените му думи еднакво не симпатизира нито на „подлецът от 2-ри декември“ /има се предвид Наполеон III, извършил преврата през 1851 г./, нито на „идиотите от 4-ти септември“ /става дума за онези, които свалят Наполеон през 1870 г./ Тьер, смазал жестоко Комуната, му е противен също както и „господата от Версай“. „Между яростта на белите и червените няма да се намери място за честните хора“.

Именно за този период от житейския път на Жорж Бизе, се отнасят и преведените от мен писма.

И ето, че днес (тези писма) са изчезнали! Какъв ли интерес щеше да представлява публикуването на малките интимни писъмца, които Жорж Бизе пише ежедневно на стария си приятел и които, ако нямаха голяма артистична стойност, заради краткия им обем, разкриват нежността, която свързва тези две бележити личности.

Цялата тази кореспонденция е налична благодарение на господин Кроазел, който е свирил перфектно соло цигулка, в продължение на дълги години в „Опера Комик“.

НЕИЗДАВАНИ ПИСМА НА ЖОРЖ БИЗЕ ДО ЕРНЕСТ ГИРО¹

¹ Ернест Гиро – Той се връща във Франция, за да поправи неуспехите на баща си Жан-Батист, композитор и учител, известен с концертите си и театралните представления, разочарованията от които са го накарали да емигрира в Америка. В Консерваторията той печели 1-ва награда по пиано през 1858. Студент на Барбо и Жак Фромантал Халеви, получава през 1859 г., както баща си през 1827 г., наградата на Рим с единодушие, което е единствено по рода си при отсъждането на тази награда. Той дава на Опера комик оперите „Силви“ (1864), „Д затвора“ (1869), „Кобол“ (1870), „Riccolino“ /Малкият/ (1876), „Галантното приключение“ (1882). „В Атенеума“, „Г-жа Тюрлюпин“ (две действия, които са голям хит през 1872 г.); в операта – балетите „Форжерон“ и „Грешна Грийн“ (1873).

Неговата първа сюита за оркестър, изпълнена през 1872 г. за „Популярните концерти“ е добре приета, а последната част, „карнавалът“, понякога се изпълнява. Той е свързан силно с живо приятелство с Жорж Бизе. В тази посока, той обогатява операта „Кармен“ с речитативи, като заменя първоначалния диалог. По същия начин, той завършва оркестрацията на „Аофманови разкази“ на Офенбах. Неговата опера *Frédégonde* е завършена от Камий Сен-Санс.

Той е избран за член на Академията за изящни изкуства през 1891 и е назначен за професор по композиция в Консерваторията, за да замени Виктор Маса. Неговата преподавателска дейност е високо ценена и призната. Имал е благотворно влияние върху Клод Дебюси – публикуване на бележки, взети по време на неформални дискусии с Морис Емануел в книгата си за Pelleas и Melisande.

Пол Дука, Ерик Сати, Клод Дебюси и Андре Жедалж, са неговите ученици. Той е изключително компетентен по отношение на хармонията и оркестрацията.

№	Оригинален текст на френски език	Превод на български език
1.	<p style="text-align: center;">Première Lettre.</p> <p>Cher, Merci de ta lettre. – J'ai vu C. – Reçu mon deuxième acte. Je t'envoie quatre vers – une primeur! un amour! «La fleur des champs boit la rosée Qui l'attendait à son réveil. La lune même assez osée Boit la lumière du soleil.» Quel physicien-astronome! Quel poète! et quel...! Je compte sur toi dimanche. Viens samedi soir à l'heure qui te convient. Ton vieux Georges.</p>	<p style="text-align: center;">Писмо първо</p> <p>Скъпи, Благодаря за писмото – Видях К. – Получил е моето второ действие. Изпращам ти четири стиха – Най-новото! Любов! „Полското цвете пие росата, Която го чакаше да се пробуди. Въпреки храбростта на Луната, Тя черпи светлина от слънцето.“ Какъв физик-астроним! Какъв поет! Какъв...! Разчитам на неделята. А ти ела събота вечер, когато ти е удобно. Твой стар приятел Жорж.</p>
2.	<p style="text-align: center;">Deuxième Lettre.</p> <p>Jeudi. Vieux, J'oubliais!... C'est ce soir le lapin! ... à 6 heures précises; il faut que je file à 8 heures 1/2. Amène Diane pour avaler les os et les eaux... À tantôt ton Georges Bizet.</p>	<p style="text-align: center;">Писмо второ</p> <p>Четвъртък. Стари приятелю Забравих.. ..Тази вечер е срещата...точно в 6 ч. ...аз трябва да тръгна в 8:30 Доведи Диан за да хапне и пийне. До скоро Твой Жорж Бизе.</p>
3.	<p style="text-align: center;">Troisième Lettre.</p> <p>Voilà ton fauteuil, cher ami, tu seras à côté de X... que je n'ose pas placer auprès de Nephtali; je crains les scènes!... Si Azevedo est de l'autre côté... allez-y, mais pendant les entr'actes seulement. Ton vieux GEORGES BIZET. P. S. J'ai vu hier une dame qui se plaint de ce que vous voulez toujours lui imposer votre volonté. Je vous reconnais bien là!!!</p>	<p style="text-align: center;">Писмо трето</p> <p>Ето твоя фотьойл, скъпи приятелю, ти ще си до X... който не смея да сложа до Нефтали; Опасявам се за представленията... Ако Азеведо е от другата страна... става, но единствено по време на антрактите. Твой стар приятел Жорж Бизе P.S.: Вчера се срещнах с една жена, която се оплака от това, че винаги налагате мнението си. Добре Ви познавам в тази светлина.</p>

4.	<p style="text-align: center;">Quatrième Lettre.</p> <p>1870.</p> <p>1^o Tous les hommes (mariés ou non mariés) de 20 à 30 partent-ils?... J'ose espérer qu'on ne poussera pas jusqu'à 35, nous serions gentils!</p> <p>2^o Sommes-nous à la garde nationale, oui, n'est-ce pas? Dans ce cas, que faut-il que je fasse?... Faut-il attendre une convocation?... ou faut-il aller me faire inscrire? Faudra-t-il que je rentre à Paris pour aller faire l'exercice? Tu serais bien gentil d'avoir l'œil sur tous ces détails que tu seras à même de me donner, puisque tu es dans les mêmes conditions que moi. – Je tiens à n'être pas le dernier à faire mon devoir. – Oh! les 7,300,000 C...!!!!... Si tu as quelque idée sur ce que nous allons devenir, tu seras aussi bien aimable de me le communiquer. Massenet, Paladilhe, Cormon se font-ils mobiles?... Nous allons pouvoir chanter avec variante:</p>	<p style="text-align: center;">Четвърто писмо</p> <p>1870¹</p> <p>1. Всички мъже (семеини/несемеини) на възраст от 20 до 30 г. ли ще заминават?... Смея да се надявам, че няма да стигнат до 35, би било хубаво!</p> <p>2. Ние сме в Националната гвардия, да, нали? В такъв случай какво трябва да направя аз?... Трябва ли да чакам повиквателна?... Или трябва да отида да се запиша? Ще трябва ли да се връщам в Париж, за да правим учения? Ти ще бъдеш така добър да проучиш всички тези детайли и също така да ми ги предоставиш, тъй като така или иначе си при същите условия като мен. – Държа много да не съм последният, който ще изпълни дълга си. О! 7,300,000 C...!!!!... Ако имаш някаква идея за това какви ще бъдем, ще бъдеш така добър да ми го съобщиш. Масне, Паладил, Кормон мобилизират ли се?... Ще можем да пеем с вариации</p>
----	---	---

¹ Френско-Пруската война, обсадата на Париж /б.пр./

Още през август Третата пруска армия, водена от кронпринцът Фредерик III, започва своето движение срещу Париж, но бива извикана, за да се разправи с френски сили, водени от самия император – Наполеон III.

В битката при Седан прусците вземат победата, а пътят до Париж остава отворен. Лично водайки войските, Вилхелм I заедно с началника на Генералския щаб Хелмут фон Молтке Старши взема Третата армия заедно с новообразуваната „Пруска армия на Маас“, командвана от кронпринца Алберт от Саксония, и потеглят към Париж без каквато и да било пречка. В Париж се подготвят като събират войниците, успели да избягат от Седан заедно с Националните гвардейци и бригада от моряци, което общо прави 400 000 души.

Прусците си подсигуряват победата във Френско-пруската война. На 18 януари 1871 във Версай Вилхелм I е обявен за германски император. Кралствата Бавария, Вюртемберг, Саксония, държавите Баден и Хесен, и свободните градове Хамбург и Бремен са обединени с Прусия, за да образуват Германската империя.

Временен мир е подписан във Версай, а официално мир се провъзгласява чрез Франкфуртския мирен договор на 10 май 1871. В този договор Ото фон Бисмарк успява да спечели Елзас и Лотарингия като части от Германската империя.

	<p><i>Tutti son mobili!...</i></p> <p>Le précepteur de Louis s'est distingué là-bas!... et le collaborateur de la vie de César, Lebeœuf!... ils vont bien!... du coup d'œil!... de la prévoyance!... Quels œufs!... On dit que Bazaine, qui a, ajoute-t-on, des talents, va nous sauver... espérons-le!</p> <p>C'est égal!... les 7,300,000 C...!...</p> <p>Ton vieux</p> <p>GEORGES BIZET.</p>	<p><i>„ Tutti son mobili/... “¹</i></p> <p>Преподавателят на Луи се е изтъкнал там!... и сътрудникът в живота на Сезар, Лъобьоф!... те я' карат добре!... на пръв поглед!... от предвидливост!... Какви яйца!... Казват, че Базен, който, трябва да прибавя, има таланти ще ни спаси... да се надяваме!</p> <p>Все тая!... 7,300,000 C...!...</p> <p>Твой стар приятел</p> <p>Жорж Бизе.</p>
5.	<p>Cinquième Lettre.</p> <p>J'ai un conseil a te demander.</p> <p>Ce monsieur de Lyon ne te fait-il aucun effet? Je n'ai pas fermé l'œil cette nuit.</p> <p>Je connais quelqu'un qui a menti hier en nous annonçant la <i>Traviata</i> pour ce soir.</p> <p>Voilà une occasion de rompre, à moins d'une grosse erreur.</p> <p>Viens.</p> <p>Il faut que je prenne mes mesures avec une grande prudence.</p> <p>Je ne vais pas chez toi. – Mon père est ici.</p> <p>À toi</p> <p>Georges Bizet.</p>	<p>Пето писмо</p> <p>Трябва да ти поискам един съвет.</p> <p>Този господин от Лион не ти ли повлия по никакъв начин? Аз не съм затворил очи тази нощ.</p> <p>Познавам някой, който излъга вчера, представяйки ни „Травиата“ за тази вечер.</p> <p>Ето случай да си починем поне от една голяма грижа.</p> <p>Ела.</p> <p>Трябва да си взема размерите /мерките/ с голяма предпазливост. Аз няма да идвам при теб. – Баща ми е тук.</p> <p>Твой</p> <p>Жорж Бизе.</p>
6.	<p>Sixième Lettre.</p> <p>Cher,</p> <p>Carvalho et sa femme comptent sur toi à dîner ce soir.</p> <p>Tu n'es donc pas rentré chez toi hier. Tu n'as donc pas reçu la dépêche?</p> <p>Suis libre ce soir.</p> <p>Madame Carvalho te désire beaucoup.</p> <p>À toi, vieux,</p> <p>Georges Bizet.</p>	<p>Шесто писмо</p> <p>Скъпи,</p> <p>Карвало и жена му разчитат на теб за вечеря тази нощ.</p> <p>Значи не си се прибирал у вас вчера? Значи не си получил бележката? Освободи се тази вечер.</p> <p>Госпожа Карвало те желае много!</p> <p>На теб, Старче,</p> <p>ЖОРЖ БИЗЕ.</p>

1 Б. пр.: Игра на думи: „La donna е mobile“ – ария на Херцога от трето действие на операта „Риголето“ на Джузепе Верди. Означава „Жената е подвижна“. „Tutti son mobili“ означава „Всички са подвижни“ или в случая: „Всички са мобилизирани“. Т. е.: „Всички композитори / Бизе, Масне, Паладил, Кормон, Гиро/ ще пеят с вариации „Всички са мобилизирани!“¹....

7.	<p style="text-align: center;">Septième Lettre.</p> <p>Cher, Nephtali et Jadin viennent dîner demain jeudi dans ma cambuse – toi aussi ou je crie. Nephtali nous invite à dîner samedi. — Dis oui ou ne dis rien; j’ai déjà dit oui pour toi. À toi Georges Bizet.</p>	<p style="text-align: center;">Седмо писмо</p> <p>Скъпи, Нефтали и Жаден идват да вечерят утре /четвъртък/ в частното ми сепаре – ти също или ще викам! Нефтали ни кани в събота на вечеря. – Кажи „да“ или не казвай нищо; аз вече казах „да“ за теб. Твой: Жорж Бизе.</p>
8.	<p style="text-align: center;">Huitième Lettre.</p> <p>Cher, Je n’irai pas à Paris avant huit jours. D’ici là, je serai chez moi toujours excepté jeudi. As-tu reçu ma lettre?... Viens déjeuner ou dîner ou coucher – et plutôt tout cela à la fois, – si tu es en travail. – Je ne te garderai pas longtemps. Vas-tu mercredi chez le président? – J’ai été en voyage samedi, dimanche. – Je suis rentré lundi au Vésinet. Je repars aujourd’hui, mardi, et ne rentre pas vendredi. – Ne te coupe pas! À toi mille fois de tout cœur. Georges Bizet.</p>	<p style="text-align: center;">Осмо писмо</p> <p>Скъпи, Ще отида в Париж не по-рано от осем дни. Оттук-нататък ще съм си вкъщи винаги, без четвъртъка. Ти получи ли писмото ми?... Ела да обядваш или вечеряш или да спиш – или по-скоро всичко това наведнъж – ако си на работа - няма да те задържа много време. В сряда ще ходиш ли при Президента? – Аз пътувах събота и неделя – върнах се понеделник във Везине. Днес, вторник, отново заминавам и преди петък няма да се върна. Хиляди поздравя от цялото ми сърце! Жорж Бизе.</p>
9.	<p style="text-align: center;">Neuvième Lettre.</p> <p>Cher, C’est fini d’hier. Jamais je n’ai autant souffert! C’est horrible! Mercredi, il faut que j’aïlle à Paris; y seras-tu?... et dînerons-nous ensemble? Irons-nous chez le président? Moi, oui, il faut que j’y aïlle. Réponds un mot. À toi de tout cœur. Georges Bizet.</p>	<p style="text-align: center;">Девето писмо</p> <p>Скъпи, От вчера се свърши. Никога не съм страдал толкова! Ужасно е! В сряда трябва да ходя в Париж – ти там ли ще си?... и ще вечеряме ли заедно? Ще ходим ли при Президента? Аз – да, трябва да ида. Отговори ми с една дума. С цялото ми сърце. Жорж Бизе.</p>

<p>10.</p>	<p style="text-align: center;">Dixième Lettre.</p> <p>Mon cher ami, Je t'engage vivement à aller trouver Perrin. – Moi je ne veux plus entendre parler de cette ordure. Les cinq voix m'humilient profondément, quand je songe aux onze voix d'Elwart. – C'est à tout lâcher. – Pour deux sous et, si je n'avais peur de poser, j'irais retirer mon bibelot. C'est fait d'avance; sois-en convaincu. – On choisira celui qui présentera les chances de four les plus accentuées. Quant au jury, il ne sera pas trop idiot.</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1° Perrin. • 2° Gevaert. Thomas refusera. • 3° David. Gounod refusera. • 4° Reber. • 5° Massé. • 6° Semet. • 7° Maillard. Reyer refusera. • 8° Saint-Saëns. Auber refusera. • 9° Elwart. <p>En cas de refus de David, on aura Duprato. Sauf Elwart, ce sera possible. Cher vieux, va chez Perrin et n'aie pas l'air de croire que je suis de cette stupide épreuve. Quant à moi, je ne veux plus, je te le répète, m'occuper de tout cela. Je n'irai plus à l'Opéra d'ici deux mois. J'ai été extrêmement triste depuis l'autre soir. J'ai le chagrin avant, – tant mieux. Bonne chance, cher, et à toi de tout cœur, de toute affection. Ma femme te serre la main. Georges Bizet.</p>	<p style="text-align: center;">Десето писмо</p> <p>Мой скъпи приятелю, Живо те ангажирам да отидеш и да намериш Перен. – Аз повече не искам да чувам да се говори за този боклук. Петте гласа дълбоко ме унижават, докато аз мисля за единадесетте гласа на Елвар. – Иде ми да се откажа от всичко. За две су и, ако не се страхувах да ги поставя, ще отида и ще си взема дрънкулката обратно. Направено е предварително; бъди убеден в това. Ще бъде избран този, който представи най изразителните шансове на „фурната“. Що се отнася до журито – няма да е твърде идиотско.</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1° Перен. • 2° Жеваер. Тома ще откаже. • 3° Давид. Гуно ще откаже. • 4° Ребер. • 5° Масе. • 6° Семе. • 7° Майар. Рейе ще откаже. • 8° Сен-Санс. Обер ще откаже. • 9° Елвар. <p>В случай на отказ на Давид, ще имаме Дюпрато. С изключение на Елвар, ще стане възможно. Скъпи старче, иди при Перен и не смятай, че аз съм част от този глупав тест. Що се отнася до мен, не искам повече, повтарям ти го, да се занимавам с всичко това. Оттук-нататък два месеца няма да стъпя в Операта. Бях крайно натъжен от онази вечер насам. Изпитах мъката предварително – толкова по-добре. Добра сполука, скъпи, и на теб от цялото ми сърце, с цялата ми привързаност. Жена ми ти стиска ръката. Жорж Бизе.</p>
------------	---	---

11.	<p style="text-align: center;">Onzième Lettre.</p> <p>Cher ami, Peux-tu me donner un quart d'heure aujourd'hui dimanche? il s'agit du deuxième acte de Mignon, quatre mains. Je passerai chez toi vers 5 heures 1/2. Si je ne te trouve pas, laisse-moi un mot chez ton concierge pour dire s'il t'est possible de me recevoir (j'irai chez toi à cause du piano) vers 10 ou 11 heures! Ton vieux Georges Bizet. Ah! mercredi prochain, tu viens manger une poularde truffée, – ne l'oublie pas.</p>	<p style="text-align: center;">Единадесето писмо</p> <p>Скъпи приятелю, Можеш ли да ми дадеш четвърт час днес, неделя? Отнася се за второ действие на Миньон, четвърта картина. Ще мина през вас към пет часа и 1/2. Ако не те намеря, остави една дума на гувернанта ти за да ми кажеш дали ти е възможно да ме приемеш /ще ида у вас заради пианото/ към 10 или 11 часа! Твой стар /приятел/ Жорж Бизе. А! Следващата сряда ела да ядем ярка, приготвена с трюфели, – не забравяй.</p>
12.	<p style="text-align: center;">Douzième Lettre.</p> <p>Passe me prendre à 4 heures 1/2; nous irons dîner rue Médicis, et après à Jeanne d'Arc! Nous rirons. Viens à 4 heures 1/2, parce que M... chante le solo de la messe de Gounod et me prie de le lui faire dire avant dîner. À toi Georges Bizet.</p>	<p style="text-align: center;">Дванадесето писмо</p> <p>Ела да ме вземеш в 4 часа и 1/2; ще идем да вечеряме на улица „Медичи“ и после на „Жана д'Арк“! Ще се посмеем! Ела към 4 часа и 1/4, защото М... пее солото на Месата на Гуно и ме моли да му кажа преди вечеря. Твой Жорж Бизе.</p>
13.	<p style="text-align: center;">Treizième Lettre.</p> <p>Si tu le vois ce soir, remets lui ce mot. Si tu ne le vois que demain – remets également. Je suis toujours malade. À toi Georges Bizet.</p>	<p style="text-align: center;">Тринадесето писмо</p> <p>Ако го видиш тази вечер, предай му тези думи. Ако не го видиш преди утре – пак му ги предай. Аз все така съм болен. Твой Жорж Бизе.</p>
14.	<p style="text-align: center;">Quatorzième Lettre.</p> <p>Cher, Nous avons un enterrement demain, jeudi. Ne viens donc déjeuner que dimanche. J'aurai une petite baignoire pour le concert de l'Odéon. Nous nous y pourrons cacher. Je t'envoie trois volumes que j'ai reçus pour toi. À dimanche, si je ne te vois pas avant. Nous arroserons ton vin d'une douzaine d'huîtres. Mille fois à toi Georges Bizet.</p>	<p style="text-align: center;">Четиринадесето писмо</p> <p>Скъпи, Утре имаме погребение, четвъртък. Значи не идвай преди неделя на обяд. Ще имам една малка ложа за концерта в Одеона. Можем да се скрием там. Изпращам ти три откъса, които получих за теб. До неделя, ако не те видя преди това. Ще доведем твоето вино при дузина стриди. Хиляди пъти твой. Жорж Бизе.</p>

15.	<p>Quinzième Lettre.</p> <p>Quoi de neuf? J'ai été très malade aujourd'hui. J'ai eu des douleurs névralgiques dont j'ai cru claquer. Quoi de neuf? – Vite – réponds. À toi Georges Bizet.</p>	<p>Петнадесето писмо</p> <p>Какво ново? Бях много болен днес. Имах невралгични болки, които смятах, че съм тръснал. Какво ново? – Бързо – отговаряй. Твой Жорж Бизе.</p>
16.	<p>Seizième Lettre.</p> <p>Cher, Reyer vient dîner demain, samedi à 7 heures. Tâche de venir. Ton vieux Georges Bizet.</p>	<p>Шестнадесето писмо</p> <p>Скъпи, Рейе идва на вечеря утре, събота в 7 часа. Имаш за задача да дойдеш. Твой стар приятел. Жорж Бизе.</p>
17.	<p>Dix-septième Lettre.</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1° Papa calmé! • 2° Nous dinons jeudi chez Gounod, – belle Hélène n'oublie pas. • 3° Si-joint ta blague. • 4° À ce soir S... • 5° Adresse de Godard (Rinaldi), 18, rue Favart. <p>Montre-lui ce mot, et rappelle-toi qu'il m'a promis un piano pour Camille à 15 francs. À toi, cher, de cœur. Georges Bizet.</p>	<p>Седемнадесето писмо</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1° Татко е успокоен! • 2° четвъртък вечеряме у Гуно, – хубавата Елена – не забравяй. • 3° Да – ще се присъединя към шегата ти • 4° До довечера S... • 5° Адресът на Годср (Риналди), ул. Фавар 18. <p>Покажи му тази бележка, и му напомни, че ми обеща пиано за Камий за 15 франка. Твой, скъпи от сърце. Жорж Бизе.</p>
18.	<p>Dix-huitième Lettre.</p> <p>Vieux, Le porteur de ceci est Alphonse Bruneau, grand ami à moi. – Il a tenu avec succès l'emploi de premier ténor à l'Opéra-Comique dans de bonnes villes. – Il chante Lucie etc... – La voix est excellente; tu t'apercevas facilement de ses qualités physiques. – Or, M. Capoul ne chantant plus que les premiers ténors à l'Opéra-Comique, tu serais gentil de présenter mon ami aux intelligents directeurs du Théâtre impérial de la Dame blanche. – Je crois que ce serait une bonne affaire. – Il a plus qu'il ne faut pour chanter le Chalet, Hector des Mousquetaires.</p>	<p>Осемнадесето писмо.</p> <p>Старче, Приносителят на това писмо е Алфонс Брюно, мой голям приятел. – Той изпълнява с голям успех задачата на първи тенор от „Опера комик“ до някои добри градове. Той пее „Лучия“, и т. н.... – Гласът е изключителен; ти ще забележиш лесно неговите физически качества. Сега, откакто е г-н Капул петят само първите тенори на „Опера комик“, ти ще бъдеш ли така мил да представиш моя приятел на интеллигентните директори на „Императорския театър“ от Бялата дама. – считам, че това ще бъде добро приключение.</p>

	Enfin, fait tout pour le mieux et à toi. Georges Bizet.	Той има повече, отколкото е необходимо, за да пее Шале, Хектор от „Мускетарите“. И накрая – направи всичко най-хубаво и за себе си. Жорж Бизе.
19.	<i>Dix-neuvième Lettre.</i> Mardi... Mme Chabrier me charge de t'amener dîner demain (mercredi) chez elle. Si tu peux (et il faut que tu puisses), viens me prendre à 6 heures moins un quart. Sois exact et à toi de cœur. Georges Bizet.	<i>Деветнадесето писмо</i> Вторник... Госпожа Шабрие ме натовари да те заведа утре /сряда/ у тях. Ако ти можеш /и трябва да можеш/, ела да ме вземеш в шест без петнадесет. Бъди точен – твой от сърце. Жорж Бизе

Как са били съхранявани писмата¹

Написаните от Бизе до жена му, до майка му, до чичо му и съхранени писма са повече от тридесет. Двадесет и две от тях не са публикувани. От 11-то до 17-то от тези писма до роднините му, са включени в изданието „Писмата на Жорж Бизе“, Париж, 1909 г. Много от тях до тогава не са виждали бял свят, а други не са били разчетени.

Заличаванията в неиздаваните писма, занимаващи се до голяма степен с финансови и вътрешни детайли са отбелязани със звездичка, така че точките и запетайте в пунктуацията на Бизе могат да бъдат запазени. Датите в скоби са доста точни, доколкото са установени със записи на публични събития, писма и документи – голяма част публикувани или не. Писмата на Бизе са били около една година на разположение на семейството на неговата вдовица от втория ѝ брак. През 1887 г., дванадесет години след смъртта на Бизе, Женевиер Бизе, дъщерята на Фромантал Халеви, се омъжва на 37-годишна възраст за Емил Щраус, заможен и изтъкнат парижки адвокат. Госпожа Щраус умира през 1926-та, четири години след самоубийството на сина ѝ, Жак Бизе, единственото дете на Жорж Бизе, оставяйки по този начин цялото си имущество на съпруга си. След смъртта му през 1928-ма г., цялата му библиотека и фамилните книжа остават за племенника му, Рене Сибила, чиято вдовица, госпожа Магда Сибила, ги наследява от съпруга си през 1947-ма г.

¹ Справката се отнася за други писма на Жорж Бизе. На нас ни е полезна като информация за начините, по които през годините писмата се съхраняват, преминавайки от един наследник у друг, като се губи дори родствената връзка, но въпреки това биват пазени. (бел. авт.)

Жорж Бизе в българския музикален живот

Жорж Бизе е особено значим автор за българския музикален театър. Както може да се види от Приложението в края, оперите му „Кармен“ и „Ловци на бисери“ присъстват неизменно с десетки постановки в оперния репертоар на всички постоянни оперни институции у нас и явно са предпочитани както от постановчици и изпълнители, така и от публиката. Операта „Кармен“ е избирана за реализации и при ранните опити за формиране на оперни театри – в София, Стара Загора, Пловдив. Оркестровата сюита „Кармен“ от Радион Шchedрин върху музика от Бизе от едноименната опера също често получава музикално-сценични постановъчни решения под формата на балет.

Когато се интерпретира репертоарно заглавие, има голяма опасност от рутинен прочит. Бих се радвал, ако с превода и популяризирането на приведените по-долу неиздавани писма на Бизе провокирам идеи, които да бъдат от полза както за изследователи на творчеството и личността на Бизе, така и за негови интерпретатори – постановчици и изпълнители. Ернест Гиро тук става приятел и брат по оръжие на Жорж Бизе. С него той изживява тежките борби на артистичния живот; той споделя както мъките, които оставят дълбоки следи, така и радостите му. Приблизително на една и съща възраст, те живеят заедно и се консултират за всяко нещо. Жорж Бизе очевидно има голямо доверие на своя по-голям „брат“.

Пояснителни бележки:

Емил Паладил – френски композитор – роден в Монпелие. Той е музикално дете-чудо и се мести на 10-годишна възраст от дома си в южната част на Франция в Париж, за да започне обучението си в Консерваторията. Той става талантлив пианист и е най-младият носител на наградата на Рим, три години след Бизе, през 1860 година. За известно време Гали-Мари е била неговата любовница. Тя помага за създаването на някои от творбите му. Паладил се жени за дъщерята на либретиста Ернест Легуве. Той има дълго приятелство с по-възрастния композитор Шарл Гуно.

Йожен Кормон – Пиер-Етиен Пиестр, известен като за Йожен Кормон (5 май 1810 – март 1903 г.), е френски драматург и либретист. Той използва името на майка си – Соппоп – по време на кариерата си. Кормон пише драми, комедии и от 1840 г. либрета за опери. Около 150 от произведенията му са публикувани. Той е мениджър на сцената на Парижката опера от 1859 г. до 1870 г. и администратор на *Театр водевил* от 1874 г.

Той е либретист на операта на Бизе „Ловци на бисери“

Действието „Фонтенбло“ от операта „Дон Карлос“ от Дж. Верди се основава на част от „*Филип II, крал на Испания*“ (*Filippe II, Roi d'Espagne*), 1846 пиеса от Кормон.

Литература:

1. **Shann and Delperier.** French Army 1870-1. Franco-Prussian War. (I)
2. **Benedetti, Jean.** 1999. Stanislavski: His Life and Art. Revised edition. Original edition published in 1988. London: Methuen. ISBN 0-413-52520-1.
3. **Budden, J.** 1985. Verdi. London: Dent & Sons.
4. **Walsh, T. J.** 1981. Second Empire Opera: The Theatre Lyrique Paris 1851- 1870. London: John Calder.
5. **Wright, L.** 1997. Eugene Cormon. In The New Grove Dictionary of Opera. London and New York: Macmillan.
6. **Kurtiss, Mina.** Unpublished letters by George Bizet. The Musical (Oxford University Press).

СТРУКТУРЕН И ИНТЕРПРЕТАЦИОНЕН АНАЛИЗ НА КВАРТЕТ ЗА ПИАНО, ЦИГУЛКА, ВИОЛА И ВИОЛОНЧЕЛО ОТ ЛЮБОМИР ПИПКОВ

*Сара Паносян, докторант,
НМА „Проф. П. Владигеров“ София*

Резюме: Настоящият доклад изследва структурните и интерпретационни особености в клавирния квартет на Любомир Пипков. Създадена в периода, в който авторът е композирал своята Първа симфония, тази творба въплъщава песенната изразителност и симфоничната мащабност чрез възможностите на камерния състав.

STRUCTURAL AND INTERPRETATIONAL ANALYSIS OF QUARTET FOR PIANO, VIOLIN, VIOLA AND VIOLONCELLO BY LYUBOMIR PIPKOV

*Sara Panosyan, PhD student,
NMA „Prof. Pancho Vladigerov“ – Sofia*

Abstract: The following paper explores the structural and interpretative features in Lyubomir Pipkov's piano quartet. Created in the same period as the author's First symphony, this work embodies song expressiveness and symphonic range through the potential of the chamber ensemble.

Краят на 20-те и началото на 30-те години на ХХ век е много плодотворен период за Любомир Пипков – тогава се раждат емблематични негови произведения като Първи струнен квартет, Клавирно трио, Соната за цигулка и пиано, Концерт за духови, ударни и пиано, операта „Янините девет братя“ и редица други. През 1940-та година той завършва своята Първа симфония, като процесът по нейното написване е бил дълъг и се е развивал с променливо темпо. През този период, авторът работи паралелно и върху други произведения, едно от които е и неговия **Клавирен квартет**. В структурата на творбата, във фактурното разположение на гласовете, в цялостното ѝ изграждане и дори в самите теми силно се усеща връзката с Първа симфония. Клавирният квартет може да се приеме като своеобразна нейна „камерна скица“¹. По думите на Пипков той написва квартета „на един дъх“²

1 Хлебаров, И. Творческата еволюция на Любомир Пипков I том, София, 1996, с. 174

2 Хлебаров, И. Творческият свят на Любомир Пипков II том, първа книга, София, 2000 с. 57

през лятото на 1938 г. Цикълът е тричастен: първа част е в сонатна форма, представлява драматургичен и смислов център и излага главните тематични построения, чиито контури създават основата за тематизма и на другите две части; втора част е в проста триделна форма и контрастира със своя лиричен, напевен характер; трета част е вихрен финал, който обобщава събитията в целия квартет.

Началото на **първа част** въвежда в много характерния за творчеството на Пипков неравноделен размер 8/8 в структура 3+2+3, който внася специфичен дух и енергия. Същия метрум авторът използва в множество свои произведения, между които баладата за бас и пиано „Конници“ и първа част от неговата Първа симфония. Размерът далеч не е единственото сходство с тези творби – в развитието на произведението се забелязват цели мелодични линии и ритмически модели, които се срещат както в тези две композиции, така и в квартета. Началото започва с кратко четиритактово встъпление-епиграф¹ в динамика *ff*, което играе обединяваща роля в частта и в целия цикъл. Появявайки се във всички ключови от структурна гледна точка моменти в частта, мотивът създава своеобразна рамка, а интонационното му ядро, базирано върху I, V и VII степен на дорийския лад, присъства в изграждането и на другите две части, което придава цялостност на формата. Означението за характер „*bruscamente*“ (рязко, внезапно), началният интонационен ход на възходяща квинта, октавният унисон в струнните инструменти и акцентите в клавириятата партия придават на встъплението подчертано категоричен и волеви характер. След четиритактов преход в пианото започва главната тема в цигулковата, а след това и във виоловата партия. За разлика от категоричността на встъплението, характерът на тази тема е по-притаен, а постепенното движение и по-дългите нотни трайности създават асоциации с вокална партия. Тук отново може да се направи съпоставка с главната тема в „Конници“, като метрумът допълнително подчертава сходството. Впечатление прави вербалното обозначение *legato* в клавириятата партия при нелегатиран нотен текст. Неговата функция е не толкова артикулационна, колкото смислова – насочва изпълнителя към линейно обединяване на фразата и музикалното движение. Изпълнена с такъв вид внимание, тази основа допълва главната тема, представена в по-дълги нотни трайности, обогатява характера ѝ и общата музикална картина. Провеждането на тематичния материал в по-дълги нотни трайности в струнните инструменти, в комбинация с остинатното осминово движение в пианото, би могло да създаде трудности в ансамбловото отношение. Тъй като клавириятата звук е по-директен и артикулиран, а щрайховият е с по-мекото начало на тона, при невнимание от страна на изпълнителите може да се създаде впечатление за разминаване по вертикала.

1 Хлеббаров, И. Творческият свят на Любомир Пипков II том, първа книга, София, 2000 с. 57

За да се избегне това е необходимо струнните инструменти ясно да артикулират началото на всеки тон, като в същото време проследят и развитието на фразата, без да я накъсват. Сравнително опростеният интонационен модел, върху който е изградена главната тема, създава възможност за много органично изграждане на прехода и естествено продължаване в общи форми на движение. В развитието на прехода постепенно се обособяват съпровождащи тематични образувания, носещи също толкова характерни отличителни черти, колкото и главната тема. Пример за такова построение е свързващата тема, представена в 34-ти такт в клавира на фона на мелодията във виоловата партия. Тази линия не само обогатява основната, а предявява и мотиви от втора тема, както и от главната тема на втора част.



Групетото в края на тази фраза се среща във всички части на квартета. Този вид орнаментика внася фолклорен дух и е препратка към българската народна песен – силен извор на вдъхновение в творчеството на Пипков. От изпълнителска гледна точка този дълъг форшлаг трябва да бъде изпълнен с особено внимание, да бъде подчертан и артикулиран, без да излиза извън контекста на мелодичната линия. Агогически мотивът има нужда от повече време, за да бъде разположен и изказан по такъв начин, че да напомня на човешка реч. В развитието на прехода неустойчивостта се засилва още повече с встъпването на александрийски лад в такт 48. Този лад ще се появява на много места в квартета в моменти на изграждане като носител на напрежение и своеобразна антитеза на основните тематични образувания. Натрупаната енергия кулминира в такт 58, като такт 59 представя нов мотив, върху който ще се гради края на прехода към втора тема. Същият този мотив се среща и в развитието на първа тема от първа част на Първа симфония – още едно доказателство за проникването на симфоничния тип мислене в клавириянния квартет. В прехода между първа и втора тема в изпълнителски план основно внимание трябва да се обърне върху динамическия и тембровия баланс между отделните гласове не само с цел извеждане на мелодични линии, но и с оглед прецизиране на интонацията. Авторът често използва унисони през

октава в щрайха и това изисква съобразяване с някои акустични особености на инструментите. За постигане на прецизна интонация е необходимо да се вземат под внимание два важни компонента: обертоновата скала – при кординиране на интонацията между отделните инструменти се изхожда от интонацията на най-ниско звучащия инструмент, а по-високите трябва да моделират звука си спрямо него; темперирания строй – тъй като ансамбълът включва пиано, е нужно струнните инструменти да съобразят интонацията си спрямо неговите фиксирани височини на тоновете. Предвид тези особености за постигане на хомогенен звук при октавовите унисони в щрайха е нужно звукът на виолончелото да бъде водещ, а виолата и цигулката да се впишат в неговите обертонове.

В такт 83 с промяна в темпото и характера на музиката започва втора тема, представена от виолончелото, което със своя мек и богат тембър най-силно напомня и се доближава до човешкия глас. Нейният лиричен и напевен характер контрастира спрямо напрегнатия преход преди това, а дългите нотни трайности, постепенното движение на мелодията и наличието на указанието *legato* подсказват на изпълнителя да потърси възможно най-свързан щрих и продължителност на фразата. При второто си провеждане от такт 93 втора тема звучи многогласно в целия щрайх, което разгръща лиричния ѝ характер в различни тембри и регистри и засилва впечатлението за широта и пространственост. В клавирната партия влиза противосложение в осминово движение, което веднага след второто провеждане на темата се превръща в основа на краткия четиритактов преход към заключението на експозицията. В самия ѝ край, мотивът от встъплението на частта прозвучава отново, създавайки своеобразна структурна рамка.

Разработката започва с провеждане на главната тема, като този път тя е в клавирната партия, а отговорът е в щрайха, за разлика от експозицията. Композиторът използва често редуване, контрастно съпоставяне и полифонично излагане на множеството мотиви, представени до момента, като от тяхното взаимодействие се раждат и нови тематични образувания. Пример за това е мотивът, който изплува във виоловата партия в такт 119:

The image shows a musical score for measures 119 and 120. It consists of four staves: two for the strings (Violin I and Violin II) and two for the piano. The tempo is marked as 120. The string parts are marked with *staccato* and *p*. The piano part features complex textures with markings for *mf*, *ff*, *p*, and *dolce*. A *molte espressivo* marking is present in the piano part towards the end of measure 120.

За да бъде изведена достатъчно отчетливо тази линия на фона на акордите във *ff* в клавирната партия, тя трябва да бъде изсвирена с подчертано артикулиран щрих, с ясно начало на звука. Този ритмичен модел става основа за вариране на тематичния материал по-нататък в разработката, среща се в кулминационните моменти и освен в това произведение, ще бъде широко използван от автора и в развитието на първа част от неговата Първа симфония. От такт 138 започва най-тихият момент в частта, като този епизод и последващият го преход прекъсват почти непрестанната осминова пулсация, която създава усещане за движение от началото на частта. Характерът е притаен, по-съзерцателен, предвещава мистичната атмосфера, която ще преобладава във втората част от цикъла. След това кратко притихване, осминовото движение отново се завръща и от такт 170 започва изграждането към кулминационния момент на разработката. Тук, въпреки означението *f*, изписано във всички инструменти, е важно да се имат предвид балансовите проблеми, които биха могли да възникнат при твърде силна динамика от страна на акомпаниращите гласове. *Marcato* в солиращите партии подсказва нуждата от ясно артикулиране на тематичната линия. Четири такта по-късно главната тема се разгръща в октави в целия ансамбъл във *ff*. Тук вниманието по отношение на интонацията трябва да бъде повишено, както заради унисона, така и заради високата теситура, в която се намират всички струнни инструменти. В кулминационния момент отново прозвучава характерният ритмически мотив от три осмини, четвъртина и четвъртина с точка, въведен в разработката, който този път в мажор и с характер *energico* носи подчертано триумфално усещане. Следва стремглаво низходящо движение в осмини във всички инструменти, последвано от още по-динамично развитие, което от такт 201 дава началото на спускаща се секвенция, довеждаща до репризата. Различията с експозицията са основно фактурни (провеждане на темите в различен инструмент) и тонални (представяне на втора тема в главната тоналност). Частта завършва с кратко обобщаващо заключение, построено върху мелодичната линия на встъплението и мотива, въведен в разработката.

Втора част е в проста триделна форма с основна тоналност сол минор. Главната тема представлява тригласен канон, а първото ѝ изложение е във виолата, която със своя мек, дълбок тембър силно напомня човешки глас. Нужно е изпълнителят да се стреми към възможно по-голяма свързаност на фразата, да обръща внимание на връзките между отделните тонове и различната изразителност, която носи всеки интервал. Вибратото трябва да бъде непрекъснато и да прелива от тон в тон, смените на лъка да бъдат възможно най-меки, а богатата орнаментика да бъде прецизно артикулирана и „изказана“ без прибързване, за да може слушателят да я възприеме ясно, без това да нарушава спокойното съзерцателно състояние. След началното провеждане на темата, тя преминава в цигулката, а във виоловата партия влиза проти-

восложението, което е силно характерно мелодически и има водеща функция в развитието на частта. Интонационно то много се доближава до песента „Нани ми, нани, Дамянчо“, на която Пипков прави обработка за хор десет години по-късно. За разлика от главната тема, която търпи леки промени при всяко следващо провеждане, противосложението запазва непроменена структура. В такт 18 в цигулката и челото влиза контрапунктираща линия от осмини, които легатирани по двойки, носят много оплаквателен характер. Дялт завършва с кратка мелодична линия в цигулката, организирана около V и VII степен на дорийския лад, която връща спомена за главната тема от първа част. Целият първи дял на формата е с подчертано песенен характер, атмосферата е интимна и печална. От изпълнителска гледна точка за постигането на това състояние е нужно активно внимание по отношение на звукоизвличането и фразирането. Различният цвят, който придобиват тематичните образувания, преминавайки от един инструмент в друг, трябва да бъде потърсен и съгласуван между изпълнителите по начин, който едновременно ще представи цялата темброва пъстрота, която ансамбълът предлага, без да се губи връзката между отделните явления на мелодичните линии. Песенният характер на темата изисква в изграждането на фразата да се обърне допълнително внимание на моментите, в които има нужда от въздух. Тези дихания трябва да бъдат премерени, да се впишат органично в структурата на мелодията, така че тя да бъде разположена във времето по възможно най-естествения и близък до речта и песента начин.

От такт 26 започва средният дял на формата. В клавирната партия неколкостепенно се повтаря ми мажорен акорд в продължение на два такта, като впечатление прави ритъмът:



Този синкоп, представящ аугментиран вариант на основния ритъм в 8/8 от първата част, създава впечатление за приближаващо се движение, внася чувство на тревожност и усещане за архаичност. Тематичният материал тук е до голяма степен комплементарно изложен в различните инструменти. Този вид фактура изисква от изпълнителите повишено внимание към протичането на фразата, така че тя да не се накъсва, преминавайки от една партия в друга. Мелодията трябва да бъде отворена в своя край, така че да може ес-

тествено да прелее в следващия инструмент. Средният дял е по-интензивен и в изграждането му се срещат резки смени на контрастни състояния, като в кулминационните моменти отново се появява александрийски лад. В края на дяла е единственото за тази част задържане върху мажорна хармония. Този светъл момент се откроява в мрачната атмосфера на частта и от изпълнителска гледна точка е нужно това да бъде отразено в звуковата палитра. Вибратото в дългия задържан тон в цигулката трябва да бъде с тясна амплитуда, а виолончелото и пианото да потърсят максимална мекота в звукоизвличането. Връзката към репризата се осъществява със задържан тон сол в челото, който от терцов тон на мажорния акорд преди това се превръща в тоника в новия дял. Този способ напомня за първа част, където свързването на встъплението с главната тема в репризата се случва по много подобен начин.

При провеждането на главната тема във виолата акомпаниращото виолончело прави отклонение единствено към фа диез и ла бемол, което подсилва тягостния характер и предвещава значимостта на малката секунда в развитието на тематизма на трета част. В кулминационния момент на частта темата на противосложението е проведена в октави във *f* във всички струнни инструменти на фона на силно алтеровани акордови последования в клавирирната партия. Това е лиричната кулминация на целия цикъл, смисловото и емоционално съдържание на темата са разгърнати максимално в богатите тембри на ансамбъла. След този момент, синтезиращ и противопоставящ двата дяла, темата на противосложението се връща отново в главната тоналност. Последен отзвук от средния дял се усеща в акцентирани осмини, които водят към заключението и края на частта.

Третата част *Presto* е в сонатна форма и е финал на цикъла. Основен мотив в главната тема е специфичното орнаментиране на възходяща секунда, а цялостният ѝ характер и строеж наподобяват вихрено хоро. Друг подчертан мотив е възходящото квартово движение, което е в основата и на втора тема – този интервалов ход внася дух на решителност и категоричност. В края на второто провеждане на първа тема се връща споменът за първа част с директно цитиране на мотива от въведението ѝ. Веднага след това без преход започва втора тема в пианото. В сравнение с първата тя е с по-категоричен и почти маршов характер, което е изискано и от автора с означението *risoluto* и се подчертава допълнително от възходящата кварта в началото. Провеждането на темата е в две полуизречения със сходен строеж, второто от които отстои на малка секунда спрямо първото. Това утвърждава интервала не само като интонационен модел, а като структурообразуващ фактор в частта. От такт 80 с видоизменена поява на втора тема започва контрастен епизод, който в такт 88 въвежда нова силно хроматизирана линия с токатен характер. В развитието ѝ за пореден път изникват очертаванията на мотива от встъплението на първа част, но този път с корекция си бемол

вместо си бекар. Това още веднъж подчертава интонационния мотив малка секунда, който се явява и силно акцентиран в кулминационния момент в такт 97. В интерпретационно отношение, основните проблеми, които възникват, са свързани с преминаването на тематичния материал между отделните инструменти и запазването на общата пулсация в ансамбъла. Пределно бързото темпо изисква концентрация и бързи реакции от всеки един от музикантите, за да не се накъсва фразата, преминавайки от една партия в друга. За да се случи това, от съществена важност е в съзнанието на всеки от инструменталистите да тече непрекъсната осминова пулсация. Върху тази мрежа намират мястото си по-дългите нотни трайности, така че да не спират инерцията на движението. Поради токатния характер на частта, друг проблем, който би могъл да възникне е липсата на дихания. Тъй като темпото е много бързо, отклоненията трябва да бъдат леки, фини и изключително съобразени с нуждите на фразата и формата. Тяхната липса би накарала частта да звучи механично, а отделните построения – да загубят своята обособеност.

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system includes parts for Violin I, Violin II, and Piano. Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *f*. The word *risoluto* is written above the final measure of the piano part.

В този пример агогическото отклонение е с цел да се обособи края на първа тема и началото на втора. Метрономно стриктно и равно изпълнение в случая би накарало двете линии да звучат твърде сбити една в друга. За да се избегне това е нужно минимално и много фино разширяване в края на такт 38, което да бъде съобразено с вече споменатата осминова пулсация, последвано от рязко възвръщане на темпото в следващия такт.

В началото на разработката очертанятията на темата постепенно избледняват и водят до преходен епизод, в който характерът се променя значително. От такт 115 в целия ансамбъл започва своеобразен хорал в *legato*, който 4 такта по-късно достига до притаено *pp*. Мистичната атмосфера тук, подсилена от звуковия ефект *sul ponticello* в цигулковата партия, напомня за втора част, а в мелодичните линии на виолата и пианото се долавят и очертанятията на противосложенията от канона в нейното начало. Тук е нужно внимание от страна на изпълнителите по отношение на динамичния и тембровия ба-

ланс – за да се открие мелодичната линия в *pp* във виолата, пианото, което свири в същата октава, трябва да подходи деликатно към звукоизвличането, така че да не „залее“ акустически струнния инструмент. Виолистът трябва да се стреми към плътен, присъствен звук с по-малко лък близо до магарето, както и възможно най-свързан шрих, който ще допринесе не само за вокалното звучене на темата, но ще спомогне и за по-лесното ѝ проследяване от страна на слушателя. От такт 141 началната четвъртина с точка във втора тема е заменена от три осмини, напомняйки за подобния ритмически мотив в разработката на първа част. Този мотив е силно подчертан с неколкотократно му повторение във *ff* в целия шрайх. След появата на лъжлива реприза, прекъсната от бурен преход във *ff*, се стига до контрастен епизод *Meno*, изграден върху интонационното ядро на първа тема. Характерът става песенен и носталгичен, а такт 206 *Lento* и *pp* е най-тихото място в частта, разположено непосредствено преди същинската реприза. При явяването на втора тема в такт 224 акомпаниментът във виолата и пианото противопоставя квартали срещу равни осмини в 6/8. Този ритмически модел във виоловата партия е препратка към акомпанимента от втора част в същия инструмент. Докато там характерът е лиричен и оплаквателен, тук е решителен и категоричен и подчертава още веднъж ключовия за тази част интервал малка секунда. При репризирането на преходния епизод след това цитатът на мотива от встъплението на първа част е в оригиналния си вид със си бекар и води до бурна кулминация в такт 281. Остинатните осмини във *ff* и *con forza* за последен път противопоставят двата интонационни варианта на темата, преди оригиналният да „триумфира“.

Контрастен епизод *Lento* прекъсва инерцията и променя характера. Мотивът от въведението на първа част тук приема лиричен образ, а в такт 304 се долавят и очертанията на темата от втора част. От такт 308 започва кратка обобщаваща кода, която утвърждава встъпителния мотив и завършва с многократно повтарящия се в частта интервал малка секунда, рамкирайки както финала и целия цикъл.

Литература:

1. Хлебаров, И. Творческата еволюция на Любомир Пипков I том, София, 1996
2. Хлебаров, И. Творческият свят на Любомир Пипков II том, първа книга, София, 2000
3. Хлебаров, И. Творческият свят на Любомир Пипков II том, втора книга, София, 2001
4. Хлебаров, И., Костакева, М., Дрουμεва, К. Любомир Пипков – студии, София, 1975
5. Стоянов, П. Музикален Анализ, София, 1969

„ТЕХНИКАТА НА АЛЕКСАНДЪР“ И ПРИНОСА Й ПРИ ПРИЛАГАНЕ В МЕТОДИКАТА НА ОБУЧЕНИЕ ВЪВ ВИСШИТЕ УЧИЛИЩА ПО ИЗКУСТВАТА

Кирил П. Пенчев

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
kiril.penchev@yahoo.com

Резюме: *„Техниката на Александър“ е алтернативен метод, който може да бъде от полза на всички музиканти, без значение от етапа им на развитие. Тя е част от образователен процес, който помага на хората да подобрят цялостната си координация, стойка и модели на движение. Прилагайки принципите на „Техниката на Александър“ към свиренето, музикантите могат да подобрят професионалното си усъвършенстване, респективно концертно представяне и да предотвратят развитието на вредни навици, контузии или напрежение при изпълнението на даден инструмент.*

„ALEXANDER‘S TECHNIQUE“ AND ITS CONTRIBUTION TO THE METHODOLOGY OF EDUCATION IN HIGHER ART SCHOOLS

Kiril P. Penchev

AMDFА „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv
kiril.penchev@yahoo.com

Resume: *„Alexander Technique“ is an alternative method that can benefit all musicians, regardless of their stage of development. It is part of an educational process that helps people improve their overall coordination, posture and movement patterns. By applying the principles of the Alexander Technique to playing, musicians can improve their professional development, concert performance, and prevent the development of harmful habits, injuries, or strains while playing an instrument.*

Музикантите, подобно на спортистите, са предразположени към различни контузии/физиологични проблеми, породени от физическите постановъчни изисквания при свирене на инструмент. Често срещани здравословни проблеми са:

1. От повторения водещи до напрежение и стягане:

- Тендинит – възпаление на сухожилията, обикновено засягащо ръцете и китките.
- Синдром на карпалния тунел – компресия на медианния нерв в китка-

та, често наблюдавана при пианисти, китаристи и кларинетисти.

2. Болки в гърба и врата:

- Неправилна физиологична постановка – музиканти, свирещи на инструмент продължителни периоди, могат да развият болки в гърба и врата поради неправилна физиологична постановка.
- Напрежение, породено от спецификата на инструмента – струнните инструменталисти и перкусионистите могат да изпитат напрежение от теглото или позицията на своите инструменти.

3. Проблеми със слуха:

- Загуба на слух – изпълнителите, свирещи в рок групи или оркестри, са изложени на риск от увреждане на слуха, вследствие на продължително слухово натоварване.

4. Наранявания на ръцете и пръстите:

- Пръст-спусък – състояние, при което пръстът се застопорява в огънато положение, често срещано сред клавирните и струнните инструменталисти.
- Навяхвания на пръстите – изкълчвания или навяхвания могат да възникнат от повтарящи се движения на пръстите, особено при свирещите на струнни инструменти.

5. Тревожност при изпълнение:

- Психологическо напрежение – музикантите изпитват стрес, напрежение свързано със стремеж към качествено изпълнение, което оказва влияние върху тяхното психическо и емоционално състояние.

6. Наранявания на краката и/или ходилата:

- Напрежение в краката – изпълнителите, използващи инструмент с педали или трябва да стоят прави за дълги периоди, могат да изпитат дискомфорт в краката и/или ходилата.

7. Дерматологични проблеми:

- Контактен дерматит – дразнене на кожата, причинено от контакт с материали като никел в инструментите.

Предотвратяването на нараняванията често включва поддържане на подходяща техника, почивки по време на разсвирване или изпълнение, използване на ергономично оборудване и включване на физическа подготовка и упражнения за разтягане. От полза ще са и здравни съвети от специалисти, като физиотерапевти или професионални терапевти, за превенция от наранявания.

Процентът на артистите-инструменталисти, изпитващи болка е по-голям, от тези които търсят медицинска помощ. Практиката показва, че много от потърпевшите не търсят навреме лечение за наранявания си. Причините, поради които музикантите не съобщават за тези наранявания са:

- Страх от загуба на работа – в конкурентния свят на музиката, музикантите са загрижени, че съобщаването за физиологичен проблем ще застраши позицията им в ансамбъл или шансовете им да получат бъдещи концерти и изяви.
- Стигма – притеснението на музикантите да не бъдат разглеждани като по-малко способни или всеотдайни и отхвърлени от професионалните среди.
- Липса на информираност – някои от изпълнителите да не разпознаят тежестта на контузията си и да приемат болката или дискомфорта като нормална част от свиренето на инструмент.
- Търсенето на медицинско лечение може да бъде скъпо, а музикантите без здравна застраховка или с ограничени финансови ресурси може да се колебаят да поемат медицински разходи.
- Психически натиск за изпълнение – върху музикантите, особено тези със водещи, солови роли или в строги графици, могат да бъдат принудени да продължат да изпълняват задълженията си въпреки нараняванията, за да изпълнят договорите си.
- Липса на достъп до здравеопазване – изпълнителите, най-вече тези без цялостно здравно осигуряване, се сблъскват с пречки при достъпа до подходящи медицински грижи и рехабилитационни услуги.

Като се имат предвид тези фактори, вероятно има много нерегистрирани случаи на наранявания сред музикантите. Въпреки това се полагат усилия за повишаване на осведомеността за здравето и благосъстоянието на изпълнителите, а някои организации в музикалната индустрия работят за осигуряване на подкрепа, ресурси и образование за справяне с тези проблеми. Музикантите се насърчават да дават приоритет на здравето си и да търсят медицинска помощ, когато е необходимо, за да предотвратят дългосрочни последици.

Вместо традиционните медицински специалисти, артистите-инструменталисти обикновено търсят алтернативни представители на здравни услуги и креативни методи за превенция. Музикантите често не вярват на конвенционалната медицина и я избягват от страх да не им бъде препоръчана почивка за по-дълго време, далеч от инструмента или да преминат през задължителна хирургична интервенция. „*Когато удължената почивка бива предписана, музикантите могат да се чувстват емоционално или финансово ограничени, а също и че техният лекар може да не разбира средата и спецификата на работното им място.*“ [Паул, 1997, с.5] „*Алтернативните здравни специалисти изглежда, са по-запознати с емоционалните и физическите нужди на музикантите, което прави това по-привлекателна възможност за изпълнителите.*“ [Доусън, 1988, с. 19-22] „*Алтернативните терапии включват остеопатични, чакракчи и натуропатични лекари,*

терапевти, които се специализират в масаж, диетични манипулации и рефлексология, както и практикуващи техники за осъзнаване на тялото, като например Техника на Александър, автогенна терапия, метод на Фелденкрайс и йога. “ [Макилвайн, 2010, с. 38] Тези методи са базират на обширни традиции, но описанието на всеки метод е извън обхвата на този доклад.

Ние ще се съсредоточим върху „Техниката на Александър“, подход за преподаване и лечение на артисти-изпълнители, които се фокусират върху разбирането на човешкото тяло и ефективното му използване. „Методът се основава на фундаменталната гледна точка, че болката от свиренето на инструмент предразположена от: медицинско състояние или заболяване, травма като навяхване (и двете от които могат да бъдат лекувани чрез медицинска наука, или ефективно използване на тялото).“ [Марк, 2004, с.1]

„Техниката на Александър е разработена от Фредерик Матиас Александър (1869-1955) в отговор на собственото си вокално напрежение като оратор.“ [Алкантара, 1997, с.1] „Техниката на Александър“ – известна като АТ е метод за умствено и физическо обучение, който помага на учениците да освободят напрежението в шията си, гръбначния стълб и ставите. „Целите на АТ са да се облекчи телесното напрежение, да се избегнат наранявания при физическа злоупотреба и да се задейства ефективно използването на ума и тялото като една единица, наречена „Аз“. [Алкантара, 1997, с. 2-3] Критичен компонент на АТ е понятието „първичен контрол“. Определя се като „автоматични постурални рефлексии в тялото, които позволяват безпроблемна изправеност на гръбначния стълб“. [Пиърсън, 2006, с.9] За да се даде възможност на „първичния контрол“ да ръководи движенията, студенти от практиката на АТ, освобождават напрежението в атлантикоципиталната става между черепа и гръбначния стълб и след това позволяват на рефлексите естествено да движат тялото. Акцентът, поставен върху връзката глава – шия не означава, че методът е само за външна визия и ходене в изправена позиция. Вместо това, техниката учи своите ученици елегантно да използват напрежението и релаксацията като инструменти за постигане на цели и задачи, без да се претоварват или да злоупотребяват с телата си.

„Инструкциите за боравенето с „Техниката на Александър“ обикновено е персонализирана за нуждите на всеки индивид. Стотици практикуващи АТ преподават в индивидуални, групови, лагерни и конферентни сбирки. Книги като „Непреки процедури“ и „Обучение на тялото“ дават на читателите достъп до АТ, тъй като много инструменталисти нямат физическата възможност да се свържат с квалифицирани практикуващи.“ [Гелб, 1996, с.2]

Американските музикални и драматични училища признават стойността на предотвратяването на нараняванията и контузиите на своите ученици

и от дълго време предлагат АТ класове.¹ В Европа програмите за превенция започват да се въвеждат още през 1988 г. първо в Норвегия. След което бива добавено като задължителен час в повечето висши елитни музикални училища в Европа.² Учителите по „Техниката на Александър“ се фокусират върху обучението на учениците да освободят умствените и физическите препятствия за по-ефективно движение.

„Техниката на Александър“ учи изпълнителите на мускулно-скелетната анатомия, която се отнася до тяхната дейност и предоставя препоръки за това как да се избегне злоупотребата с тази анатомия. Ето някои начини, по които техниката да се използва и да помогне при свиренето на музикален инструмент:

- Осъзнаване на тялото – „Техниката на Александър“ подчертава осъзнаването на тялото и насърчава музикантите да осмислят своята поза и регулирането ѝ. Това осъзнаване може да помогне на инструменталистите да поддържат балансирана и спокойна позиция, докато свирят, намалявайки ненужното напрежение и неприятно усещане.
- Освобождаване на напрежението – напрежението е често срещан проблем сред музикантите и може да повлияе негативно на техниката на свирене и качеството на звука. „Техниката на Александър“ учи хората да освобождават ненужното мускулно напрежение, което позволява по-свободно движение и лекота при свирене. Това е особено полезно за кларинетистите, често изпитващи напрежение във врата, челюстта и раменете.
- Дишане и опора – правилното дишане е от решаващо значение за свирещите на духови инструменти. „Техниката на Александър“ може да им помогне да подобрят координацията на дишането си, което позволява по-ефективно използване на дихателния процес и засилен контрол върху фразите и динамиката. Освен това, методът може да спомогне за разработването на необходимата основна опора за поддържане на стабилен и контролиран въздушен поток по време на свирене.
- Баланс и уравновесеност – Техниката на Александър насърчава чувството за баланс и уравновесеност в движението. Музикантите могат да прилагат този принцип при свиренето си, като поддържат балансирано разпределение на теглото в цялото си тяло. Това може да допринесе за по-спокойно и комфортно преживяване при изпълнение.
- Връзка ум-тяло – подчертана е връзката между ума и тялото. Чрез култивиране на осъзнат и фокусиран начин на мислене, артистите могат да

1 Пример: Университет на Индиана, Щатски Университет на Луизиана, Училище за Музика Ийтман, Джулиард Консерватория, Пийбоди Консерватория и т.н.

2 Пример: Университет за музика и сценични изкуства Виена, Австрия; Училище Йехуди Менухин, Англия.

подобрят концентрацията и музикалната си интерпретация. Това може да доведе до по-изразително и ангажиращо изпълнение.

Много хора вярват дълбоко в ползите от този алтернативен метод. Проведени са над 15 научни изследвания по метода на „Техниката на Александър“. Те показват силни доказателства за ефективността на уроците по този метод при хронична болка в гърба и умерени доказателства при увреждане, свързани с Паркинсон. Други изследвания показват, че 15 урока по АТ могат да подобрят цялостното музикално и техническо качество, както и да понижат сърдечния ритъм в ситуации на ниско кръвно налягане. Докато АТ е неинвазивен ресурс за много изпълнители при наличие на медицински проблеми, те не са форма на медицинска „терапия“. В основата си, техниката служи като образователен метод, който внушава доверие в артистите-изпълнители, насърчаващ осведоменост и предоставящ алтернативи на инвазивните медицински процедури.

От важно значение е фактът, че „Техниката на Александър“ се преподава от квалифицирани инструктори/преподаватели, които предоставят персонализирани насоки и практически корекции. Работата със сертифициран учител по „Техника на Александър“, който има опит с музиканти, може да предложи специфични прозрения и персонализирани инструкции за изпълнителите. Има ограничение, разбира се и то е свързано с продължителността на процеса, както и от капацитета на индивидуалната личност. Независимо от това, ползите от метода биха дали на един инструменталист по-дълга и здравословна кариера, физическо, както и психическо преимущество пред не малък процент от конкуренцията му.

В обобщение, „Техниката на Александър“ има ценен принос към методологията на образованието във висшите училища по изкуствата, като предоставя знания за подобряване на осведомеността за физиологията на тялото, умения за сценично изпълнение, предотвратяване на наранявания и управление на стреса. Интегрирането ѝ в учебните програми и програмите за обучение на учители отразява признаването на нейната значимост в контекста на художественото образование.

Литература:

1. **Paull, Barbara; Christine Harrison:** „The Athletic Musician: A Guide to Playing without Pain“, London, The Scarecrow Press, Inc., 1997, p.5.
2. **Dawson, W. J.:** „Hand and Upper Extremity Problems in Musicians: Epidemiology and Diagnosis.“, Medical Problems of Performing Artists 3, no. 1, 1988, p.19-22.
3. **McIlwain, J.K.:** „Common Injuries among College Clarinetists: Definitions, Causes, Treatments, and Prevention Methods.“, Florida State University, 2010, p.38.

4. **Mark, T.:** „What Every Pianist Needs to Know About the Body.“, Chicago: GIA Publications, Inc. , 2004, p.1.
5. **Alcantara, P.:** „Indirect Procedures.“, Oxford: Clarendon Press, 1997, p.1-3.
6. **Pearson, L.:** „Body Mapping for Flutists: What Every Flute Player Needs to Know About the Body.“, Chicago: GIA Publications, Inc., 2006, p.9.
7. **Gelb, Michael:** „Body Learning: An Introduction to the Alexander Technique.“, 2nd ed.: Henry Holt and Company, 1996, p.2.
8. **Spaulding, C.:** „Before Pathology: Prevention for Performing Artists.“, Medical Problems of Performing Artists 3, no. 4, 1988, p.135.
9. **Woodman, J. P.; N. R. Moore:** „Evidence for the Effectiveness of Alexander Technique Lessons in Medical and Health-Related Conditions: A Systematic Review.“, International Journal of Clinical Practice 66, no. 1, 2012, p.98-112.
10. **Valentine, E. R.:** „The Effect of Lessons in the Alexander Technique on Music Performance in High and Low Stress Situations.“, Psychology of Music 23, no. 2, 1995, p.129-141.

МУЗИКАЛЕН СЛУХ – СЪЩНОСТ, ФЕНОМЕН, ПРОЯВИ

Петя Г. Петрова
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“
e-mail: petya.petrova@artacademyplovdiv.com

Резюме: Настоящата статия разглежда многостранността на понятието „музикален слух“. Авторът изследва неврологичните, когнитивните и психологичските прояви на явлениято в областта на музикално-слуховото обучение. Разработката има за цел да анализира компонентите на музикалния слух, необходими за безпроблемното възприемане на музиката на XX и XXI век. Изборът е мотивиран от научните интереси на автора.

Ключови думи: музикален слух, основни музикални способности, абсолютен слух, релативен слух

MUSIC HEARING – NATURE, PHENOMENON, MANIFESTATIONS

Petya G. Petrova
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“
e-mail: petya.petrova@artacademyplovdiv.com

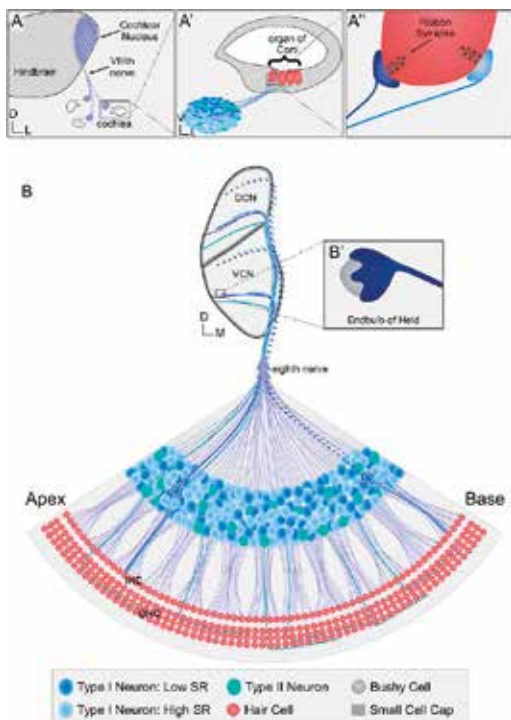
Abstract: This article examines the multifaceted nature of the concept of „musical hearing“. The author investigates the neurological, cognitive and psychological manifestations of the phenomenon in the field of music-auditory training. The elaboration aims to analyze the components of musical hearing necessary for the smooth perception of music of the 20th and 21st centuries. The choice is motivated by the scientific interests of the author.

Keywords: musical hearing, basic musical abilities, absolute pitch, relative pitch

Музиката е универсален език, който влияе върху човешките емоции и възприятия. Предпоставка за успешното ѝ възприемане и възпроизвеждане е добре развитият музикален слух. В настоящото изложение се разглежда научната основа и възможните прояви на този феномен. Следващата разработка е част от задълбочено изследване върху комплексната употреба на музикалния слух в извънтонални условия. Също така на фокус са поставени индивидуалните различия в степента на развитие на музикалния слух и как те влияят върху музикалните способности.

Музикалният слух се намира в тесни връзки както с невробиологията, така и с когнитивната психология. В тази връзка се налагат някои уточнения относно функционирането на слуха в човешкия организъм.

Звукът като физично явление се възприема от ухото. Процесът по обработването му започва в кохлеята на вътрешното ухо чрез преобразуване в биопотенциали. Следва предаването му чрез спирални ганглийни неврони към централната нервна система. Именно тези неврони отговарят за запазването на честотата, интензивността и продължителността на всеки получен импулс. За да бъде трансформиран нервният импулс в звуков сигнал, ганглийните неврони свързват сетивните клетки в кохлеята с невроните в слуховия мозъчен ствол и кортекса. Това довежда до протичане на специфични процеси по пренасяне на информация, в които се обособяват синапси (контакти) едновременно в периферията и в централната нервна система.¹ [Appler, Goodrich, 2011, p. 488].



¹ Разбирането как спиралните ганглийни неврони придобиват тези уникални свойства е ключова цел в слуховата невронаука, тъй като те представляват единствен вход на слухова информация към мозъка. Най-добрият към момента за лечение за много форми на глухота е кохлеарният имплант, който компенсира загубена функция на сетивните клетки чрез директно стимулиране на слуховия нерв – бел. авт.

Получената информация оформя т. нар. „невронни мрежи“ (връзки), създадени при асимилиране на конкретен елемент на музикалното възприятие. Дълготрайните форми на възприятието създават т. нар. „мозъчни карти“/ „ментални карти“, намиращи се в тясна връзка с музикалната памет. Те са динамични и чрез невроните, съдържащи се в тях отразяват промените, които настъпват в тялото и извън него. В тази връзка португалският невролог Антонио Дамазио говори за тонотопична карта, която описва като „пространствена карта с възможните тонове, подредени по височина“ [Дамазио, 2014, с.88]. Картите, пораждащи осмислянето на музикалното възприятие Дамазио категоризира като „екстероцептивни“ (на външния свят).¹

Честата употреба на дадено понятие, каквото е „музикален слух“, налага и уточняване на неговата природа. В музикално-педагогическата практика често пъти понятието „музикален слух“ се отъждествява с „музикалност“. Основания за това твърдение дават следните съждения: музикалният човек притежава музикален слух, следователно човек, притежаващ музикален слух, е музикален; музикалният слух е основен критерий за музикалността на човека. Но според руския теоретик Б. Уткин отъждествяването на музикален слух с музикалност е принципна грешка, допускана от редица педагози и изследователи. Той казва, че „музикалността е природна способност на творческия характер, духовно начало. Музикалната надареност само усъвършенства, за разлика от музикалния слух – физиологичната способност за възприемане на музикална информация с различна степен на точност у различните хора“ [Уткин, Б., с. 10]. Според него музикалният слух може да се създаде и възпита в процеса на работата. Всички хора притежават тази физиологична способност, но тя е развита в различна степен в зависимост от природата и практиката. Като заключение на по-горните съждения може да се посочи, че музикалността е природна даденост и основа на музикалния слух, който се развива онтогенетично, но не бива понятията музикалност и музикален слух да бъдат отъждествявани. Съществува неразвит музикален слух – при отсъствие на ярки природни способности и музикално-слухова практика. Но с повече усилия от страна на педагога и този слух може да се развие и дори да се доведе до ниво на професионален музикант. В тази връзка, Уткин говори за понятието „музикален далтонизъм“, при което даден човек притежава различни слухови способности, за които е необходима специфична форма на работа в началния етап на обучение (координиране на слуха с гласа).

Основата за развитие на дадена способност у човека са неговите сетива. Слуховият ни анализатор притежава долен и горен праг на усетливост (16-20000 броя двойни трептения в секунда). В съвременната музикална

1 Пак там, с.96

практика се използват честоти в диапазон от 16 Hz до 4096 Hz. Различителният праг на усетливост при обучение въз основа на равномерно темперирания строй се проявява при разстояние от полутон между височините на два тона. Чрез своя слухов анализатор човек различава и възприема четирите качества на тона – височина, сила, трайност и тембър. Те са взаимосвързани, но някои от тях притежават пространствени характеристики (височина, сила, тембър), а други – времеви (трайност). От качествата на тона произхождат и четирите вида музикален слух – тонововисочинен, динамичен, метроритмичен и тембров.

Видовете музикален слух не се изявяват еднакво силно. Всеки човек притежава индивидуален различителен праг. У човека първо се формира тембровият слух – още от втория-третия месец след своето раждане бебето разпознава тембъра на майка си сред останалите и това го успокоява. Динамичният слух се проявява също до първата година – бебето се дразни от силните звуци. Около първата година се проявява и метроритмичният, а след втората година – тонововисочинният слух. Но дейността само на един анализатор не е достатъчна за формирането на музикалния слух. Необходима е координация на работата на различни анализаторни системи, която се осъществява посредством функционалното обединяване на съответните отдели на главния мозък. Физиологичните основи формират способности, характеризирани се с голяма здравина и устойчивост, които могат да се съхраняват десетки години без да бъдат използвани. Музикалният слух може да се формира у всяко здраво дете, но процесът на формиране както в естествени условия, така и с помощта на педагог, протича различно при всеки човек. Необходимо условие за формиране на тонововисочинния слух е включването на моторно (вокално) звено в процеса на възприетията. Музикалният слух, както и всяка способност, подлежи на развитие, което се осъществява в процеса на музикалната дейност на човека и неговото обучение.

Казаното дотук потвърждава необходимостта от прецизирането на понятието „музикален слух“. Редица теоретици боравят с понятието, дефинирайки го по различни начини:

- *„способността да се възприема, представя и възпроизвежда музиката като израз на художествено съдържание“* [Йонова-Тодорова, 1990, с. 25].
- Друг прочит на термина представя Марина Карасьева: *„Понятието музикален слух може да се третира на три равнища: като обективен неврофизиологичен процес; като специфична форма на възприетията, при което информацията на музикалния слух на сензорно ниво се разбират като саморегулиращо се действие, притежаващо механизъм на обратна връзка; и като проява на когнитивните процеси“* [Карасева, 1999, с. 77].

Категориите музикален слух са предпоставка за развитието на **основните музикални способности – ладов усет, метроритмичен усет и музикално-слухови представи**. Те не съществуват независимо една от друга, а се развиват комплексно. Трите способности притежават няколко страни на проявление – перцептивна (изразява се в точното възприемане на височината и трайността на тоновете), интелектуална (разпознаването на дадена мелодия измежду други мелодии) и емоционална (преживяване на музикалната мисъл). Емоционалната страна е най-висшата от трите, но би била невъзможна без присъствието на перцептивното усвояване на дадена музикална мисъл и нейното интелектуално осмисляне.

В основата на **ладовия усет** лежи тонововисочинният слух. Ладът е едно от най-важните изразни средства в музиката. С развитието на музиката през различните епохи не е възможно да се даде едностранно определение на понятието „лад“. По своята същност, той представлява система от исторически утвърдени звукореди и съчетания, чиито тонове се намират в разнообразни развиващи се и променящи се интервалови и функционални взаимоотношения. Ладът позволява тонововисочинното движение да се възприеме като логична музикална мисъл. Той притежава няколко елемента – музикален строй, ладови структури и ладови функции. Ладовият усет е предварителна психическа нагласа на индивида да възприема, възпроизвежда и реагира емоционално на звуковисочинните изменения в мелодията. Добре развитият ладов усет има няколко проявления: точно интониране, възприемане на тоновете височини в мелодията като логична музикална мисъл, преживяване на мелодията като израз на определени чувства. Ладовият усет е главен компонент в структурата на музикалния слух.

Друга основна музикална способност е **метроритмичният усет**. Чрез него се реагира на метроритъма. Онтогенетично метроритмичните реакции предхождат тонововисочинните. Музиката е времево изкуство и метрумът, ритъмът и темпото са елементите, чрез които се организира протичането на музикалната мисъл. Тъй като протичат едновременно, в музикалната теория тези елементи са обединени от термина метроритъм. С това понятие се означава прозвучаването на различни по трайност тонове, организирани в слаби и силни пулсации (метрични времена) и протичащи в единно темпо. Метроритмичният усет е способността за възприемане, възпроизвеждане и емоционално преживяване на движението в музиката. Тази способност притежава две основни характеристики. Метроритъмът се възприема и осъзнава с конкретното му изразително значение и емоционалното съдържание на мелодията се изменя при промяната на който и да е от елементите му. Друга особеност на метроритмичния усет е неговата двигателна природа – той се възприема не само със слуха, а и с всички клетки на човешкия организъм и поражда движение.

Възприемането и възпроизвеждането на тоновете височини и метроритъма на мелодията остава трайни следи в човешкото съзнание, които представляват **музикално-слухови представи** – третата основна музикална способност. Тяхното формиране зависи изцяло от развитието на останалите две основни музикални способности. Затова и може да се твърди, че музикално-слуховите представи са двупластови – отразяват едновременно тонововисочинната и метроритмичната структура на мелодията. Тази способност се формира при възприемане, разпознаване и възпроизвеждане на мелодия. Натрупването на представи не се изразява само в разпознаването на дадена мелодия, а и способността мислено да се проследи мелодия и да се изпее „наум“. Те отразяват всички елементи на музикална изразност. Музикално-слуховите представи имат някои особености: притежават известна образност и конкретност; никога не могат да бъдат така ярки и точни като конкретното възприятие; променливост – при различните хора се натрупват различни представи за едно и също произведение; непълнота – отразяват отделни страни и са обобщени. Като основна музикална способност те отразяват и емоционално-образното съдържание на мелодията. Методичното развиване на музикално-слуховите представи е от изключителна важност – без тях „е невъзможно узnavането и възпроизвеждането на музиката“ [Пеев, 1964, с.12].

Според начина на възприемане на тоновете височини, съществуват два вида музикален слух – **абсолютен и релативен** (относителен).

Абсолютният слух е способността да се възпроизвеждат тонови височини, без да се сравняват с друг тон. Белег за наличието на абсолютен слух е непосредственото разпознаване на височината на тона без помощта на интервалова опора. Най-активната форма на проява на този вид слух е точното гласово възпроизвеждане на тоновата височина. В солфеджната практика тази форма се среща рядко. Абсолютният слух е полезен за музиканта, тонрежисьора и особено за диригента (поради сложния оркестров и звуков механизъм).

Абсолютният слух се среща по-рядко от релативния. Той може да бъде три вида:

- пасивен
- активен
- интервалов

Хората, които притежават пасивен абсолютен слух лесно разпознават височината, когато звучи мелодия или хармонично съчетание в средния регистър – от малка до втора, трета октава. Хората с активен абсолютен слух лесно разпознават и възпроизвеждат височината на изолирани тонове, могат да я определят при всеки звук от естествен произход – пеене на птици, всякакви звукови сигнали и др., или те отделят височината във всяко слож-

но и необичайно звучене. Интерваловият абсолютен слух се проявява след продължително свирене на инструмент. С него добре се познават тоновете на инструмента, на който свири даденият човек – цигуларят познава само тоновете на цигулката, пианистът – на пианото, певецът – тоновете, близки до тембъра на гласа му. Тук голяма роля играят моторно-двигателните и темброви асоциации, придобити след години изпълнителска практика.

Релативен слух се нарича способността за възприемане и възпроизвеждане височината на тоновете на базата на сравняването. При него се запомнят съотношенията между тоновете, а не абсолютните им тонови височини. Релативният слух не е самостоятелен, защото при него тоновете се назовават и изпяват чрез определени връзки – интервал, акорд. Това е най-често срещаният слух. Той може да се развие до висока степен на активност и точност при назоваването на тоновете височини.

В солфеджните методики от XX век съотношението между абсолютен и релативен слух представлява изходна точка за съпоставяне слуховите възприятия към елементите на музикалния език. Степента на усъвършенстването на музикалния слух рефлектира върху възприемането на явления като диатоника и хроматика, изкуствени ладове, нетерцови вертикални структури и т. н. Противопоставянето на двете категории слух – абсолютен и релативен, води до едностранчивост в музикално-слуховото обучение.

Аспектите на проявление на музикалния слух са тясно свързани с когнитивната психология. От съществена важност е музикантът да притежава комплекс от умения за бързо асимилиране, дълготрайно запомняне и креативност при възпроизвеждането на различните музикални жанрове. За да се изгради тази гама от умения и да се развият синхронно трите сензорни системи на възприятие (зрителна, слухова и двигателна), редица музикални педагози боравят с психотехники. Те представляват когнитивна технология, базирана на музикалната психология. По своята същност психотехниките са „дейности, обезпечавачи различни методи за развитие на музикалния слух“ [Богданова, 2021, с. 12].

Формирането на музикалния слух стои в основата на музикалното образование – добре развит, той дава възможност бързо да се възприема, осмисля и изпълнява музика. Индивидуалните различия в развитието му, както и проявата на неговите психологични, неврологични и когнитивни аспекти са предпоставка за непрестанни изследвания в тази област. Музикалният слух, извисен до професионално ниво, представлява благоприятна почва за осъзнаване и усвояване на звуковата среда в музиката на XX и XXI век – обект на задълбочен интерес за автора на настоящото изложение.

Литература:

1. **Богданова, М.** Дейността солфежиране наум и на глас – психотехника за развитие на музикална памет и вътрешен слух. Сборник доклади от Втора научна конференция „Съвременно музикално образование и възпитание. Велико Търново, 2021.
2. **Дамазио, А.** Изграждане на съзнателния мозък. Изток-Запад. София, 2014.
3. **Йонова-Тодорова, З.** Методика на солфежа. Музика. София, 1990.
4. **Карасева, М.** Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. Москва, 1999.
5. **Пеев, И.** Очерци по методика на обучението по солфеж. Наука и изкуство. София, 1964.
6. **Уткин, Б.** Воспитание профессионального слуха музыканта в училище. Музыка. Москва, 2006.
7. **Appler, J., L. Goodrich,** Connecting the ear to the brain: Molecular mechanisms of auditory circuit assembly. *Progress in Neurobiology*, Vol. 93/4, 2011, pp. 488-508.

ИЗКУСТВЕН ИНТЕЛЕКТ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА

*Доц. Весела Статкова,
Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“*

***Резюме:** Интегрирането на Изкуствен интелект (ИИ) в обучението по изобразителни изкуства революционизира традиционните техники и творчески процеси, разширявайки възможностите за артистично изразяване и иновации. Традиционните методи за създаване на изкуство се допълват от софтуер, базиран на ИИ. Това позволява на артистите да изследват нови стилове и техники, които преди са били невъзможни и да създават произведения на изкуството, които разширяват границите на човешкото творчество. Статията разглежда някои от приложенията с използване на Изкуствен интелект, които могат да бъдат използвани в обучението по изобразителни изкуства в техния широк жанров спектър, както и предизвикателствата и необходимостта от регулации.*

***Ключови думи:** изкуствен интелект (ИИ), образование, изобразителни изкуства*

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN VISUAL ARTS EDUCATION

*Assoc. Prof. Vessela Statkova,
Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. A. Diamandiev“*

***Abstract:** The integration of AI in visual arts education revolutionizes traditional techniques and creative processes, expanding the possibilities for artistic expression and innovation. Traditional methods of creating art are complemented by AI-based software, allowing artists to explore new styles and techniques that were previously impossible and to create works of art that push the boundaries of human creativity. This article examines some of the applications of artificial intelligence that can be used in the wide genre spectrum of visual arts education, as well as the challenges and the need for regulations.*

***Keywords:** artificial intelligence (AI), education, visual arts*

1. Въведение.

Непрекъснатото развитие на системите за изкуствен интелект (ИИ) и разширяването на разпространението на данни, изисква да се разбере добре тяхното въздействие върху всички сфери на човешката дейност. Броят на компаниите, ангажирани с генеративен ИИ (Generative AI) расте непрекъснато. Ежедневно се появяват нови облачни платформи и приложения, сърев-

новащи се в привличане на вниманието на потребителите.

Все по-достъпни инструменти с ИИ се появяват и в областта на изкуствата. Технологиата кара някои творци да се вълнуват от новите възможности, а други да бъдат загрижени за бъдещето си.

Неизменно възниква и въпросът: Има ли място ИИ в обучението в областта на изкуствата? Какво влияние ще окаже изкуственият интелект върху образованието, образователните системи и начините на преподаване?

Необходимо е спешно преподаватели, ученици, студенти да придобият основни познания за ИИ и за употребата на данни, за да могат да взаимодействат качествено, осъзнато и етично с технологията и да използват пълния ѝ потенциал, да са информирани както за предимствата, така и за недостатъците, а и за потенциалните опасности.

Образованието в областта на изобразителните изкуства следва да има за цел да подготвя творци, познаващи предизвикателствата на всяка нововъзникваща технология, критично мислещи и знаещи, с изградени професионални умения за творческа работа в информационното общество.

2. Изкуствен интелект.

2.1. Дефиниция

Изкуственият интелект (ИИ) е област на компютърните науки, която се фокусира върху създаването на интелигентни машини, които функционират и реагират като хората. ИИ понякога се използва в комбинация с големи данни и анализи в реално време, за да се вземат интелигентни решения относно поведението на потребителите или машините.

През 1950 г. Алън Тюринг, основател на съвременната когнитивна наука, обявен за баща на изкуствения интелект, публикува основополагаща статия, озаглавена „Изчислителна техника и интелигентност“ [1] в списание „Mind“ и формулира критерий за изкуствен интелект, известен като **Тест на Тюринг**. Този тест все още се счита за еталон за идентифициране на интелигентността на изкуствените системи: Ако един човек взаимодейства с друг човек и с машина и не може да различи машината от човека, това означава, че машината е интелигентна. В него човек трябва да общува с обект, без да знае, дали е друг човек или компютър. Ако остане с впечатлението, че е общувал с човек, но всъщност това е бил компютър, то тогава компютърът проявява изкуствен интелект.

А. Каплън и М. Хенлейн [2] дефинират изкуствения интелект като „способността на системата да интерпретира правилно външни данни, да се учи от такива данни и да използва тези знания за постигане на конкретни цели и задачи чрез гъвкаво адаптиране“.

Изкуственият интелект обхваща широк спектър от компютърни технологии, чиято цел е да предоставят на компютрите интелигентност, като им

позволяват да разбират, учат и решават разнообразни задачи, които обикновено изискват човешки интелект. Това включва машинно обучение, невронни мрежи, обработка на естествен език (natural language) и много други. ИИ има приложения в различни области, включително разпознаване на образи, гласови технологии, анализ на данни, вземане на решения, автоматизиране на решения в медицината, финансите, транспорта и много други.

Други термини, използвани за ИИ, включват Cognitive Computing или фрази, които започват с думи като „умен“, „интелигентен“, „предсказващ“ и „когнитивен“. Днес софтуерът за ИИ се използва за анализиране и генериране на препоръки и вземане на решения въз основа на данни, които са твърде „големи“ (big data) или сложни за обработка от хората. Това е съществена част от управлението на информацията, здравеопазването, анализ на данни, цифрова трансформация, сигурност (киберсигурност и други), различни потребителски приложения, технологии за интелигентни сгради от следващо поколение, роботика и много други.

Какво е генеративен ИИ?

Generative AI е вид софтуер с изкуствен интелект, който може да се използва за създаване на съдържание чрез алгоритми. Това съдържание може да включва изображения, аудио, видео, код, текст и симулации. Генеративните AI модели постигат това, като анализират огромното количество съдържание, налично в интернет – или специфични бази данни и платформи – за да предвидят „най-доброто приложение“ и да създадат изход за въведена от потребителя подкана.

Как работи ИИ?

ИИ обхваща различни технологии, включително работи, компютърно зрение, когнитивни изчисления, ML (Machine learning) модели и обработка на естествен език (NLP – Natural language processing). Алгоритмите за машинно обучение – основният инструмент, използван в AI – са колекция от насоки или методи, които се прилагат, обикновено от компютър, за изчисляване или решаване на проблем. Типичните методи, които компютрите използват за решаване на проблеми или предоставяне на възможности за вземане на решения, включват или обширен анализ на данни, или създаване на обобщения и статистически прогнози.[3]

2.2. ИИ и образование

Европейската комисия разработи етични насоки за употреба на ИИ и данните в преподаването [4], които да подпомогнат преподавателите да разберат по-добре и да се включат в етичното им използване. Насоките са част от Плана за действие в областта на цифровото образование (2021—2027 г.)

и са разработени от специална експертна група на Комисията, обединяваща широк кръг от специалисти в сферата на образованието и обучението, академичните среди, частния сектор и международни организации.

Според Насоките, в зависимост от целите, ИИ може да бъде полезен по много начини. Ето някои от тях:

- Избор на подходящи ресурси и съответно планиране на уроци/курсове;
- Използване на адаптивни технологии за обучение – адаптиране към способностите на всеки обучаем;
- Оценяване на есета с помощта на автоматизирани инструменти;
- Управление на записването на студенти и планиране на ресурсите;
- Използване на чатботове за административно насочване на обучаеми и родители.

Примери за ИИ в образованието са: изследване на алгоритмични модели, прилагане на генеративен дизайн в реални проекти и развитие на творческия потенциал на студентите. Насоките постулират, че за да се постигне „надежден ИИ“, са необходими три компонента: (1) той трябва да е в съответствие със закона, (2) той трябва да отговаря на етичните принципи и (3) той трябва да бъде стабилен.

За поддържане на системите за сигурност, етичните норми и авторското право при условията на ИИ ще бъде необходимо още по-високо ниво на дигитална компетентност и познания за функционирането на системите за ИИ. Защитата на данните, цифровото неравенство и необходимостта от значителни инвестиции в изграждането на инфраструктура и обучение са сериозни предизвикателства.

2.3. Приложения, базирани на изкуствения интелект и процеса на обучение

С бързото развитие на ИИ, неговата роля в преподаването на изкуства в средното и висшето образование става все по-важна. Системите с ИИ могат да подпомогнат преподавателите при проследяване на учебния процес, на неговия ефект върху ученици и студенти, за интелигентен анализ, за динамично коригиране на учебната програма и учебното съдържание, за персонализирано преподаване. Те трябва да се разглеждат като допълнение към традиционните методи на обучение, а не като заместител.

ИИ предоставя много възможности за персонализирано обучение, като адаптира учебния опит към индивидуалните потребности и стилове на учене на студентите. Примери за приложения на ИИ в тази област са:

- **Системи за автоматично преподаване**, които предоставят на преподавателите информация за напредъка на всеки студент и им помагат да изготвят персонализирани учебни планове.
- **Адаптивни учебни платформи** – платформи, които използват ИИ за

анализ на данните за студентите и предоставят индивидуални учебни материали, задачи и упражнения.

- **Адаптивно обучение с изкуствен интелект** – технологичен метод за образование, който използва алгоритми, за да променя темпото и стила на преподаване, в зависимост от нуждите на всеки отделен ученик или студент.
- **Генериране на персонализирани учебни материали** – възможности за персонализирано обучение, адаптиране на учебния опит към индивидуалните потребности и стилове на учене на студентите.
- **Оценка и обратна връзка** – автоматизирани системи за оценка, използващи ИИ за оценяване на студентските работи и предоставящи бърза обратна връзка.
- **Чатботове за обучение**, които отговарят на въпроси на ученици и студенти и предоставят допълнителна информация
- **Адаптивни учебни игри** – игри, които използват ИИ, за да персонализират нивата на трудност и упражненията спрямо уменията на студентите.

През ноември 2022 г. се появи **ChatGPT** (Generative Pre-trained Transformer) и предизвика бурни реакции „за“ и „против“ в областта на образованието.

ChatGPT е чатбот с изкуствен интелект, който използва обработка на естествен език, за да създаде човешки разговорен диалог. Езиковият модел може да отговаря на въпроси и да съставя различно писмено съдържание, включително статии, публикации в социални медии, есета, код и имейли. Разработва се от OpenAI [5] – изследователска компания за изкуствен интелект, основана от група предприемачи и изследователи, включително Илон Мъск и Сам Алтман през 2015 г. OpenAI е подкрепен от няколко инвеститора, като Microsoft е един от основните. OpenAI също така създаде Dall-E- AI генератор на текст към изображение.

Използването на ChatGPT в преподаването все още е проблематично. Причината: ChatGPT не прави използваните източници прозрачни. Това означава, че остава неясно, как сложният алгоритъм обработва входящите данни и ги превежда в отговор, кои източници взема предвид и как свързва информацията една с друга. Тази липса на прозрачност, която се простира и на техническо и на функционално ниво, често бива наричана „проблем с черната кутия“. Това означава, че истинността на предоставената информация не може да бъде оценена лесно и със сигурност, не без допълнителни изследователски усилия.

Най-общо **приложенията с ИИ в областта на изобразителните изкуства**, биват няколко вида: Генератори на изображения, Редактори на изображения, Макети (MockUp's)

Приложения за генериране на изображение от текст

Фурор през последната година предизвикаха нови инструменти като **Midjourney**, **DALL-E 2** и **Stable Diffusion**, които са в състояние да създават сложни, абстрактни или фотореалистични произведения само чрез въвеждане на няколко думи в текстово поле.

Midjourney AI [6] е най-популярният генератор на ИИ от типа „текст към изображение“ с най-добри резултати и прецизен творчески и артистичен стил на изображенията. За работа с него не е необходим специализиран хардуер или софтуер. В момента инструментът е достъпен само чрез Discord¹, въпреки че разработчиците са заявили, че работят върху веб интерфейс. Midjourney е независима изследователска лаборатория, която си поставя за цел „да изследва нови среди на мислене и разширяване на въображението на човешкия вид“. Неин ръководител е Дейвид Холц (David Holz) – основател на Leap Motion², изследовател в НАСА и Макс Планк Институт.

DALL-E [7] – Редактирането позволява на потребителите да правят реалистични и съобразени с контекста редакции на изображения, които генерират с DALL-E, или изображения, които качват, като използват описание на естествен език. Вариации могат да се създават изображение, генерирано от DALL-E, или изображение, качено от потребител и да създадат различни следващи негови варианти, вдъхновени от оригинала. Потребителите могат да запазват генерирани изображения направо в My Collection, в платформата на DALL-E. В тази първа фаза на бета версията, потребителите могат да купуват допълнителни DALL-E кредити на стъпки от 115 кредита (460 изображения) за \$15 в допълнение към безплатните месечни кредити. Един кредит се прилага всеки път, когато се въведе подкана и потребителят натисне „генериране“ или „вариации“.

Stable Diffusion AI [8] е онлайн генератор на текст към изображение. Не изисква регистрация и предлага напълно безплатна услуга, проектирана така, че всеки да има достъп до нея без необходимост от инсталиране на софтуер, познания по кодиране или мощен локален GPU. Stable Diffusion AI гарантира, че вашите лични данни не участват във въвеждането на идеите и всичко се прави анонимно. Едно от основните предимства е неговата гъвкавост. Този метод може да се използва за създаване на изображения с голямо разнообразие от различни настройки. Изображенията, създадени чрез Stable Diffusion AI, са с напълно отворен код и са изрично включени в CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.

Adobe Firefly [9] е най-новото приложение на ADOBE с използване на ИИ. Adobe Firefly е създаден така, че чрез генеративен изкуствен интелект и

1 <https://discord.com/>

2 <https://www.ultraleap.com/>

лесни текстови подкани (prompts) да бъдат постигнати резултати с най-високо качество – генериране на изображения, добавяне и премахване на обекти, трансформация на текст и др. Може да бъде създавано изцяло ново съдържание и от референтни изображения. В процес на разработка е и Adobe Sensei GenAI – ориентирано към маркетинга приложение на Adobe с ИИ.

Pixlr [10] предлага безплатни инструменти за редактиране на снимки, дизайн и анимация, базирани на AI. Няколко функции включват генериране на изображения, премахване на фон, премахване на обекти, създаване на колаж, изрязване и библиотека с шаблони. Pixlr има инструмент, наречен Photomash Studio, с улеснено премахване на фонове и прилагане на други ефекти, както и предварително зададени темплейти за анимации и възможност за видео монтаж.

Canva AI Image Generator [11] – Платформата Canva наскоро пусна собствен безплатен и доста добър AI генератор на изображения. Преди да се въведе текста с подканата за изображение (prompt), може да бъде избран конкретен стил – напр. акварел, филм, фотография и др. След като изкуственият интелект приключи с генерирането, на екрана се визуализират 4 различни варианта на изображението. Ако харесвате някое от тези изображения, можете лесно да ги плъзнете и пуснете в платното. След това можете да използвате редактора на Canva, за да направите пълен дизайн, използвайки вашето изображение, независимо дали е за фон, лого или нещо друго. Генерираните изображения са без авторски права. *Минуси:* Изисква се регистрация на акаунт; резолюцията е ограничена при безплатния план.

VisualizeAI [12] е инструмент за архитекти, интериорни и продуктови дизайнери за визуализация на дизайна, позволява създаване на прототипи. Лесен е за използване, изисква качване на данните, избор на стил, изображенията са готови за секунди. В момента има 100+ стила, от които има възможност за избор. Поддържа персонализация и създаване на собствен стил.

Conversa [13] – Защитена с патент платформа – предоставя инструменти за видео монтаж, създаване и обучение на AI взаимодействия и публикуване в мрежата. Conversa е следващата стъпка в онлайн видео-революцията. С Conversa може да се създава съдържание, за да се разширят и създадат ефективни интерактивни курсове, интервюта и обучения.

Imagen Editor на Гугъл [14] е модел на каскадна дифузия, изграден чрез фина настройка на Imagen върху текстово управлявано рисуване на изображения.

Artbreeder [15] е уникална мрежа за творческо сътрудничество. Всички изображения могат да бъдат ремиксирани от всеки. „Вие ставате част от творчески суперорганизъм“. Artbreeder има за цел да се превърне в нов тип творчески инструмент, който улеснява сътрудничеството и изследването.

Бъдещето на образователните платформи, основани на ИИ е свързано и с т.нар. „виртуални подове“, особено привлекателни за игрово базирано обучение във всички етапи на образованието. Пример за това е **FluurMat** [16] – платформа за интерактивен виртуален под, вдъхновена от софтуерната архитектура за сериозни игри (DiAS).

Как да различим оригинални авторски изображения от такива, създадени с помощта на изкуствен интелект?

Уеб платформата AI or Art [17] е полезен инструмент в помощ на обучението по изобразително изкуство, но и английска и френска литература.

AI може да се използва и при удостоверяване на изкуство. С помощта на алгоритми за машинно обучение експертите могат да анализират произведение на изкуството и да го сравнят с други произведения на същия художник, за да определят неговата автентичност. Въпреки това е важно да се отбележи, че AI не трябва да бъде единственият определящ фактор за автентичността на изкуството, тъй като му липсват субективните и контекстуални познания, които човешките експерти имат.

2.4. Предизвикателства и регулации

Възможността за идентифициране на съдържание, генерирано от AI е от решаващо значение за насърчаване на доверието в информацията.

През 2022 г. DALL-E обявиха своите правила за съдържание, между които:

„...Не заблуждавайте аудиторията си относно участието на AI. Когато споделяте работата си, ние ви насърчаваме проактивно да разкривате участието на AI във вашата работа. Можете да премахнете подписа на DALL-E, ако желаете, но нямате право да заблуждавате другите относно естеството на работата. Например, не можете да казвате на хората, че произведението е изцяло създадено от човека или че произведението е непроменена снимка на реално събитие. Уважавайте правата на другите. Не качвайте изображения на хора без тяхното съгласие. Не качвайте изображения, за които не притежавате съответните права за използване. Не създавайте образи на публични личности...“

През октомври 2023 г., се появи нов инструмент, наречен Nightshade, объркващ тренировъчните данни по начини, които могат да причинят сериозни щети на генериращите изображения AI модели. Той е проектиран като средство за отвръщане на удара срещу компаниите с изкуствен интелект, които използват произведенията на художници, за да обучават своите модели без разрешението на създателите. Използването му за „отравяне“ на тренировъчните данни би могло да навреди на бъдещи итерации на ИИ модели за генериране на изображения (като напр. DALL-E, Midjourney и Stable

Diffusion), като направи някои от техните резултати безполезни.[18]

3. Заключение

Технологиите и изкуството винаги са били тясно преплетени и зависими едни от други. Компютърните науки се насочват към все по-креативни пространства. В същото време визуалните изкуства и принципите на дизайна стават все по-важни при разработването на висококачествени технологии. В близко бъдеще ИИ системите все повече ще се превърнат в част от ежедневието ни, така, както са интернет и социалните медии. Очаква се пазарът на труда да наложи необходимост от преквалификация на всеки две-три години. Още по-важна става ролята на образованието в обучението на хората на изкуството в използването на ИИ като инструмент за творчество, както и в достатъчно познание за различаване на произведения, създадени с ИИ, за спазване на етичните норми и авторското право. Това изисква подготовка на продавателите за адаптивност към динамичните процеси .

Добрият дизайн изисква творческа и социална интелигентност. Тази необходимост не отпада при използването на ИИ, а напротив. За да може да се използват ефективно и качествено приложенията с изкуствен интелект, е необходимо високо ниво на знание. Оскъдното знание води до случайни резултати със съмнителна художествена стойност.

Изкуственият интелект е само една четка, но за разлика от всички инструменти до този момент – мислеща четка. Генеративният ИИ може да бъде стартова писта в разгръщането на творческата дейност, да подпомогне създаването на изненадващи връзки между различни концепции.

Изкуственият интелект няма да замени човешката креативност и интуиция в процеса на творчество, а по-скоро би могъл да се използва като инструмент за подобряване и допълване на творческата дейност. Това ще помогне на дизайнерите да спестят време и да създадат уникални творби, които биха били трудни и времеемки за ръчно изпълнение..

Фокусът в образованието се променя. Все по-важен става процесът на учене, а не крайната цел. Необходимо е фокусиране върху това, как преподаването и ученето с помощта на технологиите за изкуствен интелект да се превърнат в процеси, чието задълбочаване води неизменно до развитието и усъвършенстването на бъдещите творци по отношение на техните когнитивни, лични и професионални умения.

Литература:

- [1] **A. M. Turing, I.** – COMPUTING MACHINERY AND INTELLIGENCE, Mind, Volume LIX, Issue 236, October 1950, Pages 433–460
- [2] **M. Haenlein, A Kaplan.** A brief history of artificial intelligence: On the past, present, and future of artificial intelligence, California management review, 2019
- [3] **Kinza Yasar,** Artificial Intelligence as a Service (AIaaS).- www.techtarget.com
- [4] Европейска комисия, Генерална дирекция „Образование, младеж, спорт и култура“, Етични насоки за преподавателите относно използването на изкуствен интелект (ИИ) и на данни при преподаване и учене, Служба за публикации на Европейския съюз, 2022, <https://data.europa.eu/doi/10.2766/760081>
- [5] Официален сайт на *Open AI* – <https://openai.com/>
- [6] MidjourneyAI – <https://www.midjourneyai.ai/>
- [7] DALL-E – <https://openai.com/dall-e-2>
- [8] Stable Diffusion AI – <https://stablediffusionai.org/>
- [9] Adobe Firefly – <https://www.adobe.com/bg/sensei/generative-ai/firefly.html>
- [10] Pixlr – <https://pixlr.com>
- [11] Canva AI – <https://www.canva.com/ai-art-generator>
- [12] VisualizeAI – <https://visualizeai.pro>
- [13] Conversa – <https://storyfile.com/>
- [14] Imagen Editor – <https://imagen.research.google/editor>
- [15] Artbreeder – <https://www.artbreeder.com>
- [16] **Stavrev, S.** (2019). FLUURMAT – A STEM BASED TEACHING PLATFORM. International Conference „Automatics and Informatics‘2019“ Proceedings, София, 2019
- [17] AI or Art – <http://www.aiorart.com>
- [18] Melissa Heikkilä, MIT technology review – <https://www.technologyreview.com/2023/10/23/>

Assoc. Prof. Vessela Statkova
vesela.statkova@artacademyplovdiv.com

ПЕДАГОГИЧЕСКА ТЕХНОЛОГИЯ ЗА УСВОЯВАНЕ НА ПРОГРАМНА МУЗИКА

Таня Стоилова

**Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“,
tania.stoilova@uni-plovdiv.bg**

Резюме: Настоящият доклад разкрива педагогическата технология за усвояване на програмна музика от началните ученици. Предлагаме на музикалните педагози да преосмислят подбора на своите техники, инструменти, методи за създаването на среда, която максимално да отговаря на нуждите на децата за получаване на информация. Технологията е за овладяване на умения и способности дава свобода на творческите заложби на началните ученици чрез включване в различни дейности. Настоящата педагогическа технология за усвояване на програмна музика се основава на креативност и предоставя предложения за решаване на проблеми, създава условия за учене чрез опита и преживяването, търси активното лично участие на началните ученици. Също така предполага развитие на въображението и стимулират музикалната култура на учениците чрез игрови, сценарийни и драматургични проекти.

Прилага се нагледно-слуховото наблюдение и елементи на драматизация с цел интерпретиране, разбиране, осмисляне на съдържание на програмната музика по примера на пиесата „Лебед“ от „Карнавал на животните“ на Камий Сен-Санс .

Ключови думи: пиеса, Камий Сен-Санс, драматизация, програмна музика

„CARNIVAL OF ANIMALS“ – PEDAGOGICAL TECHNOLOGY

Tania Stoilova

**University of Plovdiv Paisius Hilendarski,
tania.stoilova@uni-plovdiv.bg**

Abstract: The present report reveals the pedagogical technology for the acquisition of program music by primary school students. We suggest that music educators rethink the selection of their techniques, tools, methods for creating an environment that best meets the needs of children for receiving information. Technology is about mastering skills and abilities, it gives freedom to the creative inclinations of primary school students by involving them in various activities. The current pedagogical technology for learning program music is based on creativity and provides suggestions for solving problems, creates conditions for learning through experience and experience, seeks the active personal participation of elementary students. It also implies the development of the imagination and stimulates the musical culture of students through play, script and dramaturgical projects.

Visual-auditory observation and elements of dramatization are applied in order to

interpret, understand, make sense of the content of the program music on the example of the play «Swan» from «Carnival of the Animals» by Camille Saint-Saëns..

Keywords: play, Camille Saint-Saëns, dramatization, program music

УВОД

Музикалният репертоар за слушане на музика при авторска технология за усвояване на програмна музика от учениците във втори клас по примера на пиесите на Камий Сен-Санс е свързан преди всичко с другите образователни предмети. Така кръгът от предмети за природата и обществената среда, развитието на умствените и речеви способности, развитието на художествените способности и етикет на поведение не само се затвърждават и обогатяват чрез музикалните произведения, но и самите те стават основа за по-дълбока и разнообразна емоционална отзивчивост към музикалното изкуство.

Пиесата „Лебед“ от „Карнавал на животните“ на Камий Сен-Санс е много подходяща за привличане на детската аудитория към класическата музика, много достъпна и развлекателна, подчертаваща особеностите на персонажа. Това ни мотивира при разработването на педагогическа технология за усвояване на програмна музика от началните ученици чрез драматизация по примера на пиесата „Лебед“ от „Карнавал на животните“ на Камий Сен-Санс.

ПИЕСИТЕ НА КАМИЙ СЕН-САНС И ПРОГРАМНА МУЗИКА

Програмна музика е термин в музикознанието, с който се обозначава такава инструментална музика, която се основава на „програма“, т.е. някакъв много специфичен сюжет или образ [Арановски, 1963]. Програмната музика е музика, чиято задача е да изобрази състоянието на вътрешния или външния свят, повече или по-малко точно дефинирани в текста (програма), приложен към композицията. Това е инструментална и оркестрова музика, свързана с възплъщение на идеи, заимствани от немюзикалната сфера (литература, живопис, природни явления и др.).

Най-простият тип програмна музика е картинна програма, като напр. музикална картина на природата, каквато е идеята за „Голяма зоологическа фантазия“, възникнала още в началото на 60-те години на XIX век, когато младият Сен-Санс, преподавател в школата на Нидермайер *École de Musique Classique et Religieuse*, обещава на своите студенти шеговита творба.

Пиесата „Лебед“ от „Карнавал на животните“ на Камий Сен-Санс (<https://www.youtube.com/watch?v=EhIisUltIjU>) отговаря едновременно на двете изисквания – художественост и достъпност. Спомага за успешното

решаване на задачите по музикално възпитание на децата – развитие на музикалните способности и поставянето на основите на музикалната култура. Възприемането е насочено към изграждане на умения и отношения, придобиване на елементарни знания, които приобщиават началните ученици към общочовешките ценности и култура и формират естетическо и оценъчно отношение към красивото в заобикалящия го свят [Минчева, 2017].

ПЕДАГОГИЧЕСКА ТЕХНОЛОГИЯ

Музикално-педагогическата технология, по своята същност, е система, която се състои от взаимосвързани структури, методически и управленчески компоненти. Това е цялостен, системообразуващ иновационен модел, обхващащ музикално-педагогически дейности: методологическа, образователна, възпитателна и изследователско-проективна, които са в сложна взаимовръзка. Педагогическата технология на музикалното образование в начална училищна възраст осигурява теоретично обоснована последователност от педагогически действия за овладяване на музикалните дейности като се прилагат съответни интерактивни-игрови методи, похвати, съвременни форми организиращи и активизиращи участващите в тях деца. Теоретико-обоснованата последователност от образователни действия, осъществява задачите и целите на музикалното образование благодарение на предварително обмислените от начало до края стъпка по стъпка, които правят обучението и общуването активно и комфортно [Вълчинова, 2017].

Настоящата педагогическа технология чрез драматизация оптимизира образователния процес, повишава резултатите, общата и музикалната култура и развива личните качества на началните ученици.

Нагледността в начална училищна възраст се разглежда като реална опора и посредник на емоциите, настроението, преживяването на музикалното изкуство. Върху нагледна основа децата се насочват към по-пълно и по-точно възприемане на музиката. Нагледният образ, разбира се, не може да изчерпи цялото съдържание на музикалния образ, а само го допълва.

Чрез драматизацията при усвояване на програмна музика се използват нагледни похвати, като показът се основава на подражателните възможности на децата. Прилагането на метода на емоционалната драматургия [Абдулин, 2013, с. 13 – 22] активизира емоционалната отзивчивост, емоционалното отношение на детето, формира музикално-естетическата насоченост на детската личност. Предизвиква интерес и увлеченост у децата към музиката, насочва педагога към отчитане особеностите в разгръщане на емоциите, заложи в музикалното произведение. Авторската технология за усвояване на програмна музика от деца във втори клас използва средствата на драматизация.

За подготовка на своята драматизация децата от втори клас изслуш-

ват цялата сюита на Камий Сен-Санс „Карнавал на животните“ (<https://musicdaskal.eu/lessons/composers/charles-camille-saint-saens-1835-1921/>). На второкласниците е поставена задача да избера в ролята на кое от представените животни искат да участват.

След прослушването учителят разпределя ролите: лъвове – четири деца, петли – две деца, костенурки – две деца, слонове – две деца, кенгуру – едно дете, рибки – четири деца; магарета – две деца; кукувици – четири деца; птици – две деца; пианист – едно дете; маймунки – две деца; лебед – едно дете.

Представяме драматизацията на пиесата „Лебед“.

За декор на сцената две деца в ролята на сценични работници поставят транспарант с изображение на лебед.

Излиза едно дете в ролята на разказвач.

Разказвач: Животните в гората са в трепетно очакване.

Добре дошли на нашия карнавал на животните!

Децата излизат на сцената и презентират своите костюми. Едно по едно децата представят животното, чиято роля изпълняват, като заставят в центъра на сцената и издават звукоподражателни звуци. Подреждат се в полукръг на сцената. Разказвачът излиза в центъра и вдига високо над главата си табела:



Разказвач: Карнаваааааааал.

Всички участници първо тихо шепнат помежду си: карнавал, карнавал, карнавал. След което високо възгласят: карнавал. И разпръсквайки се, напускат сцената.

Разказвач: През музикалната приказна гора ще ви вода аз, разказвачът.

За декор на сцената две деца в ролята на сценични работници поставят транспарант с изображение на горско езеро и лебед.

Разказвач: Днес ще имаме специално представление с главен герой – малкият лебед от «Лебед» на Сен-Санс.

Малкият Лебед: *(Влиза на сцената с грация)* Здравейте, приятели! Аз съм малкият лебед и обичам да танцувам под музиката на Сен-Санс. Днес ще ви разкажа историята за моето приключение в карнавала.

Разказвач: Звучи чудесно!

Малкият Лебед: Един ден, на карнавала на животните аз срещнах:

- Четири лъва – Четири деца в ролята на лъвове преминават през импровизираната сцена, като размахват заплашително ръце.
- Два петела – Две деца в ролята на петли, крачейки с високо вдигнати колене и размахвайки ръце, излизат на сцената.
- Две костенурки – Две деца излизат на сцената в ролята на костенурки, като вървят пригърбени едвам-едвам.
- Два слона – Две деца излизат на сцената в ролята на слонове, като пристъпват бавно и тежко.
- Едно кенгуру – Едно дете в ролята на кенгуру излиза на сцената, подскачайки.
- Четири рибки – Четири деца излизат в ролята на риби и преминават „плувайки“, като наподобяват дишане на риба.
- Две магарета – Две деца излизат на сцената в ролята на дивите магарета, като потропват с крака и имитират с ръце магарешки уши.
- Четири кукувици – Четири деца излизат на сцената в ролята на кукувици, като размахват ръце и кукат.
- Две маймунки – Две деца излизат в ролята на маймуни и жонглират с ръце.

Разказвач: Защо не се присъединиш към тях, малки лебеде?

Малкият Лебед: Но аз съм толкова различен.

Разказвач: Различията правят карнавала по-цветен и весел.

Разказвач (обръща се към другите животни): (С възторг) Малкият лебед танцува с такава грация! Нека го поканим да танцува с нас!

Малкият Лебед танцува под звуците на пиесата.

Презентацията върви на мултимедията.



Малкият Лебед: Благодаря ви, приятели! Всички животни в карнавала усещат магията на музиката и приемат различията помежду си. Така карнавалът става по-весел и специален за всички нас!

Разказвач: Какво чудесно представление! Нека продължим да танцуваме.

Всички деца излизат на сцената с импровизиран танц и изразяват радостта си под звуците на „Лебед“ от „Карнавала на животните“ от Камий Сен-Санс. Накрая се покланят и организирано напускат сцената.

ОБОБЩЕНИЯ И ИЗВОДИ

Авторската технология за усвояване на програмна музика от начални ученици по примера на пиесата „Лебед“ на Камий Сен-Санс прилага „метод за размисъл на музиката“ [Кабалевски, 2022], имайки предвид преди всичко развитието на музикалното мислене у детето, на формиране на способността към индивидуално тълкуване на творбата, опирайки се на собствените си знания, на музикалния и житейския опит. Това води детето към откриване на нови знания. Важно е педагогът да създаде такава атмосфера, която подтиква детето към осмисляне не само на музиката, но и нейното свързване със заобикалящия го свят. Целта на този метод при децата от втори клас не е усвояването, затвърждаването на даденото произведение, а детето да преживява, оценява, да изразява своите емоции предизвикани при неговото възприемане. Този метод има огромна роля за активизиране на съвместната дейност „на ума и сърцето“, което кореспондира с приложение на драматизацията в обучението по музика.

Този метод играе голяма роля при разработването на структурата на музикалната ситуация от педагога, който трябва така да „режисира“ нейния ход и определи нейния „кулминационен връх“, че да осигури преживяване на децата, да разшири тяхното емоционално пространство.

Литература:

1. **Абдуллин, Э. Б.** Методологический анализ как метаметод педагогики музыкального образования. // В журнале Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование», издательство Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (Москва), № 2, 2013, с. 13-22.
2. **Арановски, М.** Що е програмна музика. София: изд. „Наука и изкуство“, 1963.
3. **Вълчинова-Чендова, Е. и кол.** Книга за учителя по музика за 2. Клас. София: изд. „Булвест 2000“, 2017.
4. **Десятниченко, Е. А.** Театрализованная деятельность как средство духовно-нравственного воспитания детей дошкольного возраста. // Учитель музыки,

No 1 (56), 2022, с. 57-59. https://st.storeland.ru/9/2796/166/56_Uchitel_muzyki_1_2022.pdf

5. **Камий Сен-Санс** – „Карнавал на животните“. <https://musicdaskal.eu/lessons/composers/charles-camille-saint-saens-1835-1921/>.
6. **Камиль Сен-Санс**. Лебедь. Танцует Майя Плисецкая. Swan. Maya Plisetskaya (1974). Приложен видеоклип: <https://www.youtube.com/watch?v=EhIisUlt1jU>
7. **Минчева, П. и др.** Книга за учителя по музика за 2. Клас. София: изд. „Просвета“, 2017.
8. **Николова, М.** Образователна драма – същност, особености и предизвикателства в началното училище. – В: Списание на Софийският университет за образователни изследвания. София Брой №1/ 08.05.2013, с. 76-87.
9. **Николова, М.** Приложение на идеите за театър в образованието в българската училищна практика. – В: Списание на Софийския Университет за електронно обучение, София, Брой 2/ 19.08.2014, с. 69-82.

МАРКЕТИНГ В ИЗКУСТВАТА У НАС – РАЗВИТИЕ И ИНОВАЦИИ ПРЕЗ ПОСЛЕДНИТЕ 5 ГОДИНИ. ПРИЛАГАНЕ НА МАРКЕТИНГОВИ ИНСТРУМЕНТИ ОТ КУЛТУРНИТЕ ОПЕРАТОРИ

*Тинков С., докторант,
АМТНН „Проф. А. Диамандиев“ – Пловдив
stoyot@gmail.com*

***Резюме:** През второто десетилетие на XXI век маркетингът в изкуствата у нас и по света направи голям скок, заедно с всички видове дигитални инструменти, които се използват за популяризиране на всякакъв вид дейности, продукти и услуги на културните институти. В статията може да прочетете как се развива маркетинга в изкуствата по света и какви са проблемите, които се отнасят до маркетинга в изкуствата у нас. Описани са най-популярните маркетингови инструменти, които са приложими за арторганизациите и е обяснен факторът ангажираност на аудиториите, към които всички се стремят през последните години.*

***Ключови думи:** Маркетинг, маркетинг в изкуствата, маркетинг на съдържание-то, съвременни маркетингови инструменти, маркетинг за арторганизации*

MARKETING IN THE ARTS IN OUR COUNTRY – DEVELOPMENT AND INNOVATION IN THE LAST 5 YEARS. IMPLEMENTATION OF MARKETING TOOLS BY CULTURAL OPERATORS

*Tinkov S., PhD Student,
AMDFA „Prof. A. Diamandiev“ – Plovdiv
stoyot@gmail.com*

***Abstract:** In the second decade of the XXI century, marketing in the arts in our country and around the world took a giant leap, along with all kinds of digital tools, that are used to promote all types of activities, products and services of cultural institutes. In the article, the reader will find how marketing in the field of arts is developing around the world and what are the problems that relate to marketing in the arts in our country. The most popular marketing tools that apply to factor art organizations are described and the audience engagement they have been aiming for all the past years is explained.*

***Keywords:** Marketing, Marketing in arts, content marketing, modern marketing tools, marketing in artorganizations*

Маркетингът в изкуствата

За маркетинг в изкуствата започва да се говори през 60-те и 70-те години на миналия век. Филип Котлър (наричан още бащата на маркетинга) и Сидни Ливай са първите теоретици в маркетинга, които твърдят, че стандартните инструменти на маркетинга не са толкова широко приложими при нестопанските организации, за които печалбата не е от първостепенно значение. Според Бен Уолмзли, по това време (60-те, 70-те години на ХХ век) не е имало необходимост от форма на маркетинг, която признава специфичните изисквания на индустрията, а вместо това се прилагат аспекти на основния маркетинг. [1, с.143] Изчерпателен анализ на Стивън Хадли за напредъка в развитието на публиката в Arts Council England свидетелства за дълбоко вкоренената съпротива срещу маркетинга на високо ниво на национална политика, потвърждавайки изследванията на Ливай и Котлър, че „небизнес групите, институциите и организациите се противопоставят на термина „маркетинг“, приложен към техните дейности, чувствайки, че това ги стигматизира, като внушава, че ценят и търсят пари или успех, вместо по-малко обикновени социални и професионални цели. [1, с.143]

Уолмзли продължава труда си с цитати на други автори и изважда определения и дефиниции, които се отнасят най-много до маркетинга в изкуствата.

- *Интегрирано управление, процес, който вижда взаимно удовлетворяващи обмислени взаимоотношения с клиентите, като път към постигане на организационни и артистични цели* [2, с.1]

Той твърди, че горепосоченото определение на Елизабет Хил успява да избегне предположението за печалба и включва реализацията на художествени цели. Въпреки, че се включва жизненоважния аспект от развитието на взаимноизгодни отношения с публиката, липсва полезният фокус върху стойността, върху който наблягат Котлър и Армстронг. *Въпреки това Хил продължава да развива тезата си за маркетинга в изкуствата като процес, който търси интерактивна връзка с публиката, чрез интегриране на артистични цели и управленски стратегии.* [1, с. 144]. В това определение може да се установи как маркетинга в изкуството се концептуализира като интегриран процес, основан на интерактивни взаимоотношения с публика.

В книгата си „Развитие на публиките в сценичните изкуства – Критичен анализ“, Бен Уолмзли продължава също да твърди, че учените продължават да отхвърлят остарелите принципи на маркетинга и приемат подход, базиран повече на ангажираност. Като нововъзникваща академична област, маркетингът в изкуствата дължи много на академичните дисциплини като мениджмънт в изкуствата, бизнес изследвания, изследвания на културната политика, икономика на културата, музеология, музикология, изследвания на изпълнението, психология, социология, семиотика, стратегическо управ-

ление и поведение на потребителите. Според него до този момент фокусът при работата на маркетолозите с изкуства е бил склонен да пада повече върху маркетинга, а не върху изкуствата и е време за възстановяване на баланса и потвърждаване на първостепенната роля на изкуството, а хуманитарните изследвания могат да допринесат за приспособяването на дисциплината обратно към творчеството. Той продължава да твърди, че маркетингът в изкуствата е отчуждил артистичността и публиките и сега е изместен от появата на социокултурни феномени, като съвместното създаване и технологиите, които улесняват дейностите в посока маркетинг. А ангажираността на публиката като основен процес в маркетинга на изкуствата измества умерените тактики на промоцията (едно от четирите P-s в маркетинговия микс). [1, с. 142]

Покрепяйки тезата на Уолмзли, ще отбележа, че ангажираността е вече категоричен инструмент или крайна цел, използвана не само като инструмент на маркетинга в изкуствата, а и в конвенционалния и дигиталния маркетинг насочена към обикновените продукти от ежедневието. Това се налага от все по-бързо развиващите се социални мрежи и непрекъснатите опити за разбиране на работата на техните алгоритми, които осигуряват ресурса от потребители, към които да бъде насочен инструментът ангажираност.

Лидия Върбанова в своите трудове събира на едно място основните аспекти, които трябва да се имат предвид при прилагане на маркетинга в изкуствата. Това са:

- *Водещата роля на артистичното и творческото програмиране в изкуствата.*
- *Значението на естетическите и радостни преживявания за публиката.*
- *Значението на образователните аспекти на изкуствата.*
- *Необходимостта от социални измерения на артистичните проекти и програми.*
- *Връзките между изкуствата и ангажираността, както и развитието на общността.*
- *Средата за сътрудничество и работа в мрежа, в която работят арторганизациите.*
- *Необходимостта от включване на иновативни елементи в маркетинговите стратегии и инструменти, както онлайн, така и офлайн.*

Дефинициите на маркетинга в изкуствата подчертават необходимостта от поддържане на дългосрочни взаимоотношения с аудитории, общности, поддръжници и заинтересовани страни, а не просто да използват маркетинговите инструменти за увеличаване броя на потребителите и генериране на печалби. Важно е да се подчертае, че маркетингът в изкуството е за водене на публики и общности, оформяне на техните вкусове и създаване на нови нужди и желания, а не просто задоволяване на съществуващите. [3, с. 157]

През годините навсякъде по света, а и у нас включително, са се нами-

рали мениджъри и критици, които да опровергават нуждата от маркетингови дейности в областта на изкуствата. Доводите, които са се използвали обаче към днешния ден, не могат да бъдат адекватна причина за неизползване на маркетингови инструменти, тъй като и вътрешната, и външната среда се променят изключително бързо, конкуренцията в изкуствата е много силна, освен това прелива изключително успешно в дигиталната среда и това налага употреба на маркетингови ходове и инструменти във всяка сфера, а в изкуствата – при създателите на всякакъв вид изкуство.

Финансирането на изкуствата донякъде обуславя необходимостта от това дали да бъдат прилагани по-агресивни или по-елементарни маркетингови методи, операции и дейности, но категорично през 2023 година не можем да говорим за липса на маркетингова стратегия в която и да е организация. Създаването на маркетинговите стратегии и планове трябва да бъде последователно, категорично и дългосрочно, да се прави от специалисти в областта и най-вече да се извършва с главна цел – покриване на цялостната стратегия и цели на организацията.

Маркетингови стратегии и цели в изкуствата

Както описах накратко по-горе в статията, маркетинговите дейности в организациите в изкуствата трябва да се фокусират в други цели, освен печалбата. Съответно те трябва да бъдат дефинирани за всяка организация, тъй като организациите във визуалните изкуства имат различни цели от тези в сценичните изкуства и т.н.

Според Лидия Върбанова, маркетинговите планове трябва да се фокусират върху 4 основни стълба:

- *Аудиторията и нагласите ѝ към творческия продукт;*
- *Индивидуалността на организацията, конкурентното ѝ предимство. Иновации в творчеството;*
- *Разработване на маркетинговия микс;*
- *Очертаване на бюджета за маркетинг. [3, с.159]*

Когато мениджърите разработват и ръководят маркетинговите дейности в арторганизациите, те трябва да се занимават с два широки комплекса от променливи величини – тези, отнасящи се до маркетинговия микс и тези, които съставляват маркетинговата среда. Тези, които се отнасят до маркетинговия микс са по отношение на продукт, дистрибуция, промоция, цена, а тези, отнасящи се до маркетинговата среда са външни, върху които организацията има по-малък контрол – политически, правни, регулативни, социални, икономически, конкурентни и технологични сили. [4]

Маркетинговата част от стратегическия план е от решаващо значение за дългосрочния успех на една арторганизация. [3, с.159]

Важно е дългосрочният маркетингов план и концепция да бъдат добре

свързани и обмислени спрямо програмните стратегии и дейностите в арт-организацията, за да стане възможно успешното изпълнение на мисията и целите ѝ. Този баланс обаче, както е ясно, е много трудно постижим, затова трябва организацията на всички нива да работи в синхрон.

Стратегически маркетингови цели на организациите могат да бъдат:

- *Да образова и ангажира публиката и общностите и да им помогне да разберат по-добре същината на артистичните продукти и услуги;*
- *Да развие вкусовете на публиката и да я въвлече в различни културни преживявания;*
- *Да увеличи достъпа на различни аудитории до основните програми (регионализация, турнета, подобряване на каналите за дистрибуция и др.);*
- *Да създава, подобрява или променя публичния имидж на организацията (в случаите, когато не съществува, е на твърде ниско ниво или е отрицателна величина);*
- *Да увеличи приходите, както и печалбите, идващи от предлагането на платени програми и активности;*
- *Да търси външна подкрепа от различни институционални и индивидуални поддръжници.*

Важно е да се отбележи, че силният баланс между креативното програмиране и ефективния пазар се случва, когато има тясно сътрудничество между артистичния лидер/директор и маркетинговия мениджър на организацията. [3, с.159].

Проблеми, които водят до обвъркване и неизпълнение на маркетинговите цели в културните институти у нас.

У нас през последните години съществуването на държавните културни организации е подложено на особен „стрес“ от така наречената методика на финансиране на държавните културни институти (сценични изкуства), която стриктно следва пазарния принцип на финансиране, без да се съобразява със специфичните външни условия, при които работят повечето културни институти. Бюджетът и подпомагането на една културна организация от сценичните изкуства се формира на базата на средствата, които получава тя от продажбата на билети. Или така наречената субсидия, която институтият получава е обвързана с приходите на институцията. Най-общо казано – повече приходи водят до по-голяма субсидия. Тази методика донякъде категорично е добро решение, но във вече над 10 годишната ѝ практика у нас се наложи производството на по-елементарни, по-бързи, по-печеливши културни продукти, които имат за цел привличане на повече публика и съответно повече средства от продадени билети. Така системата започна да стимулира производство на културна продукция със съмнително качество, която се популяризира единствено и само с цел за попълване на бюджетите, покриване на минусите, осигуряване на допълнително материално стимулиране за артистите, които участват в горепосочените продукции и т.н. По този

начин реалните цели на културните институции с държавно финансиране остават на заден план. Много от целите, свързани с възпитанието на вкуса в публиката и творческото ѝ развитие остават на заден план, за сметка на бързо изкараните печалби.

Проблемите, които водят до подобни ситуации и които конкретно засягат маркетинга са много, но ще се опитам да дефинирам няколко основни.

– **Специалистите по маркетинг в изкуствата и специалистите по връзки с обществеността в културните институти.**

Работата на тези хора трябва да бъде в унисон с плановете, целите и стратегиите на културните институти и като цяло на културната политика у нас. Независимо дали се занимават със сценични, визуални, музикални изкуства или с произведения на литературата, те трябва да бъдат запознати с външната и вътрешната среда, в които се намират творците и културните институции. Образованието на тези специалисти също е от изключително значение, затова от изключителна важност е развитието на специалностите като Артмениджмънт и PR на арторганизации в АМТИИ „Проф. А. Диамандиев“, Театрален мениджмънт в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ и други институции за висше образование у нас. Често специалистите, занимаващи се с тези дейности в организациите идват от други среди и не познават добре начините на работа в културните организации, съответно се налагат способности за работа, които не са адекватни с мисията и целите на културната организация.

– **Разрешаване на проблеми с ръководния персонал.**

Мениджърите по маркетинг и комуникации в изкуствата трябва да имат управленски функции и висок ранг в управлението на културните институции у нас. За съжаление в много голяма част от тях, в цялата страна, те не получават управленски функции или им е наложено задължение да покриват други функции и дейности, които в момента не могат да бъдат обезпечени от други хора. Така се получава например експерта по маркетинг да се грижи за физическата продажба на събитие или да бъде помощник-режисьор на дадено представление. Така не могат да се разработят маркетинговите концепции и се появяват проблеми. Обръщайки се към описания в предната точка проблем с финансирането на културните институти, се оказва, че специалистите по маркетинг и комуникации започват да търсят начини за запазване на добрия финансов баланс в институцията, а не как тя да покрие мисията и целите си.

– **Изместване на фокуса от „развитие на културни ценности в обществото“ към „закърпване на бюджетите“ и „Страх да не ни откраднат публиката“.**

Благодарение на силния пазарен принцип на финансиране на културните институти в сценичните изкуства, се развива много силна конкуренция,

тъй като системата на финансиране не е съобразена например с демографската ситуация в населеното място, където се намира културния институт. Това налага необходимост от разпространение на продукцията в цялата страна, но този подход се прилага и от всички останали маркетингови експерти и културни институции. Не на последно място е и конкуренцията от частния сектор в изкуствата, който също се бори за реализация на пазара. Така се озоваваме в ситуация на борба за много малка част от публиката, която е развита до толкова, че да консумира само конкретен тип културен продукт с основна цел – развлечение, а културните институти започват да стават пасивни в това да канят колеги на собствените си сцени и да развиват вкуса на публиката с различен тип събития, които те не могат да създадат.

По-подробно съм описал ситуацията в статията си от 2022 година „Добри, но „затворени“ взаимоотношения в културните институции у нас“.

- **Липса на мотивация и потенциал в културните институти и в културните мениджъри за популяризиране на културни продукти с висока художествена стойност.**

Вече почти всички културни институти у нас имат в екипите си маркетингови специалисти и специалисти по връзките с обществеността. Въпреки наличието на всякакви съвременни инструменти, с които тези специалисти могат да работят и във физическа, и в дигитална среда, у нас все още трудно се налагат конкретни успешни модели на работа или те са трудни за специалистите, които трябва да работят с тях. Като конкретни примери ще дам това, че една част от театрите в България все още не разполагат с електронни системи за продажба на билети и работят на хартиени скици, не предлагат онлайн продажба, освен в някои конкретни случаи, не развиват и разработват добре каналите си за комуникация, съответно развиват съвсем базови възможности в тази област. Всички тези проблеми могат да се преодолеят, когато се познават и внедрят успешно и професионално маркетингови инструменти и подходи за работа с културни организации, като част от тях ще бъдат обект на следващата точка от тази статия.

Съвременни маркетингови инструменти и подходи за работа в културните организации и оператори.

Маркетинг гуруто Филип Котлър твърди, че в преходната епоха, в която живеем е нужен нов маркетингов подход, адаптация на маркетинга към променящата се природа на пътя на клиентите в дигиталната икономика. Ролята на маркетолозите е да насочват клиентите през тяхното пътуване от осведомяването до подкрепата и застъпничеството. Той разглежда как свързаността променя фундаментално живота ни, дава задълбочен поглед към дигиталните субкултури, които са основата на един нов вид клиент. [5] Котлър е един от специалистите, които правят проучвания и изследвания на маркетингови-

те метрики и прилага нови методи на разглеждане на маркетинговите практики. В „Маркетинг 4.0“ се говори за центрирания върху човека маркетинг, който хуманизира марките и ги обогатява с човекоподобни характеристики, разглежда детайлно маркетинга на съдържанието, многоканалния маркетинг и изследва в детайли ангажирането на клиента в дигиталната епоха, което според мен пък е един от най-важните аспекти на маркетинга в момента.

От началото на 90-те години до началото на второто десетилетие на XXI в. като маркетинг в културните среди се е разбирало основно продажба на вече създадения културен продукт. Използвани са ограничен брой маркетингови техники за събиране на повече публика и те като цяло са имали за цел краткосрочно ангажиране на публиката. Използвани са методи и инструменти, познати в мрежовия маркетинг, за да се изпълнят целите за продажби на културните институти – т.е. използвани са така наречените „разпространители“, които са посещавали на място своите клиенти или са ги ангажирали по социални групи, дейности или на работното място. Разчитали са на информацията, която зрителите си споделят – маркетинг „от уста на уста“, както и на различни други способи на промотиране на продуктите, които предлагат. Като цяло тези способи са ефективни, всеки разпространител си има собствена таргет група и клиенти, целите на културния институт са изпълнени и удовлетворени, ако разпространителят е достатъчно мотивиран, за да реализира продукта. Тези методи на промотиране все още са добре работещи, особено сред клиенти, които не са дигитално грамотни или не се интересуват от изкуство, съответно не са дигитално ангажирани с нашата организация, но и на така наречените „офлайн“ разпространители се налага да бъдат активни и разпознаваеми в дигиталната среда.

В „Маркетинг 4.0“ Котлър се изказва позитивно за конвергенцията между дигиталния и традиционния маркетинг, между онлайн и офлайн приложимите маркетингови инструменти. Когато се предлагат и продават продукти на културните оператори, се налага да бъдат обхванати максимално голям кръг от хора, а сред тях често са и тези, които не присъстват в дигиталните среди.

– **Дигитализация, присъствие на културните организации и оператори в дигиталната среда и социалните мрежи.**

Вече повече от десетилетие се говори колко е важно присъствието в дигиталната среда и социалните мрежи. Трябва обаче да сме абсолютно сигурни в едно – социалните мрежи не са наша собственост, затова трябва да определим отново на базата на нашите цели кои са мрежите, в които трябва да присъстваме и защо, какво ни носят, как ги поддържа, имаме ли потенциала да го правим. Най-сигурният източник на информация в дигиталната среда за една организация трябва да бъде този, който е нейна собственост

– уебсайтът. Той трябва да бъде първоизточника на информацията, която се разпространява в дигиталната среда.

Социалните мрежи към днешна дата разполагат с безброй инструменти за създаване и популяризиране на всякакъв вид съдържание в дигиталната среда, което да бъде свързано с организацията. Съдържанието в социалните мрежи може да има различни цели – популяризиране на организацията, ангажираност към нея, продажби на културните продукти, информация и т.н. Едва ли не всеки ден ставаме свидетели на огромни количества съдържание, което излиза от социалните мрежи и има конкретна цел, а в дигиталната среда с огромни темпове се развиват нови и нови инструменти в търсене на ангажираността на дигиталния потребител.

– **Разграничаване на потребителите на изкуството от последователите в социалните мрежи.**

Не всеки последовател в социалните ни мрежи и канали е наш клиент и наш потребител. И не всеки наш клиент или потребител е последовател в социалните мрежи. Това трябва да се има предвид от всички специалисти, създаващи съдържание и работещи за организацията в социалните мрежи. Съдържанието в мрежите трябва да бъде адаптирано за широк кръг от хора, а рекламите да бъдат таргетиращи към конкретните публики, които желаем да привлечем или към нови последователи.

– **Ангажираност / ангажиране**

Това да ангажираме публиката си и нови последователи в социалните мрежи и като цяло в дигиталната среда е основната цел на повечето културни оператори и създатели на дигитално съдържание, независимо дали се отнася до продуктите на изкуството или до продуктите от ежедневието. Тази цел е обуславяна от алгоритмите и моделите за развитие на профилите в социалните медии, които в последното десетилетие се променят постоянно.

Разбираемо е, че повечето маркетингози поставят по-силно ударение върху пътя от осъзнаването към действието като част от цикъла на продажбите, но не трябва да подценяват и придвижването на клиента от действието към препоръчването [5, с. 173]

Според Котлър тази последна стъпка по пътя на клиента е това, което отличава дигиталния от традиционния маркетинг. В дигитална среда препоръчването се увеличава от дигиталната свързаност и общностите в социалните мрежи. Превръщането на обикновения потребител в лоялен поддръжник включва поредица от дейности за ангажиране на клиентите. В „Маркетинг 4.0“ Котлър описва три популярни техники, които засилват ангажирането в дигиталната епоха. Това са използване на мобилни приложения за подпомагане на дигиталното преживяване на клиентите, приложение на социалното управление на взаимоотношенията с клиентите (CRM) и въвеждане на игрови елементи за засилване на ангажирането, като задейства правилния набор

от поведението на клиентите. Трите метода не са взаимноизключващи се, а се налага тяхното комбиниране, за да се постигне най-добрият резултат. [5, с. 174]. Последният метод е широко разпознат и популярен у нас от т.нар. „инфлуенсъри“ и създатели на съдържание, които използват игрови елементи, за да получат повече последователи в социалните канали, съответно привличат повече средства от инвеститори, осигурявайки рекламно съдържание на своите последователи. Що се отнася до маркетинга в изкуствата отново се налага да се задават въпроси: Кой и как бихме искали да ангажираме със своята дейност, тъй като не всички наши последователи са категорични ползватели на културния продукт на арторганизацията.

– **Маркетинг на съдържанието. Създатели на съдържание.**

За мен категорично един от най-важните аспекти при изготвянето на маркетингова стратегия в дигитална среда е съдържанието, което се споделя с аудиториите. То най-пълно представя на нашата аудитория това, което организацията представлява, дефинира пред аудиторията мисията и целите на организацията.

Маркетингът на съдържанието е подход, който включва създаване, организиране, разпространение и усилване на съдържание, което е интересно, релевантно и полезно за ясно дефинирана аудитория. Смята се за друга форма на журналистиката и издателската дейност, които създават по-дълбоки връзки между марките и клиентите. Прилаганите добър маркетинг на съдържанието, осигуряват на клиентите достъп до висококачествено, оригинално съдържание, докато междувремево разказват интересни истории за себе си. Измества ролята на маркетолозите и ги превръща от промоутъри в разказвачи на истории...

...Маркетингът на съдържанието се възхвалява като бъдещето на рекламата в дигиталната икономика. Интернет свързаността позволява на потребителите да разговарят и да откриват истината за марките. [5, с. 140]

Ефективната съдържателно-маркетингова кампания изисква от специалистите да подберат от външни източници или да създадат оригинално съдържание. Трябва да го разпространят по най-добрия начин, чрез най-добрата комбинация от канали. Тя трябва задължително да премине през определени стъпки за да бъде полезна и ефективна. [5]

– *Целеполагане – какво искаме да постигнем с тази кампания, как ще изградим марката и как ще постигнем ръст на метриците, които сме си задали да наблюдаваме. Целите трябва да следват цялостните цели на организацията. При избора на тази цел, маркетологът трябва да гарантират, че винаги съдържанието отговаря на характера на организацията. [5]*

– *Очертаване на аудиторията. Определяне на аудиториите, върху които трябва да се фокусираме. Не трябва да се дефинират широки аудитории... Може да са дефинирани на база на географски, демографски, психографичен или поведенчески периметър.*

След като са определени границите на аудиторията се очертават профила

и, което спомага за дефиниране на нуждата от конкретно съдържание. Следва да се създаде съдържание, което да помогне на аудиторията да реализира желанията си.

- Замисляне и планиране на съдържанието. Комбинация от уместни теми подходящи формати и солидни разкази гарантира успешната контент кампания. Трябва да се отчита, че доброто съдържание се отнася към живота на клиентите, трябва да означава нещо за тях, за да не бъде пренебрегнато. Трябва да помага на аудиторията да преследва желанията си. Ефективното съдържание има истории, които отразяват символите и кодовете на марката. Това налага дълбоко мислене за мисията на марката и какво тя символизира отвъд стойностните предложения.

Формати: пресъобщения, статии, бюлетени, книги, каталози, инфографики, комикси, презентации, игри, видеоклипове, кратки филми. Според Google – 90 % от всички медийни взаимодействия днес са на екран, което е достатъчно ясен показател, че трябва да се осигури видимост и достъпност на съдържанието именно по този начин чрез различни инструменти. Цялостен наратив на контент маркетинга – епизодичен тип маркетинг с различни малки истории част от цялостна сюжетна линия.

- Създаване на съдържанието – висококачествено, оригинално, богато, интригуващо. Създателите на такова съдържание се придържат към високи стандарти и почтеност. Не бива да са пристрастни. Непрекъснат процес, който едновременно с това отнема много време и усилия. [5:150]
- Разпространение на съдържанието. Висококачественото съдържание е безплезнено ако не е таргетирано правилно. 3 основни канала за разпространение – собствени, платени и спечелени медии. Когато качеството на съдържанието е много високо, аудиторията се мотивира да го направи „вирусно“ навсякъде, където има възможност и така се получава най-ефектната и търсена органична реклама. [5:152]
- Усилване на съдържанието – Как планираме да се възползваме от съдържанието и да взаимодействаме с клиентите. Създаване на разговори около съдържанието. Използване на влиятелни личности за разпространение на съдържанието.
- Оценка на маркетинга на съдържанието: Колко успешна е била кампанията? Метрика на кампаниите, постигане на цялостните цели.
- Подобряване на маркетинга на съдържанието: Промяна на темата, подобряване на съдържанието, подобряване на разпространението[5:146]

При хората, които оперират и администрират съдържание трябва да се отбележи голямата разлика между създателите на съдържание в културните организации и създателите на съдържание с развлекателен характер и комерсиална цел. Голяма част от съдържанието, което създават “инфлуенсърите” категорично не може да се определи като културен продукт.

– **Излъчвания, публикации, снимково и видео съдържание, подкасти и други елементи на маркетинга в дигитална среда.**

Всички горепосочени могат да бъдат приобщени към маркетинга на съдържанието и са приложими изцяло в дигитална среда с цел набиране на повече последователи от различни таргет групи. Създаването на съдържание за различните групи е с положителен характер при реализирането на продажби на културната продукция. През последните години видео маркетинга набра голяма скорост и все по-голяма популярност. Разграничиха се социалните мрежи, които се занимават с конкретен вид съдържание и започна да се създава конкретно съдържание за конкретни аудитории и социални мрежи. Проучването на аудиториите в дигитална среда става все по-лесно и изводи и обратна връзка могат да бъдат получени по всяко време. Маркетинговите специалисти обаче трябва да определят на база на проучванията, на какво съдържание да наблегнат. За мен като специалист по маркетинг в изкуствата в момента един от най-интересните инструменти за популяризиране на съдържание са подкастите.

След епохата на текста в интернет, последваха анимираните картинки, снимките с все по-високо качество, видеата и последни в редицата формати с все по-голяма популярност и за създателите и за консуматорите са аудио форматите – гласът на интернет – подкастите [6:11]

Освен, че са интригуващ и свободен начин за споделяне на съдържание, те предлагат и много детайли по отношение на продуктите на организацията и последователите ѝ да задоволят изцяло своето любопитство по лесен и достъпен начин.

– **Таргетиране. Развитие на вкус сред потребителите.**

В арторганизациите и културните оператори е важно последователите и потребителите да бъдат разграничени, за да може да се определи за коя част от нашите последователи създаваме културния продукт. Често има огромна вероятност да срещнем публика с продукт, който тя няма да разбере или да не е по вкуса ѝ, което може да откаже потребителя от последващи действия или отношения към организацията. Таргетирането и създаването на вкус в публиката са може би едни от най-сложните елементи на маркетинговите стратегии, тъй като те доста често са с дългогодишен характер, а отчитането на резултатите им понякога е субективно. В ситуацията на българския културен пазар в момента се разкрива огромна дупка, най-вече при учащите, които биват изкушавани от далеч по-интригуващо съдържание в дигиталната среда и не обръщат внимание на всички видове съдържание, което им се предлага. Проблем обаче има и с развитието на вкуса в публиката. Финансирането на сценичните изкуства у нас през последните години доведе до това, публиката да смята изкуството за развлечение, съответно сценичните произведения с комедиен и развлекателен характер взимат пре-

вес над културната продукция с одухотворяващ, емоционален или образователен характер. За преодоляване на този проблем се налага ялната дефиниция на целите на културните продукти, които произвеждат организациите с определени мисия и цели, както и дефиниция на развлекателните културни продукти, на комерсиалните продукти и шоубизнеса, които често са само с цел генериране на приходи и печалби.

– **Продажби.**

Продажбите са част от всяка маркетингова стратегия. Неизбежна и необходима част от съществуването на организациите в съвременността. Съвременните начини и методи за продажби са безброй. За културните организации вече съществуват модерни, лесни и достъпни инструменти за продажби както в дигитална, така и в офлайн среда. Целта на маркетинговите специалисти е да открият най-приложимия за тях инструмент и да го развият до степен, в която да няма компромис при прилагането му от екипите на организациите. В последното десетилетие продажбите в дигитална среда нарастват с огромни темпове, така че организациите в сферата на културата трябва да бъдат абсолютно адекватни на тези промени. Наличието на онлайн системи за закупуване на билети, които да дават възможност за разплащане в брой или с карти и дигитални портфейли са задължителна част от използваните маркетингови инструменти в една организация и тези инструменти трябва да работят безупречно, за да се подсигури клиентската удовлетвореност и преживяване.

Заклучение

За да бъдат културните организации и оператори адекватни на заобикалящата ги среда трябва да се погрижат за доброто си присъствие в дигитална среда. Това разбира се е резултат от множество дейности и подходи, които често са скъпоструващи. Ако специалистите, които се занимават с маркетинг в изкуствата създават материали със съмнително качество, то ефекта за културната организация може да бъде обратен на търсения, затова през последните години бюджетите на институциите за дигитално маркетингово присъствие трябва да се увеличават непрекъснато. Критичният анализ и подход към работата на специалистите по маркетинг не трябва да спира, за да може винаги да се осигуряват най-добрите инструменти за развитие на организациите в областта на изкуствата както онлайн, така и офлайн.

Литература:

1. **Walmsley, B.** Audience Engagement in the Performing Arts. A Critical Analysis. New Directions in Cultural Policy Research - ISBN 978-3-030-26653-0 (eBook), с. 142

2. **Hill, L., O'Sullivan, C. and O'Sullivan, T.** 2003. Creative arts marketing. 2nd ed. Oxford, Butterworth Heinemann.
3. **Lidia Varbanova.** Strategic management in the arts – Routledge 2023
4. **Busheva Zh., Stoichkova T., Arutyunyan S., Konstantinova E.** Artmanagement – 2014;
5. **Kotler F., Kartajaya H., Setiawan I.** – MARKETING 4.0, Locus Publishing ltd. 2019
6. **Toms, J.** Подкастите – гласът на интернет – Roi communications, 2022

**ЗА ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА
В ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНО УЧИЛИЩЕ КАТО
ЧАСТ ОТ ПРОЦЕСА НА ИНТЕГРИРАНЕ НА
ОПРЕДЕЛЕНИ КАТЕГОРИИ УЧЕНИЦИ СЪС
СПЕЦИАЛНИ ОБРАЗОВАТЕЛНИ ПОТРЕБНОСТИ
В ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНА СРЕДА**

*Андреас Георгиос Триантафиллидис, докторант
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив*

Резюме: Авторът споделя личния си педагогически опит и подход към решаване на текущи проблеми и предизвикателства при провеждане на обучение по музика в общообразователни училища, провеждащи политика на интегриране на ученици със специални образователни потребности в общообразователна среда, както и опита си в изграждане на взаимоотношения между тях и връстниците им.

Ключови думи: ученици със специални образователни потребности, обучение по музика, общообразователни училища

**ABOUT MUSIC EDUCATION
IN A REGULAR EDUCATION SCHOOL,
AS PART OF THE PROCESS OF INCLUSION
OF SOME TYPES OF SPECIAL NEEDS STUDENTS
IN A REGULAR EDUCATION SETTING**

*Andreas Georgios Triantafyllidis, PhD Student
AM DFA „Assen Diamandiev“, Plovdiv
e-mail: andreas.triantafyllidis@gmail.com*

Abstract: The author shares his personal pedagogical experience and approach to solving current problems and challenges in conducting music education in general education schools implementing a policy of integrating students with special educational needs in a general education environment, as well as his experience in building relationships between them and their peers.

Keywords: students with special educational needs, music education, general education schools

Настоящата статия е с фокус върху определен контингент деца със специални образователни потребности (СОП), които са ученици в общообразователни училища и има за цел споделяне на фрагменти от личния ми педагогически опит, като редови учител по музика в общообразователни училища в Гърция през последните четири учебни години. Тази ми професионална реализация ми поднесе голямо разнообразие и много предизвикателства. В Гърция, за да си направят годишния норматив, учителите по музика, в по-малките населени места и на островите, най-често са ангажирани с учебни часове в различни класове на началното и основното образователно ниво, а нерядко тези класове са в различни училища и в различни населени места. По централно разпределение, всяка една от тези учебни години бях назначаван в едно или повече общообразователни училища едновременно с различна локация – на гръцки острови или в малко затънтено гръцко село от континенталната част на страната. Така и аз, като много други учители, се сблъсках три пъти с едно актуално предизвикателство, а именно – интегриране на деца със специални образователни потребности (СОП) в общообразователните училища и в добавка, в началото това се случваше по време на пандемия – карантина, онлайн обучение и т.н.

Равният достъп до качествено образование означава осигуряване на достъп на всички деца до съизмеримо по качество образование, което не означава еднаква грижа спрямо всички деца, а диференциране на грижата спрямо техните различни потребности. За онези деца, които нямат равен старт, част от които са децата със СОП, е необходимо да се полагат специални грижи с оглед тяхното пълноценно участие в образователния процес, за да получат образование, съответстващо на потребностите на съвременния живот. Възможността децата да посещават училища със съвременна материално-техническа база и с квалифицирани учители се осигурява от държавата и е подкрепено със съответни закони, разпоредби, национални програми и т.н. Без да влизам в подробности, в много държави тази идея се реализира под различни форми и модели, такива са и интегрираното обучение и приобщаващото образование. Интегрираното обучение в общообразователно училище се свързва с очакванията децата да се обучат, променят и адаптират, в съответствие на стандартите в общообразователната система, докато реализирането на приобщаващо образование има за цел да се промени самата система, така че да отговаря адекватно на разнообразието от ученици с различни нужди [Терзийска, 2005, 2006].

В много общообразователни училища в Гърция, през последните години се обучават деца със СОП, което практически задължава общообразователните учители осъзнато да променят утвърдените си позиции и нагласи за работа в съответствие с новите предизвикателни условия – присъствието дори само на едно дете със СОП в класа означава, че предстои едно слож-

но и много отговорно начинание, за което те нямат нито опит нито умения. Процесът е започнал и им се налага да реализират приобщаване и/или интегриране в класа си, при което те се оказват в затруднена ситуация - не са подготвени професионално за това предизвикателство, пряката им работа е затруднена с интеграцията на деца със СОП. Фактически, основният проблем е липсата на информация и на подготовка – не е възможно ефективно да се подкрепят и обучават различни категории деца със СОП, без да се познават техните особености. Общобразователният учител не се чувства достатъчно подготвен за такава работа, няма налична подкрепа и насоки как да се справят с конкретната ситуация [Терзийска, 2013]. Освен това, отчитайки, че преподаването на всеки конкретен учебен предмет има своята специфика, то предизвикателството пред учителите добива и нови измерения. Всичко това и многото неизвестни дават отражение върху нагласите и мотивацията на учителите и хвърля отънък върху конкретните им училищни дейности в процеса на интегриране.

За разлика от останалите учители в училищата, в които преподавах, аз имах сериозен личен опит – в течение на няколко години, като музикален педагог ежедневно работих с деца със СОП в специализиран център в гр. Серес, Гърция. Децата в този център бяха със своите медицински диагнози и бяха обгрижвани професионално в този център от екип от различни специалисти, част от който бях и аз и за ефективното ми участие в този екип, бях създал адекватен реално действащ технологичен модел за обучение. Натрупаният опит и познанията, които имах за работа с деца със СОП, ми позволиха да се ориентирам по-информирано и без страхове в реалните ситуации, в които попадах – да забележа детайлите и да установя разликите и приликите. Реалните ситуации, в които попаднах в различните класове, в различните училища, в различните населени места и в различните локации, събудиха у мен необходимостта да преосмисля и да потърся отговор на въпросите: Какво точно означава „дете със СОП“?; Диагноза ли е това и означава ли, че детето задължително е с увреждания?. Анализирайки смислово термина *дете със специални образователни потребности*¹ (СОП), стигнах до извода, че акцента определено се поставя върху образователните нужди на детето и педагогическия аспект на въздействие. Всъщност, не се и споменава за необходимост от медицинска категоризация или казано с други думи, не е задължително детето да има определени медицински показатели и/или да е болно от нещо, а просто по някакви причини има **специални (специфични) образователни потребности**, които може да са продиктувани от **различни затруднения в обучението му**. В този смисъл, едно дете-ученик може за

1 В англоезичната педагогическа литература, терминът е *children with special educational needs*.

определено време да има специални образователни потребности, през което време да се подпомага и подкрепя от конкретен специалист или учител в училището, докато има необходимост от това. Подпомогнато от добър педагог в една адекватна, стимулираща го среда, това дете би могло отлично да се справи с учебния материал и да функционира като самостоятелен човек в обществото наравно с останалите си връстници. Фактически се оказва, че в класовете на училищата, в които преподавах, често се срещат деца със СОП, но в споменатия тук по-горе смисъл. Обикновено, това са едно-две или повече деца в клас, които са от специфични общности. Най-често това са деца от ромски произход или деца на сезонни работници, на бежанци. В най-общия случай, характерното за тези деца е, че са от семейства, живеещи в не добре интегрирани общности със специфичен манталитет и привычки, ограничени и с ниска образователна и социална култура. Това определено дава цялостен отпечатък върху развитието и психологическия статус на децата от тези общности, което в училищната среда създава проблеми от различно естество и определено ги поставя в категорията деца със СОП, в тук по-горе споменатия смисъл. Най-често срещаните проблеми и затруднения с интегрирането на тези деца в общообразователните училища, са свързани с това, че макар и с нормален интелект, а нерядко и с интелект над средното ниво, те имат изразени трудности в овладяването на едно или повече от основните училищни умения (напр. четене, писане и др.). В една или друга степен, сред тези деца се срещат и затруднения във възприятието и кодирането на информацията, затруднения от недостатъчна сензорна интеграция [Kranowitz, 2022, с. 34] – регулиране на вниманието, поведение, самочувствие и самоконтрол, целенасочена дейност, затруднения от нетипично за възрастта езиково развитие (езиково-говорни затруднения) – ограничен речник, недоразвити компоненти на езика – форма, съдържание и употреба, затруднения при изразяване, разказване, преразказване, ограниченост на паметта, слабо развито абстрактно мислене. Най-често те са асоциални и са неприети от връстниците си в класа. В тази връзка, в повечето случаи, като резултат на недоброто възпитание и в израз на желанието им да бъдат приети и забелязани поне в общността на класа, много често сред тези деца се срещат прояви на синдрома на дефицит на вниманието с проява на хиперактивност, без това да е в резултат от медицински установени невробиологични фактори, свързани с промени в тези части на мозъка, които контролират импулсите и концентрацията [Стоев, 2013, с. 201]. Този синдром се проявява със слаба концентрация на вниманието, придружена с моторна неударжимост, импулсивност и неовладяване на моментни желания и настроения. Наблюдавайки и опознавайки тези деца не е трудно да се забележи, че в повечето случаи, слабата концентрация на вниманието се явява вторично развита, в резултат на когнитивни дефицити и в резултат на това се появяват проблеми с ко-

муникацията с другите деца, агресивно поведение и вторично обусловени дефицити в ученето и социализацията им.

В началото на първата учебна година, взех решение – да направя опит за осъществяване на процес на приобщаване на тези деца, като използвам възможностите на музиката за благотворно въздействие върху тяхната психика, като за целта използвам максимално фолклорните песни и фолклорните музикални инструменти, като включа по подходящ начин тези деца в извънкласни дейности. В организацията на тези извънкласни дейности заимствах идеята на проектно-базираното обучение [Кирилова, 2023, с. 17], която адаптирах за конкретната ситуация и за всеки отделен клас, в който преподавах музика. Създадох сценарий за ролева игра, в който да включа всички ученици от класа. Поставих си за цел за кратко време да опозная децата от класа. След много внимателна преценка на учениците от конкретния клас, уважително отправих писмени покани към учениците за участие в едно мероприятие, като всеки ученик бе поканен в конкретен екип и бях определил ден, час и място за първа среща с всеки екип. В отделните екипи (от 3-4 до 5-6 деца) бях включил дете или деца със СОП и техни съученици с развитие в общоприетите норми. На първата среща, на всеки екип поотделно поставих конкретни задачи и аргументирайки се разпределих ролите и отговорностите между членовете на екипа, съблюдавайки внимателно нито един член на екипа да не се почувства подценен и неуважен. Този стартов момент е особено важен за нормалното стартиране на тази целева ролева игра – аргументацията трябва предварително да бъде добре обмислена, с нея да се изрази доверие и увереност, че няма съмнения и ученикът ще се справи с тази си роля. За сценария, обикновено се възползвам от тривиалната идея екипите да вземат участие в подготовката на музикалната програма на някой предстоящ празник (напр. за Коледа, за Великден и т.н.), а понякога и в подготовката на украсата за празничното тържество. Препоръчително е да има поне два месеца за работа, за да може да се постигне някакъв ефект. Поставените задачи на екипите са свързани с дейностите по реализиране на обединяващата идея – напр. да подготвят една две или повече песни, музикални сценки, да изработят някаква украса, да подготвят изложба с рисунки, с изработени от тях предмети или друго свързано с празника, да проучат определени конкретни неща, свързани със задачата на екипа. Дейностите, които трябва да извършват екипите се провеждат под прякото ръководство на учителя по музика, което предполага наличие на график за регулярни срещи на всеки екип с него, като извънкласна дейност – репетиции, консултации и т.н., който трябва да е подготвен предварително. Всяка една среща трябва да се използва от учителя за установяване и поддържане на добър приятелски климат по време на срещата, за проследяване на изпълнението на конкретните малки задачи от всеки член на екипа, за наблюдение и установяване на

баланс в отношенията между членовете на екипа и за дейности, свързани с основната задача на екипа – музикалната. Деликатно и внимателно трябва да се направляват децата, като се стимулират и окуражават. Музикалната задача трябва да е съобразена с възрастта на участниците и с познанията им по музика, като при възможност трябва да се търсят свързващи нишки с изучавания учебен материал по музика. От казаното дотук следва, че подобно начинание изисква **предварително добре изработен балансиран и адекватен подробен сценарий, който ще стои в основата на всички дейности – сценарий за една ролева игра**, в която участват децата от класа и техният учител по музика, а защо не и учителят по изобразително изкуство например. По време на работните срещи се получава една лесно контролируема среда на целево общуване между съученици в малки групи и между ученици и учител и това се случва извън редовните учебни часове, което сближава участниците и позволява по-лесно и навреме да се забележат нуждаещите се и елегантно да им се окаже пряка и ефективна помощ.

Изборът на музикален материал за музикалните задачи е изключително важен елемент от това начинание. Музикалните образци трябва да са съобразени с възрастта, да са достъпни, понятни и привлекателни за учениците, както и да оказват благотворно въздействие върху тях – да ги успокояват и да им доставят приятни емоции. [Бурдева, 2019] Моята лична практика показва, че изборът на музикален материал от регионалния фолклор е един добър, удобен и полезен избор за подобни начинания. По време на срещите учениците ще слушат музика, ще пеят, ще танцуват, а някои може би и ще свирят на музикален инструмент. В зависимост от материалната база на училището, по време на тези извънкласни срещи има реални възможности за включване на съвременни технически средства – за озвучаване, визуализации, записи и т.н., за ползване на налични музикални инструменти.

В моите случаи, екипната работа на децата, включени в такива ролеви игри даде своите добри резултати още в рамките на текущата учебна година. Децата работеха с желание, постепенно се научиха да си сътрудничат и да се уважават и ценят, направиха чудесни запомнящи се празници – радвах се на резултатите от своя труд, зарадвах близките си, учителите си. Реализацията на всеки проект изисква много труд и усилия, не минава и без проблеми, но определено това е една от многото крачки напред по пътя на интеграцията. На практика се получаваше така, че след успешното приключване на първата ролева игра, децата с нетърпение очакваха следващата. За една учебна година могат да се реализират успешно най-много две подобни ролеви игри и ефектът от тяхната реализация да е положителен.

Литература:

1. **Бурдева, Тая.** Емоционалното преживяване на музиката като фактор за приобщаване. //Международна научна конференция. образование и иновации в областта на изкуството, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2019, стр. 54.
2. **Кирилова, Борислава.** Проектно базирано обучение – адаптация към съвременната реалност. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2023. 134 с., ISBN 978-954-075-706-3.
3. **Стоев, Тодор.** Музикотерапия. Пловдив: АМТИИ, 2013, 224 с., ISBN 978-954-2963-04-2.
4. **Терзийска, Пелагия.** Интегрирано обучение на деца със специални образователни потребности. Благоевград, УИ „Неофит Рилски“, 2005. 155 с., ISBN 10:954-680-389-8; ISBN 13:978-954-680-389-4.
5. **Терзийска, Пелагия.** Интеграция на деца със специални образователни потребности в масовото училище. Благоевград, УИ „Неофит Рилски“, 2006. ISBN: 954-680-434-7, ISBN 954-13: 978-954-680-434-1
6. **Терзийска, Пелагия.** (2013). Децата със специални образователни потребности в общата образователна среда. Благоевград, УИ „Неофит Рилски“, 2013. 312 с., ISBN 978-954-680-789-2.
7. **Kranowitz, Carol.** The Out-of-Sync Child: Recognizing and Coping with Sensory Processing Differences. 2022, 3 изд, 384 с., ISBN-10: 039-953-165-3, ISBN-13: 978-039-953-165-1

АКАДЕМИЧНИЯТ ОПЕРЕН ТЕАТЪР НА АМТИИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ КАТО ОБРАЗОВАТЕЛНА И ТВОРЧЕСКА СРЕДА ЗА ПРОФЕСИОНАЛНО РАЗВИТИЕ

гл. ас. д-р Алия Хансе,
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Настоящият доклад разглежда процеса на обучение на студентите в Академичния оперен театър (АОТ) на Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Темата е разработена, вследствие на постиженията на студентите при реализацията на оперни постановки и участията им в проекти на Академията. В следващите редове е представена ролята на АОТ като интерактивна образователна и художествено-творческа среда. Текстът няма за цел да проследи процеса на реализация на конкретен спектакъл, по-скоро да представи най-общо основните компоненти от функционирането на АОТ в педагогически, образователен и художествено-творчески аспекти. Акцентира се върху значимостта на екипната работа като задължителен елемент в обучението на студентите при изграждането им като артисти на музикалната сцена.

Ключови думи: учебен оперен театър, художествени образователни цели, проектна дейност, скипно сътрудничество, интерактивно обучение

THE ACADEMIC OPERA THEATER OF AMDFA „PROF. ASEN DIAMANDIEV“ AS AN EDUCATIONAL AND CREATIVE ENVIRONMENT FOR PROFESSIONAL DEVELOPMENT

Chief Assis. Aliya Hanse, PhD,
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The report focuses at the process of learning students in the Academic Opera Theater (AOT) of the Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv. The topic was developed as a result of the students' achievements in the realization of opera productions and their participation in projects of the Academy. In the following lines, the role of AOT as an interactive educational and artistic environment is presented. The text does not aim to follow the process of realization of a specific performance, rather to present in general the main components of the functioning of the AOT in pedagogical, educational and artistic aspects. Emphasis is placed on the importance of teamwork as a mandatory element in the education of students in their development as artists on the music scene.

Keywords: educational opera theater, artistic educational goals, project activity, team collaboration, interactive learning

Академичният оперен театър от създаването си преди тринадесет години до днес функционира като образователна дисциплина в учебните програми на студенти от специалностите „Изпълнителско изкуство“ и „Педагогика на обучението по...“ като следва акуратно заложените в учебните програми цели и задачи. Проведените до момента изследвания, фокусирани върху обекта, не разглеждат проблема от гледна точка на педагогическия и образователния аспект. В този смисъл настоящият доклад може да бъде представен като първа стъпка към по-задълбочени бъдещи изследвания на проблематиката, които да намерят своето място в научното поле. В своята публикация по повод 10-тата годишнина на АОТ, ас. д-р Ивайло Михайлов отбелязва важни факти и постижения от създаването му до днес. *„Създаването на Академичния оперен театър към АМТНН – Пловдив е по идея на проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак и диригентите доц. Кирил Чапликов и доц. д-р Пламен Първанов. Идеята е студентите от вокалните класове по класическо пеене на проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак да се реализират на сцена в една оперна постановка. В постановката вземат участие студентите-инструменталисти от учебния камерен оркестър с диригент Кирил Чапликов и хор „Гаудеамус“ с ръководител проф. д-р Весела Гелева.“* [Михайлов: 89]. Прави впечатление, че при обучението на студенти в Академичния оперен театър, фундаментално значение придобиват пресечните точки както между различни специалности и учебни дисциплини, така и между знанията и уменията на всеки отделен студент по всяка една от тях. В по-широк смисъл тези интеграции се свеждат до единството между наука, образование и изкуство. Неслучайно проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак отбелязва, че: *„Добрият учен е творец, добрият творец е и своеобразен учен, а това което ги обединява е търсенето на истината и познанието.“* [Шекерджиева-Новак: 4].

Педагогическите цели и подходи се ориентират именно към интегриране на взаимодействие между отделните дисциплини, екипна работа, проектна дейност, практическа насоченост на изучавания материал, професионална творческа активност на обучаваните. Интердисциплинарното планиране на обучението в АОТ от една страна представлява необходимост, от друга страна съответства до голяма степен на съвременните образователни подходи и технологии. Спецификата на работата по реализирането на оперни и оперетни заглавия създават благоприятни условия, свързани с характеристиките на жанра, в основата на които стои изначалният синтез между изкуствата, творческите идеи, концепции и тяхното претворяване.

Известно е, че при изграждането на музикално-сценични творби водеща роля има работата в екип. От образователна гледна точка това осигурява предимство за обучавашите се при постигане на интеракция на различни нива – между студенти, между студенти и преподаватели от различни сфери

на творческа проява и между самите преподаватели от постановъчния екип. Триединството образование-наука-изкуство стои в основата на цялостния процес до реализацията на крайния музикално-сценичен продукт, а успехът на спектаклите зависи от усилията на всеки един от участниците в него. Това превръща процеса на обучение в учене чрез сътрудничество като задължителна практика за постигане на добри резултати. Получава се синергия, благодарение на която студентите развиват професионални качества в активна творческа среда, в която участват през целия период на обучение. Подходите при работата следва да бъдат насочени към взаимодействието между иновативни образователни и творчески тенденции. Но е добре да се вмъкне, че иновативността от своя страна също се изгражда на базата на посоченото триединство: „*Без необходимите познания (образование и наука), комбинирани с развито творческо мислене (изкуство), иновационният прогрес не би бил възможен. Нещо повече, наличните оръдия на този прогрес, които са достъпни в наши дни, поставят изисквания за един много висок стандарт относно интелекта и морала на боравещите с тях индивиди.*“ [Шевкенов: 380].

АОТ дава множество перспективи за развитието на студентите в музикално-сценичната им реализация като част от процеса на обучение. Оперният театър ги подготвя комплексно и детайлно като бъдещи артисти-солисти в музикални театри и опери като поетапно ги въвежда в различните компоненти при работата върху музикално-сценични произведения, опери и оперети. Значим компонент в подготовката на бъдещите оперни певци по време на обучението им е неразривното взаимодействие между изучаваните дисциплини при изграждане на роля в оперната постановка. Процесът включва работа с вокален педагог, диригент, пианист, режисьор и хореограф в съответните учебни дисциплини при подготовката на младите оперни певци. Работата върху интерпретацията на речитативи, арии и вокални ансамбли от опери е основополагаща дейност при цялостното осмисляне и изграждане на персонажите от съответната опера. Изпълнявайки оперен репертоар, студентите се запознават в детайли с художествени образи, пресъздават ги във взаимодействие с други персонажи, попадат в различни взаимоотношения с партньори на сцената и ситуации, продиктувани от мизансцена. Това неминуемо развива техния потенциал и активизира творческото мислене.

Освен, че предоставя реална работна среда, АОТ провокира у студентите самодисциплина и мотивация за сценични изяви като солисти в опери и оперети и ги подготвя за бъдещия им професионален път. Наред с усъвършенстването на вокалното майсторство, студентите се сблъскват и изучават практически тънкостите на актьорството и работата с диригент. По-голяма част от постановките се реализират с оркестър. По време на репетициите студентите възпитават в себе си дисциплина за самостоятелна подготовка и

работа в екип. Нарастващото желание за сценична реализация често прави младите изпълнители нетърпеливи, но ги учи да бъдат по-взискателни към себе си, да си партнират, да придобият необходимите знания и умения и да бъдат професионалисти.

Реализацията на оперна постановка изисква задълбочени познания и умения, свързани с изпълнителството и с творческото мислене, както бе споменато по-горе. В този контекст етапите в подготовката на една продукция и поставянето ѝ на сцена са необходими условия за провеждане на индивидуално и колективно обучение. В този смисъл, от педагогическа гледна точка се цели системна и последователна работа при подготовката на изучавания материал, с цел неговата успешна сценична реализация. Методическата организация на процеса от изучаването, техническото и художествено-интерпретационно овладяване до представяне на оперния спектакъл пред публика, студентът преминава през множество теоретични и практически етапи като запознаване с творбата, прочитане и вникване в смисъла на текста (превод в случай, че е на чужд език), овладяване на фонетичните особености и прозодията на текста, ритмично изговаряне на текста, солфежиране на нотния текст, определяне на музикалната форма, стилистика и характер на драматургията, познаване на партията на ансамбловия партньор, репетиции с клавирен съпровод, работа с диригент, режисьор и т.н. Всеки етап е свързан с придобиване на умения, обогатяване на знанията и репертоара на изпълнителите.

Взаимодействието между участниците в даден спектакъл се обуславя от различни фактори. По отношение на творческия процес, спецификите могат да бъдат класифицирани в редица категории, продиктувани от музикалния строеж, драматургията, режисурата, като например:

- едновременно възпроизвеждане на композиционните елементи в музикалната тъкан;
- съгласуваност между персонажите;
- диалогично представена съгласуваност;
- противопоставяне на образите;
- едновременно изпълнение на различен словесен текст;
- едновременност на действието при редуване на пеенето;
- създаване на нова художествена ситуация;
- обобщение на художественото събитие или разрешаване на драматургичен конфликт;
- присъствие и действие на сцената без пеене (по време на оркестрови въведения, интермедии и др.).

Изборът на операта се обуславя от самите студенти, техните потребности, интереси и качества. Изграждането на роля и следването на сюжет, сало-

жен в драматургията на произведението, поражда предизвикателства, които студентите заедно с преподавателите преодоляват в хода на работа. Екипната дейност се проявява на всички нива в образователния процес. Изразява се както в съгласуваността между знанията и уменията по различните дисциплини с теоретична и практическа насоченост, така и в сътрудничеството между всички участници в екипа. Именно интеграцията и синтезът между елементите в образователната и художествената среда имат фундаментално значение, което може да се представи на няколко нива:

- наука-образование-изкуство;
- теоретични и практически учебни дисциплини;
- взаимодействие между участниците в процеса.

Спецификата на обучението в музикалното изкуство се характеризира с интердисциплинарност. Постигането на добри резултати при обучението на студентите в оперното изкуство (и не само) се обуславя от индивидуалната работа със самите студенти и от екипната работа на преподавателите – специалисти в отделните изкуства, синтезирани в жанра на операта при изграждането на цялостния спектакъл. В това отношение, взаимодействието между дисциплините и отделните специалности в учебните планове на студентите е необходимост, която е утвърдена и продължава да се развива в специалностите, които се изучават в АМТИИ. В подкрепа на тези думи би послужил следния цитат: *„Наред с подготовката по останалите дисциплини, обучението е насочено към познанието, към изграждането на верен критерий към изкуството, като се акцентира на възприемането и оценяването на творби от всички видове на музикалното изкуство. Трябва да се търси стойностното, високо естетичното, както и многообразни начини и форми за постигането му.“* [Пехливанов: 144]. В този контекст АОТ представлява значимо звено с принос в процеса на изграждане и художествено-творческа активност на бъдещите артисти. Посещава се от всички вокални класове, независимо от етапа на обучение. В тази структура си сътрудничат вокални педагози, дириженти, пианисти, режисьори, хореографи и сценографи като дейността им в своята същност реализира идеите на интерактивното обучение. *„Според експерти в областта на образованието, интерактивността се проявява в процеса на взаимодействие между всички участници в процеса на обучение. (...) Друга гледна точка интерпретира понятието „интерактивност“ като съвместна усилена дейност, при която резултатът се постига чрез общи усилия и действия на участниците в процеса на обучение.“* [Коловска: 343]

Имайки предвид актуалните тенденции в образователната система през последните десетилетия, организацията на работата в АОТ притежава предимства както в художествено-творчески, така и в образователен аспект.

Вследствие на горепосоченото сътрудничество между колеги се интегрира интердисциплинарност, която е сред търсените и ефективни подходи в съвременното обучение.

Учебната програма е насочена към мотивиране на студентите от различни специалности при реализацията на музикално-сценична творба, изява на таланта и идеите на участниците, осъществяване на сътрудничество, работа в екип, представяне на реализирани постановки пред широка публика. Посочените и други конкретни цели се залагат в проектните дейности, които АОТ реализира ежегодно. Активната художественотворческа дейност на студентите като част от учебната програма на АОТ предоставя редица възможности за сценична реализация.

Задачите, които се обуславят от поставените цели, имат образователен и художествен характер. Те са свързани с дейностите, заложи в самото обучение и необходими в контекста на изграждане на завършен музикално-сценичен продукт. Сред тях са:

- работни срещи на екипа на проекта за обсъждане на идеи и концепции;
- разпределение на ролите;
- запознаване с операта/оперетата – музикална и сценична драматургия;
- музикално-драматургичен анализ и изграждане на режисьорска концепция;
- работа на певците с вокален педагог, музикално изграждане на образите, художествена интерпретация;
- работа с диригент, репетиции с оркестър;
- работа върху развиване на актьорските умения на студентите;
- поставяне на мизансцена и осветление;
- репетиции с хореограф – композиция и поставяне на танците в цялостния спектакъл;
- изграждане на сценографски проект, изработване на декори, набавяне на реквизит, костюми и други необходими материали за осъществяване на цялостната концепция.

Както бе споменато по-горе, работата с екип от професионалисти при поставянето на оперни спектакли допринася за натрупването на ценен практически опит при израстването на обучаващите се. Активната творческа дейност мотивира студентите и обогатява тяхната творческа биография, професионален опит и постижения. Удовлетворението на участниците нараства от факта, че стават част от културния календар на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, участват във Фестивал на изкуствата на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ към община Пловдив, Фестивал на камерната опера в София и т.н. Постигнатите резултати от съвместната художествено-творческа дейност на студенти и преподаватели в проекти на АОТ се изразяват в:

- принос в професионалното развитие на студентите;
- развиване на изпълнителските и артистични умения;
- промяна в представата за себе си – придобиване на самоувереност;
- автономност при взимане на художествени решения;
- приемственост между студентите от различни курсове и образователни степени.

В обобщение може да се посочи, че обучението в АОТ е ориентирано към постигане на високи образователни и творчески резултати и притежава още редица преимущества, които са в хармония с актуалните тенденции в образователната система. От самото си създаване до момента, АОТ функционира като интерактивна творческа и образователна среда, което от своя страна го превръща в ценен и необходим фактор, насочен към мотивирането, развитието и усъвършенстването на обучаващите се към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“. АОТ предоставя редица възможности, които до момента изпълнява с успех, следвайки акуратно заложените цели и задачи, насочени към професионалното израстване и опитност на бъдещите оперни артисти.

Литература:

1. **Бикс, Розалия, Анелия Янева, Румяна Каракостова.** Български музикален театър 1890–1997. Опера, балет, оперета, мюзикъл.//С., Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1999.
2. **Коловска, Цветанка.** Интерактивни образователни технологии при певческата дейност в професионалната подготовка на бъдещи музиканти-педагози.// Knowledge – International Journal, Скопие, 2021, бр. 48, №2, с. 341-346.
3. **Мирчев, Борис.** АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ приключва успешно участието си в международния проект „Опера и образование в ранна детска възраст“//Арт спектър, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2023, бр. 60, с. 10-13.
4. **Михайлов, Ивайло.** За премиерата на „Ба-та-клан“ от Жак Оффенбах в десетата, юбилейна година на Академичен оперен театър (АОТ) при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив//Годишник, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив: 2020, с. 87-96.
5. **Пехливанов, Жан.** Educational innovations in pop and jazz music studies.//Сборник МНК „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Пловдив, 2017, с. 140-144.
6. **Райчев, Свилен.** Изграждането на сценичния образ в класическата оперета.// Сборник МНК „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Пловдив, 2019, с. 247-252.
7. **Русков, Руско.** Учебен оперен театър//изд. Гард, София, 1990.
8. **Сагаев, Любомир.** Книга за операта. ДИ „Музика“, София, 1983.

9. **Шевкенов, Евгений.** Иновативността като перманентно състояние на творческата личност, Homo creator.// Сборник МНК „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Пловдив, 2021, с. 377-384.
10. **Шекерджиева-Новак, Тони.** Онлайн социалните мрежи в помощ на обмена на знания.// Сборник МНК „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Пловдив, 2019, с. 3-10.

Афилиация и адрес за кореспонденция:

гл. ас. д-р Алия Хансе – АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив;

Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“

e-mail: aliya.hanse@artacademyplovdiv.com

АКТУАЛНИ ИНОВАТИВНИ ТЕНДЕНЦИИ В МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ

*Ас. д-р Евгений Шевкенов,
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

Анотация: Докладът скицира някои от актуалните тенденции в музикалното образование, на базата на непосредствен колегиален обмен с водещи европейски образователни институции (Виена, Хелзинки, Лондон...), коментирайки конкретни аспекти в съвременното развитие на паралелните научни изследвания, подкрепящи чисто музикалните предмети на университетските курикулуми и целящи постигането на по-добри професионални резултати.

Ключови думи: иновации, наука, музикално образование, ергономия за музиканти, европейски практики, съвременни тенденции

RELEVANT INNOVATIVE TENDENCIES IN MUSIC EDUCATION

*Ass. Eugeny Chevkenov, PhD
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv*

Anotation: This article is sketching some of the relevant tendencies in music education, based on direct collegial exchange with leading European institutes (Vienna, Helsinki, London...), by commenting specific aspects of the contemporary development of the parallel scientific research, supporting the merely musical subjects in the curriculum of the universities, thus aiming to achieve better professional results.

Keywords: Innovation, Science, Music education, Ergonomy for musicians, European praxis, Contemporary tendencies

Съвременното образование като важна съставна част от социалния договор на развитото общество през XXI век, подлежи на турбулентни интервенции от високоскоростните изменения в технологиите, бидейки обект на тяхното директно и косвено влияние в развитието на социума, даващо отражение в живота на всеки индивид поотделно и на глобализираното до невиджани размери човешко общество като цяло.

Нееднократно съм твърдял, че живеем във времена, в които пулсът на промените е силно тахикардичен, надскачащ представите за бързо, по-бързо, най-бързо, които човечеството си е изградило като мащаби в продължение

на хиляди години. Колкото и субективно да е такова твърдение – казват, че всяко следващо поколение волю-неволю образно казано „нахлузва галошите“ на предците си, за да повтори рано или късно тяхното носталгично „навремето...“ – все пак смятам, че трудно някой би ми опонирал успешно, неприемайки валидността и актуалността му.

Може би именно този шеметен танц, завихрил хомо сапиенса от едно към друго технологично върхово постижение през последните десетилетия, е причината да губим на моменти гравитационните опорни точки на чисто човешкото, на изконно хуманното, за сметка на опиянението от тъй наречения прогрес. Опиянение, граничещо с пристрастяване, пристрастяване, замъгляващо яснотата на обект и субект, на средство и цел, често водещо и до депресивна абстиненция при липсата на залъгалката на хамстеровото въртене на едно място.

Педагозите и хората на изкуството, са хора чувствителни към околния свят, мислещи индивиди, вълнуващи се и неминуемо активно реагиращи на процесите в него.

Радостен съм да бъда в колегиалното обкръжение на именно такива активно мислещи педагози, вълнуващи се от намирането на формули, научното дефиниране на понятия, перфекциониране на познания за „старото“, които ни дават база и свежи идеи за „новото“. Тази активност и продуктивност е видна от множеството ценни приноси в „Годишник 2022“ на Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Професор Асен Диамандиев“ – Пловдив.

Неуморното търсене, научното беспокойствие и постоянният стремеж към прогрес са в основата на всяка иновация. Примери за такова верую са налице в публикациите от споменатия годишник, демонстриращи широк кръг от интереси, експертни познания и компетентност.

Проф. д-р Ясенов подчертава още в първите изречения важността на „творческите търсения на композитори и изпълнители..дръзновенията и експериментите на майстори и конструктори...“

Кратък обзор на усъвършенстването на флейтата през 19 век, Годишник АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022, стр. 13. ISSN 1313-6526 (print) ISSN 2738-7712 (online)

Доц. д-р Кузманова информира увлекателно относно метода на проф. Фойхтвангер, който е създал собствен иновативен комплекс от технически упражнения, фокусирайки върху „...правилни и неправилни движения..“, в контекста на „методите Александър и Фелденкрайс“ и дори правейки паралели с „бойните изкуства“.

Кузманова, Н. За постановъчните проблеми при свиренето на пиано и тяхното преодоляване по метода на проф. Петер Фойхтвангер, Годишник

АМТНН „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022, стр. 68. ISSN 1313-6526 (print) ISSN 2738-7712 (online)

Друг пианист, ас. д-р Чапликов, прекрочва от постановъчната проблематика към понятиеното разнищване и изследва корените на термина виртуозност, наблягайки на „ключова дума, която би спомогнала за обхващане на концепцията за виртуозност – иновативността.“

Чапликов, С. Голдберг вариациите на ѝ. С. Бах и барокони концепции за виртуозност, Годишник АМТНН „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022 стр. 108 ISSN 1313-6526 (print) ISSN 2738-7712 (online)

Ас. д-р Алия Хансе демонстрира загриженост за някои очевидно негативни тенденции, за което рефлектира в заключението на статията „Пътят към познанието чрез изкуство и възприемане на изкуството чрез познание“, където констатира, че „В резултат на промените в отношението към изкуството, комерсиалната масова култура в света на музиката нарушава потребността от изразяване на духовни ценности.“

Изкуствоведски четения 2022, стр. 400, Изкуство и общество, ISSN: 1313-2342, ISBN: 978-619-7619-22-5

Именно в цитирания тук по-скоро негативен контекст, си позволявам да изкажа твърдението, че позитивното извличане на максимума от технологичното развитие и приложението му в полза на музикалното образование и култура, се явява актуална задача за всеки педагог днес.

Положителен пример за това е квази принудителното въвеждане на технологичните помощни средства, като вследствие на ковид-кризата на много места (Виенския университет за музика, например) бяха оборудвани на кабинети с най-модерната налична аудио, видео техника, създаваща отлични комуникационни условия за дистанционно музикално образование.

Естествено, в музикалата столица на Европа, такива иновации не са изолиран случай, те не се случват единствено в резултат на принудителни мерки, в търсене на бързи решения на патови ситуации. Години наред вече музикалното образование не се ограничава просто в рамките на стандартните инструментални и теоритични канали на предаване на чисто професионална информация. Още през 90-те години на миналия век, по време на моето следване, бяха въведени и научно-методически разработени редица допълнителни предмети, свързани пряко или косвено със специфичната физико-психологична конкретика при хората, упражняващи музикантската професия. Иновативните методи *Александър техник, Пилатес, Фелденкрайс* и други сериозни системи от физически упражнения за корекция и превенция на стягания или изкривявания отдавна не са просто екзотични практики, а съществена част от модернизирания университетски курикулум.

Още преди повече от 10 години, започвайки работа в Консерватория „Рихард Вагнер“, бях заинтригуван от наличния инструментариум, спомагащ тренировката на баланса, стимулиращ по-пълното и точно осъзнаване на определени движения, измервания и контрол на дишането и т.н. Колегата Маркус Хофман, изхождайки от систематичните си изследвания на базата на концепцията „*АКТИВЕН МОДУС*“, беше комбинирал няколко такива уреда – вибрационни тренажори Женгдонг мастер и Женгдонг варио – и ги беше въвел в употреба, целенасочено на първо място за студентите певци и духачи. Концепцията му за *БМС – био метрична стимулация* освен, че цели оптимизация и тренировка на мускулатурата, свързана директно с дишането, съдържа и балансови упражнения и техники, подпомагащи вестибуларното самоуещане, по метода за физиотерапия на небезизвестната Пеги Волф.

Този едва ли не спортен сегмент от музикантската професия и ежедневие ми напомни за книгата на проф. д-р Кръстьо Кръстев, корифей на българската спортна медицина и наука, до която имах достъп чрез неговия син, моя приятел Марин Кръстев. Тя е сборник от редица фундаментални научни изследвания и произхождащи от тях нововъведения от 60-те и 70-те години на 20 век, които са допринесли изключително много за огромните успехи на българския спорт, станали възможни именно на основата на подобни иновативни техники на подготовка, за каквито става дума и в настоящия доклад, във връзка с музикалното образование и професионалната подготовка.

Забележителни усилия за формулировка, систематизация и приложение на подобни формули в обучението по цигулка е положила моята състудентка, финландката от австро-унгарски произход Река Силвай, дългогодишен професор в Националната музикална академия „Ян Сибелиус“ в Хелзинки. При тазгодишното си гостуване на 58то издание на престижния Международен фестивал на камерната музика в Пловдив, освен блестящ концерт с пианистката Анна Елина Кувая, Река даде майсторски клас и теоритична лекция на тема „Ергономия за цигулари“. Теоретичното съдържание на тази впечатляваща пауър-пойнт презентация беше с изключително прецизно таргетирана практическа насоченост, което намери своето убедително приложение в уроците от майсторския клас, станали нагледно доказателство за важноста от съвременното прилагане на научните достижения в знанието по анатомия и медицина в ергономията на баланса и държането на инструмента и в организацията на движенията при свирене. Професор Силвай цитира информация от видни физиотерапевти, лекари и учени, която актуализира и прилага ежедневно в педагогическата си дейност. Факт е, че самата тя, след тежки травми, причинени от инциденти на ски пистата, наложително се е подлагала на серия от оперативни намеси и след дълго възстановяване се е превърнала в жив пример за ползите и практическата значимост от познаването и приложението на горедискутираните ергономични дадености и техники.

Поради липса на публикация по коментираната лекция на живо, ще се ограничи с по-горното лаконично преразказване на главните акценти от съдържанието, което предизвика голям интерес у многобройните присъстващи и им даде усещането за съпричастност към съвременния поток на научна иновативна информация.

В този ред на мисли, предстоящата визита от 19 до 22 октомври тази година (за съжаление след редакционното приключване на срока за настоящия доклад, поради което споменаването е само в бъдеще време) на британския професор по цигулка Джон Крофорд, се явява поредно доказателство за европейската интерграция и значимост на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив, като активен център на иновативното в музикалното образование, не само в локален и национален, но и в международен мащаб. Джон Крофорд, освен дългогодишен преподавател в Тринити колидж в Лондон и в Кралската музикална академия е и активен член на Асоцията на учителите по Александър техник и като такъв ще изнесе семинар под заглавието „Дъхът на живота“, в който поантата ще бъде темата за дишането, като основа на свободата и лекотата на движенията в музикално-изпълнителската дейност.

Използвайки Антон Павлович-чеховия театрален принцип на наличието на оръжие на сцената в началото на пиесата, което изчаква подходящ момент, в който да гръмне, ще въведе тук цитат от главата „Хипоксия и спорт“ от споменатата книга на проф. д-р Кръстьо Кръстев, като илюстрация за значимостта на дишането, не само при спортистите, а и в нашия случай при музикантите:

„Недостатъчното покриване на кислородните нужди на организма забавя ресинтезата на млечната киселина. Организмът изпитва екстремна ацидоза. Работоспособността намалява силно.“

Кръстев, К. Хипоксия и функционален контрол в спорта, стр. 32, ISBN 978-954-394-263-3

Както вече стана дума, спортните резултати от иновативния подход към тренировъчния процес са налице и могат да послужат за добър пример от прилагането на всякакви налични съвременни изследвания и нововъведения, които са на разположение за постигане на позитивни резултати и в други обществени сфери.

Търсенето на верни отговори относно разнообразните психо-физиологични фактори, обуславящи успеха на студентите по музика в стремежа им към самоусъвършенстване и ежедневно преодоляване на трудностите, свързани с овладяването на инструмента или гласа, очевидно може да профитира от съвременните изследвания, иновации и нови гледни точки, обогатяващи досегашното познание по темата и водещи до разширяване на кръгозора, до отваряне на нови хоризонти в съвременното музикално образование.

Литература и цитати:

1. **Ясенов, Б.** Кратък обзор на усъвършенстването на флейтата през 19 век,
2. **Годишник АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“** – Пловдив, 2022, стр. 13. ISSN 1313-6526 (print) ISSN 2738-7712 (online)
3. **Кузманова, Н.** За постановъчните проблеми при свиренето на пиано и тяхното преодоляване по метода на проф. Петер Фойхтвангер, Годишник АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022, стр. 68. ISSN 1313-6526 (print) ISSN 2738-7712 (online)
4. **Чапликов, С.** Голдберг вариациите на й. С. Бах и барокови концепции за виртуозност, Годишник АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022 стр. 108 ISSN 1313-6526 (print) ISSN 2738-7712 (online)
5. **Хансе, А.** Изкуствоведски четения 2022, стр. 400, Изкуство и общество, ISSN: 1313-2342 ISBN: 978-619-7619-22-5
6. **Кръстев, К.** Хипоксия и функционален контрол в спорта, стр. 32, ISBN 978-954-394-263-3
7. **Силвай, Река.** Лекция „Ергономия за цигулари“, 29.05.2023, Пловдив
8. **Онлайн линк:** <https://peggy-wolf-zwickau.de/was-ist-bms/>

РАЗМИСЛИ ЗА СЪЩНОСТТА НА МУЗИКАТА

Проф. д-р Милена Георгиева Шушулова-Павлова
Нов български университет
e-mail: mshushulova@gmail.com

Резюме: Този доклад е част от по-голямо изследване върху музиката и нейното значение за обществото, за живота ни и може да се приеме като анонс. Първа стъпка в тази посока е книгата „Послания за музиката. Интервюта и избрани текстове“, която бе отпечатана от Издателството на НБУ и излезе от печат през декември 2022 година.

Ключови думи: музика, смисъл, същност, интервю, послания

THINK ABOUT THE ESSENCE OF MUSIC

Prof. Milena Georgieva Shushulova-Pavlova, PhD
New Bulgarian University
e-mail: mshushulova@gmail.com

Abstract: This report is part of a larger study on music and its importance to society, to our lives, and can be taken as an announcement. A first step in this direction is the book „Messages about music. Interviews and selected texts“, which was printed by the NBU Publishing House and was released in December 2022.

Keywords: music, meaning, substance, interview, messages

Още през 2019 година, в редица разговори и спорове с големия световен социолог и философ проф. Георги Фонев, д.н. – се пробуди интересът ми към темата „същност на музиката“. Същността на музиката и нейните контексти, нейните различни явявания и четения е въпрос, изключително вълнуващ. Различните ѝ представяния пред публиката и най-вече нейното многопосочно тълкуване и разбиране, както от професионалистите – изпълнители, композитори, диригенти, музиколози, но и от тези, които са аудиторията на музиката – слушатели, меломани, любители и други нововъвлечени в чудния свят на високата инструментална и неинструментална музика. Защото: *Музиката е най-човешкото в човека. Тя е Божественото начало на човека. Ето защо Бог избира Бах да представя хората пред него.*¹ ... *Музиката е без-образна и невидима. В невидимото са най-големите тайни на човека. Музикалните и словесните интерпретации са търсене на*

1 Споделено в личен разговор с Георги Фотев, (29.11.2020).

скритите тайни, които е дирил и композитора.¹ ... Музиката е Словото на сърцето. Музиката е мисленето на сърцето. Музиката е разумът на сърцето.² (Георги Фотев)

Музиката е велико изкуство. Няма живот без музика. Тя ни обгръща, допълва, досажда, пречи или помага, разстройва или напътства, вдъхновява или тормози... Но винаги ни привлича, подкупва, примамва, пронизва, превзема...

Защо тя така е обсебила живота и съществуването ни?

Няма как да сме извън музиката, да я пренебрегваме, да не се съобразяваме с нея, да не я търсим, съпреживяваме и обичаме... Защото музиката е любов, живот, създаване, изграждане и всичко, което е свързано с красивото и неземното, с божественото.

Какво всъщност е музиката? Каква е същността на музиката?

Дали хората, на които животът е музика, биха могли да дадат някакви отговори? Какво мислят те за същността на музиката, за смисъла на музиката и нейните послания към хората, обществото и света.

Винаги аудиторията е любопитствала как точно се прави музиката, която се представя на сцената. И като създаване на този поток от звуци, но и като изпълнението им. Рядко има възможност да се надникне отвъд външната, показната страна на нещата, т.е. да се проследи част от творческия процес на големия музикант – там, където се ражда ГОЛЯМОТО ИЗКУСТВО!

Да присъстваме, да усетим вълненията, мотивите и търсенията на най-добрите в професията, музикалната мисловност на тези, които още приживе са станали част от високата култура, не само на България, но и на света, е част от това научно изследване и причина за доклада.

В споменатата книга „Послания за музиката. Интервюта и избрани текстове“, чрез метода на дълбочинното интервю, правя опит за влизане в артистичния свят, в личния сценичен опит на няколко музиканти, свързани с Нов български университет в последните 30 години. Всеки от участващите, отговаряйки на поставените въпроси, представя своя начин на мислене, на работа, своята природа, философия, своя музикален светоглед. Цел на този материал е да представя подбрани цитати-части от някои интервюта. Така би могло да се проследят различните отговори, да се представи съответната личност чрез дълбочинен скенер.

Класическата инструментална музика се променя през вековете, заедно с нейния контекст в най-широкия смисъл на това понятие. Необходимо е да погледнем в съвременния свят, който в редица отношения е несравним с предходните епохи – свят на високи технологии, свят на живот във виртуал-

1 Споделено в личен разговор с Георги Фотев, (19.11.2020).

2 Споделено в личен разговор с Георги Фотев, (17.11.2020).

ността, свят на неукротимо търсене на нови пътища, на иновации...

Като отправна точка на тези кратки разсъждения бих уточнила две важни понятия, които са основа на цялото изследване и на този материал: същност и контекст. Музиката в различните си форми, в различните творби – тя отговаря на нещо, което ни навежда на мисълта за търсене и говорене за смисъла на музиката. Защото тогава имаме и възможност да търсим смисъл или различните ѝ смисли...

Ще си позволя да цитирам някои мисли на интервюираните личности, без да коментирам, заради голямото си уважение към тях и тяхното изкуство.

Георги Фотев във своя текст „Същността на музиката“¹ показва ясно сериозността, оригиналността и дълбочината на този въпрос, който го вълнува от човешка, личностна и социологична гледна точка: *„Принципът на човешката реалност, в т.ч. на музикалната реалност е свободата. ... Музиката ни открива най-дълбоките гъбини на битието, а там се открива божие лицеизрение... Същността на музиката е многослойна и стъпаловидна от категориалното ниво до радикално конкретното, каквато е уникалната музикална творба като еднократно събитие в историческото време. ... Всеки човек на музиката, бил той композитор, пианист, цигулар или друг изпълнител, слушател с изтънчен слух и усет би споделил, че намира музиката вътре в себе си, в гъбините на себе си. ... Човечеството не би могло да съществува без музика ... Където няма музика има леден мрак и чудовищно убийствено мълчание.“*²

Райна Кабаиванска е един от най-значимите артисти на нашето време, икона на операта, не само в България, но и по света. Тя има интересен живот, големи възможности, различно усещане за света и изкуството, с което успява да бъде в центъра на музикалните и културни събития и до днес. Ето какво споделя тя: *„Артистът трябва да има самотната смелост на красотата, смелостта да се бори за идеали. Ние не можем да живеем без играта на фантазията, без свободата на въображението, не можем да бъдем затворници на реалността. Изкуството е винаги срещу конвенционалното и баналното. То ни учи на нетърпимост, разкрива ни живота и в същото време ни прави негови съдници. Изкуството е критичната съвест на света.“* Всичко казано от нея е интригуващо. Нейните думи са артистична истина: *„Пеенето е свързано с радост, не със страдание. Чувствах се щастлива на сцената. Не мислиш за нотите, а го приемаш като магия някаква. Аз се хвърлях интуитивно. ... Днес вече светът е друг, светът е*

1 Шушулова-Павлова, Милена. Послания за музиката. Интервюта и избрани текстове. Изд. на Нов български университет, 2022. Стр. 17., ISBN 9786192332204.

2 Всички поместени цитати в този доклад са част от лично взети от мен интервюта със съответните личности и тези интервюта са част от книгата Послания за музиката. Интервюта и избрани текстове.

разтворен, светът няма граници... Това не е векът на изкуството, а векът на технологиите.“

Друга голяма публична личност е **Людмил Ангелов**, обичан от медиите, но и дискретен, работлив, интересен събеседник. Людмил е голям ерудит. Дълбоката му интелектуална същност се представя с думите му *„музиката е символ на свобода“* – това е неговата същност. Людмил непрекъснато се стреми да премести границите на познатото към нови, по-широки пространства: *„Аз съм търсец човек, когато има нещо ново, макар и да не е премиера, винаги го правя, защото човешкият живот е кратък, за да можем да изсвирим целия репертоар, целия огромен океан от музика за пиано.“*¹ Когато сме говорили с него как намира време за всичко, което прави и изсвирва, той простичко ми отговори: *„Много от архивите на библиотеките са дигитализирани и това е прекрасно, защото можем да имаме партитури във всяка точка на света. Наши дълг е като интерпретатори да ги предадем на публиката. ... истинският смисъл на дигиталното и изпълнителското запазване е музиката да стигне до хората.“* Смятам, че е изключително важно думите на такъв музикант да останат за поколенията.

Уникална гледна точка към идеята за смисъла на музиката има **Марио Хосен** – виртуозен цигулар и педагог, редактор в най-престижни музикални издателства на нотни партитури от Паганини – ренесансова фигура в днешния забързан свят. Марио винаги има нова идея, пълен е с енергия, пълен е с живот... Освен харизматичен изпълнител на цигулка G. В. Guadagnini от 1749, Марио Хосен е интересен събеседник, копнеещ за чисто и неподправено изкуство. За него *„музиката е трансцендентно усещане за безкрай и вечност“*. Търси нейната проникновена дълбочина, той се чувства наследник на древните Орфически духовни тайни. Обгърнат с мистерия, магьосник на цигулковия звук с невероятен интензитет на посланието, което те води до най-отдалечени и красиви места. Бих го нарекла „алхимикът“ на музиката, която *„чрез вибрациите на музикалните инструменти, като израз на душевността и емоцията на изпълнителя, ни води до едно трансцендентно моментно усещане за безкрай и вечност. Чрез силата на определени честотни трептения, чрез медитативния акт на създаването на паралелен звуков невидим свят, без посредничеството на речта, ние имаме възможност да активираме центрове в съзнанието, които пресъздават картинни светове и състояния и ни правят съучастници в сътворението на света, който ни обгражда.“* Друга черта, невидима у Марио е търсенето на философската измеримост на музикалното изкуство: *„Музиката не е просто поредица от звуци с определена чистота, а духовно пресъздаване на език, който създава комуникация чрез изразността си и съпреживяването на*

1 <https://kultura.bg/web/людмил-ангелов-за-пиано-екстраваган/> (10.6.2020)

една колективна емоция. “ Един творец, който се превъплъщава на сцената и прави хората по-добри, по-чисти. „Създаването на неподражаемото е божествен и не винаги осъзнат творчески акт – той е дар от Бога и Природата на Вселената, в която е събрано нашето осезаемо битие.“ „Във всеки един концерт, аз се потапям в музиката. Тя ме води и създава хармония между разум, емоция и време. Ние ставаме едно в една метафизична паралелна реалност. За да се опитаме да пресъздадем този моментно създаден личен свят, думите са винаги недостатъчни – музиката е единственият мост между нас – изпълнителите, свещенослужители в храма на изкуството и вечния дух, представен в публиката.“ Радвам се, че имам възможност да работя с такъв невероятен музикант.

Милена Моллова – много години и много хора са имали щастието да слушат нейните невероятни клавирни изпълнения. Имах шанса да уча при нея – педагог, който може да седне на пианото и да изсвири почти всичко, дори на *прима виста*. Устремена, усмихната, елегантна. Отдадена на музиката, на емоцията и на сцената. За нея музиката са „минутите, когато съм на сцената – това е моят истински живот“.

Икона на новото в България е **Симо Лазаров**, изпълнител и композитор на компютърна и електронна музика. Човекът, който прави в България най-големите спектакли – мега проекти. Той мисли в инженерни проекции. Симо Лазаров е невероятен интелект, съчетаващ музиката с технологиите. Интересна е вярата му в изконните духовни ценности. Стремежа му към Бог... Според Симо „човекът вече е затворил звуците в машини, но Музиката не може да се „затвори“! Той е продължил да „Вярвам в енергията на Вселената, в чисто човешките взаимоотношения, в доброто на човека! ... най-великото послание към хората е да накараш слушателите и зрителите да усетят динамичните промени, да съумееш да ги претвориш в музика, да издигнеш своята духовна култура до пиедестала на всемирното и да го дадеш на хората“ – това е посланието на музиката! „Музиката съществува сред спирали и кръговрати и за да ги опознаваш е необходимо да разпознаваш голямото в малкото, конкретното в неговата абстракция и своето място сред тях. Музиката изпява душата на времето и неговите хора.“ Симо Лазаров е доказателство, че независимо от технологиите и иновациите в съвременния ни свят, човекът е един и музиката е абсолютна необходимост за доближаването ни до Бог! Чрез Космоса и духа на Вселената.

Съвсем различен е **Стефан Драгостинов** – здраво стъпил на земята, посредством фолклорната кристална мелодичност. Модерен, но в един друг смисъл – чрез търсене на нови пътища в класическата изказност на додекафоничността. Какво е за него да си музикант, композитор, изпълнител: „къртовски труд; професионализъм; дар от Господа; занаят. Хайде, да добавим и – инат!“ Първокласен, знаещ, информиран и интересен. Една ком-

бинация от полифонизъм във висша съвременна форма, но върху основата на „музиката на Йохан Себастиан Бах, която води към всички светове!“ и многозначна политемпия, породена от дългогодишните му шарения по фолклорните полета... Вероятно затова смята за едно от „изконните права на изкуството (музиката): да обшарва – пространство и време“. Защото Стефан Драгостинов е търсец големи дълбочини в музиката. Той „вярва в Чудеса, които знае, че се творят от Човека!“

Сузана Клинчарова – кръстосваща между София, Париж и Ню Йорк – горещ поддръжник на съвременната музика. Непредсказуема, невероятно работоспособна и неудържимо чаровна. Бих открила следните няколко фрази, които са характерни за търсенето на смисъла от Сузана – те са нейното ноу-хау на успеха: „За мен е извънредно, извънредно важно, да се гледа напред в смисъл на продължителност на живота на произведението. ... Артистичната щедрост е неразривно свързана с човешката щедрост! Сузана има невероятна „отдаденост за музиката“ и „вярва в това, което прави“! Тя знае, че „няма нищо по-важно от собствената скромност и артистична щедрост.“ За нея същността на музиката е в отдадеността ѝ към публиката и раздаването...

Георги Арнаудов се интересува от стари текстове, изследва различни култури, любопитен е, търси новото, интересното, екзотичното, бих казала езотеричното, и всичко това съотнесено към музиката – написана от друг или от него: „аз съм абсолютно убеден в тесните и много сложни връзки между всички изкуства“. За Арнаудов „Културният живот е изключително динамичен и той ни поставя в една постоянна мисловна неопределеност.“ Този непреходен романтик е влюбен в музиката: „работата с всеки един певец или инструменталист, който изпълнява моя музика е подобна на любовта“. Негови са думите-ноти: „всичко, което сътворявам е в някакъв смисъл поезия“. Арнаудов е над всекидневните неща, готов да прави мислено музика навсякъде: „Нека си представим творбата – при това съвсем условно – като едно кълбо, което създава образи, чието въздействие върху аудиторията води до тази вече коментизирана от мен трансформираща комуникация.“ Гледната му точка към феномена „музика“ е съчетание на композиторска инвенция, познания в различни сфери на изкуството и ерудиция.

Гледната точка на диригента по отношение на дълбочинните слоеве на феномена „музика“ е защитил маестро **Найден Тодоров** – интересен събеседник, ерудит, добър публицист, невероятен музикант. Според него „културата създава усецането ни за стабилност, а музиката създава усецането „да полетим в небето“. Найден „вярва, че във време, когато не само националната, но и чисто социалната идентичност са застрашени, музиката е едно от онези средства, които могат най-много да ни помагат

в борбата за оцеляване на човешката ни същност“. Съвременният диригент-творец трябва „да „превежда“ идеите на композитора по възможно най-коректен начин, но от друга страна, не трябва да се забравя, че този „превод“ се извършва за публика, която живее в различно време от автора, с различен темп на живота, променен през вековете начин на мислене и чувстваване, с различни потребности.“

Някои теоретици и философи, познавачи на музиката, нямаше как да интервюирам (поради ненавременната им кончина или пък голямо разстояние). Но са важни за осветлението на смисъла на музиката в контекста на този текст. Техните думи спомагат да се навлезе още по-дълбоко и мащабно в света на голямата музика. Рефлектират върху феномена „музика“ по един многоизмерен начин и допълват целостта на търсенето ни. Дали, защото са гранични с други науки или заради своята скрита в текстовете чувствителност и дълбочина, някои от личностите показват една безкрайност в значението и смисъла на музиката. Позволила съм си да включа в този текст (а и в книгата си Послания за музиката) избрани текстове за музиката, където чрез езика на словото се разкриват, иначе невидими страни на феномена *музика*. Срещата между два езика – на музиката и на словото, се разкрива по друг начин битието на човека в света и може да се усети „смисълът на музиката“ през друга призма.

Богдан Богданов (основател на НБУ и причина за събирането на толкова големи музиканти в университета) бе дълбок познавач на музиката, влюбен в музиката и изживяването ѝ човек, отгаден ѝ изцяло, имащ нужда от нея, размишляващ „върху нейното случване, върху нейното протичане“. За него „музиката е екстракт от чиста свързаност и време, най-гениалното нещо. ... музикалното умение ... е знание (*sophia*)“. Богданов „харесва едно музикално произведение, защото то е изключително изразително и не знам какво изразява, но е така изразително и е така прекрасно построено, за да кажем, че е красиво... и е единствената възможност да вярвам в красивото...“. В слушането на Богдан Богданов музикална чувствителност има комплекс от различни пластове и разни дълбини: „сонатите на Бетховен за мен са най-гениалното нещо, което може да се слуша...“. Първо е удоволствието и удивлението, после е съзерцанието върху красивото, по-нататък е замислянето върху смисъла или търсенето на значение в протичането на музиката, или нечовешкото в нея, в изпълнението – мистичното, магьосническото, защото „музикалните протичания са много видове“. Богданов слушаше и говореше за музиката с философска проникновеност. Търсеше връзката на музиката с другите изкуства, със словото, с естетиката на Древна Гърция.

Милчо Левиев е голямо име в джазовата и класическа музика в

България и извън нея. Той е специален за културата ни. Отговори на въпросите си намерих в книгата му „Живот в 33/16“¹. Открих се значими текстове, за едно въображаемо интервю – чрез негови размисли. Това е един друг Милчо Левиев – по-дълбоко скроен (не само шоумен), по-истински. Вижда се неговата същност. Човек безпределно търсещ свободата! „*Какво е чувството за свобода – правото на човек да решава за себе си и да бъде индивид!*“ Социално ангажиран: „*човек трябва да върши това, което мисли за най-добро.*“ Вярващ в изкуството, което прави и което може да промени света: „*целта на изкуството е да представя една ДРУГА реалност, която нито се вижда, нито се чува по осезаем начин; в изкуството ние показваме скритото, в това е изкуството...*“ Един скромен човек: „*веднъж в едно малко клубче някаква възрастна жена идва и ми казва: „Господине, благодаря ви много за музиката, вие докоснахте сърцето ми“.* Това за мен е много по-важно, отколкото 20000 души да ми ръкопляскаат в големи пространства, където хората идват като на пикник...“ Защото „*музика винаги ще има*“ – казва Милчо Левиев – „*не е нужно да вярваме в прераждания... в моменти, когато успеем да доставим радост на другите, това е фактически едно малко прераждане...*“ Има и по-добър отговор на въпроса за смисъла на музиката.

Няма как да не спомена в текста си и **Димитър Христов**, който съчетава две перспективи към феномена музика – на композитора и на изследовател-музиколог. Освен учен, Димитър Христов бе и голям творец – търсещ и чувствителен. Всичко, което правеше той бе ПОСЛАНИЕ! „*Когато човек пише музика, той праща послание*“. Той вярваше в националната ни култура, смяташе, че тя „*не е в криза, а в промяна*“. Вярваше в „*голямата музика*“, на която бе представител, за която пишеше и която изследваше. Търсеше дълбочина във всяко свое начинание. Знаеше, усещаше и предсказваше времето, което според него е „*съчетание на трите категории, на използващи миналото, на използващи днес актуалното, на използващи свои прогностични търсения, всяко настояще е винаги триединно, независимо от разпространеността на всяка от трите творчески категории, нито една от тях не може да липсва, защото иначе времето не би било пълноценно изявено – всяко време се оглежда в себе си, в миналото си, търси бъдещето си, то е винаги разположено в три опори чрез минало, настояще и бъдеще.*“ Обичаше и търсеше „*музиката на тишината*“, вероятно продължава и там, където е. В избраните текстове от Димитър Христов, от последната му

1 Левиев, Милчо. Живот в 33/16. Издателско ателие АБ (Анго Боянов). София. 2004. ISBN 954 737 437 0)

книга¹ и от негово интервю, се разкрива философията му за контекстите на музиката и за нейния смисъл.

Ще завърша с думите на **Райнер Бишоф** (Австрия) – композитор, мениджър и музикален философ. Цял живот работи за обединението на музика и философия. В неговата фундаментална книга „*За европейския дух*“² е събрана есенцията на разбиранията му за изкуството, за музиката и философията, за тяхната непрекъсната взаимовръзка. Според Бишоф „*Музиката заема особено място в човешкото пространство. ... Музиката е претенция за хуманност... Въпросът за музиката е и въпрос за духа...*“ Музиката на проф. Бишоф е огледало на неговата философска същност, отражение на вътрешните му съмнения и борби, мятането на душата му между искрящата емоционалност и разсъдъчната (търсеща максимални дълбини) строга разумност. Според него „*философията се разтваря в строгостта на разума, а изкуството се появява в свободата на фантазията, при което строгостта и свободата се обуславят взаимно. В крайна сметка за мен важи следното: Колкото по свободна е строгостта на фантазията, толкова по-строга е свободата на разума. Същото е и в изкуството.*“

Бих могла да пиша още, да цитирам, да търся отговори...

Вероятно всички тези думи са породили още повече въпроси.

Нека остане отворен въпросът за смисъла на музиката, защото живот без музика е невъзможен!

София, 11.10.2023

Литература:

1. **Шушулова-Павлова, Милена.** Послания за музиката. Интервюта и избрани текстове. Изд. на Нов български университет, 2022. ISBN 9786192332204.
2. **Христов, Димитър.** Фундаментални предпоставки в композиторското въображение. Към ситуацията в началото на XXI век. Музикално общество „Васил Стефанов“, София 2009. ISBN / UPC: 9789549425086
3. **Бишоф, Райнер.** За европейския дух. Издателство „Д-р Иван Богоров“, София, 2010.
4. **Левнев, Милчо.** Живот в 33/16. Издателско ателие АБ (Анго Боянов). София. 2004. ISBN 954 737 437 0)
5. <https://kultura.bg/web/людмил-ангелов-за-пиано-екстраваган/> (Посетено на 10.6.2020)

1 Христов, Димитър. Фундаментални предпоставки в композиторското въображение. Към ситуацията в началото на XXI век. Музикално общество „Васил Стефанов“, София 2009. ISBN / UPC: 9789549425086

2 Бишоф, Райнер. За европейския дух. Издателство „Д-р Иван Богоров“, София, 2010.

ПРИЕМСТВЕНОСТ ОТ МИНАЛОТО И МНОГОПОСОЧНО НОВАТОРСТВО: СЪЩНОСТТА НА БУДИСТКИЯ ХУМАНИЗЪМ, ИЗРАЗЕНА В РАЗНООБРАЗНИТЕ МУЗИКАЛНИ ФОРМИ НА „ДУНХУАНСКИ ХИМН НА МИЛОСЪРДИЕТО“

*Тяндзъ Тян, докторант,
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

***Резюме:** Вдъхновен от стенописите в Дунхуан¹, композиторът Тан Дун създава първата китайска „опера по стенописи“: „Дунхуански химн на милосърдието“ (на английски заглавието е преведено „Buddha Passion“), която съчетава белканто, автентично народно пеене², арии от оперен тип, речитатив, ансамблово пеене, хор, симфонична музика, будистка музика и танц. Всичко това превръща „Дунхуански химн на милосърдието“ един от най-оригиналните и разнообразни китайски спектакли през последните години, с много сериозна изследователска стойност и художествено значение. Настоящата статия изследва религиозната музика и будистката философия в „Дунхуански химн на милосърдието“, анализирайки елементите на сюжета, ариите, хора и инструменталната музика.*

***Ключови думи:** „Дунхуански химн на милосърдието“, Тан Дун стенописи от Дунхуан, музикален анализ, будистка философска концепция.*

1 Стенописите в Дунхуан, по-специално рисунките в пещерите в Дунхуан, са включени в Списъка на световното културно наследство на ЮНЕСКО. Според изображенията, стенописите се делят на такива с будистки божества (Буда, бодхисатви и т.н.) и други, с нарисувани просто-смъртни хора (будистки миряни, които са дарили средства за построяване на храмовите комплекси в пещерите, герои от различни истории и т.н.). Посредством популярни и разбираеми образи, дунхуанските стенописи представят на обикновените хора езотеричните и проникновени идеи в будистките сутри, за да привлечат повече вярващи. Дунхуанските стенописи са безценно съкровище на китайската религиозна история. Източник: китайска онлайн енциклопедия Байду, https://baike.baidu.com/item/%E6%95%A6%E7%85%8C%E5%A3%81%E7%94%B8/835021?fr=ge_ala, (19.08.2023 г.).

2 С понятието „автентичен“ се има предвид първоначална среда или облик, неподложени на изкуствена обработка или накръняване. Автентичната народна песен е песен, която се предава от поколение на поколение сред дадено етническо малцинство и представлява най-примитивната форма на народна музика, изпълнявана от това етническо малцинство. (бел. авт.)

INHERITANCE FROM THE PAST AND MULTI-DIRECTIONAL INNOVATION: THE ESSENCE OF BUDDHIST HUMANISM EXPRESSED IN THE VARIOUS MUSICAL FORMS OF „BUDDHA PASSION“

*Jiangzi Jiang, PhD student,
AM DFA „Prof. Asen Diamanviev“ – Plovdiv*

***Abstract:** Inspired by the Dunhuang murals, composer Tang Dong created China's first „opera based on murals“: „Buddha Passion“, which combines belcanto, authentic folk singing, opera-type arias, recitative, ensemble, chorus, symphonic music, Buddhist music and dance. All these make „Buddha Passion“ one of the most original and diverse Chinese performances in recent years, with very serious research value and artistic significance. This article explores the religious music and Buddhist philosophy in „Buddha Passion“, analyzing the elements of plot, arias, chorus and instrumental music.*

***Keywords:** „Buddha Passion“, Tang Dun Dunhuang murals, musical analysis, Buddhist philosophical concept.*

Тан Дун (1957) е известен китайски композитор и диригент, който в творбите си прави опит да преодолее бариерите между китайската и западната култура, традицията и модерността, елитарното и популярното изкуство. Подчертаният стремеж към новаторство и разчупване на шаблона, както и дълбокото вникване в китайската традиционна култура и интерпретирането ѝ в по-широк международен контекст, са причина произведенията на Тан Дун да поразяват публиката с неповторимата си вдъхновеност и оригинално звучене.

Тан Дун смята, че „Дунхуански химн на милосърдието“ е творбата на живота му [Лиу Уънжун, 2021, стр. 4]. До известна степен случайно, той приема поканата да посети пещерите Могао в Дунхуан и сред красивите стенописи по будистки истории открива неизвестни за него древни музикални инструменти и музикални обозначения. Композиторият решава да вникне по-дълбоко в музиката и религиозната култура зад стенописите, да вдъхне нов живот под музикална форма на изобразените истории и инструменти и да възроди мелодиите и вярванията, заровени дълбоко в паметта на Древен Китай. За тази цел, той прекарва над шест години в пътувания по света и търсене на материали, посещава националните музеи и библиотеки в Китай, Англия, Франция, Япония и Съединените щати, и открива ръкописи на музикални партитури и оригинални будистки писания, разпространени в различ-

ни държави¹. В крайна сметка Тан Дун се спира на шест стенописа от пещерите Могао в Дунхуанг, въз основа на които разказва една източна история за равенството, кармата, предаността, медитацията, духовността и отвъдното.



(Вляво) Тан Дун и „Дъщерята на Дунхуанг“ Фан Дзиншъ обсъждат дунхуанските стенописи [Лиу Уънжун, 2021, стр. 4].

(Вдясно) Тан Дун издирва в Британския музей дунхуанската Елмазена сутра и оригинална музикална нотация².

1. Анализ на произведението

„Дунхуански химн на милосърдието“ е трудна за категоризиране творба. Тя съдържа арии в оперен стил, речитатив и дуети, но липсва сценичното оформление, преход между отделните сцени и реквизит, използваното пространство е сведено до минимум и сцената побира симфоничен оркестър, а солистите и хористите са пред него. Големи фрагменти за хор представляват будистки мантри или наподобяват жанрове от западната религиозна музика като меса, пасион и др. Същевременно хорът действа и като участник във всеки разказ и влиза в диалог с изпълнителите под формата на въпрос-отговор като дует или друга форма на ансамблово изпълнение, наподобявайки оратория, но с добавени елементи на оперно изпълнение. В творбата са

1 По време на династията Цин чиновниците, отговарящи за дунхуанските пещери, се натъкнали на пещера, в която се съхраняват огромен брой будистки писания от преди близо хиляда години. Те неколкократно пращат доклади до правителството на Цин, но висшите служители пренебрегват важността на артефактите и ги оставят без защита. Западните изследователи се възползват от случая и екипи от различни държави се втурват да изнасят ръкописите, докато пещерата остава съвсем празна. Така Китай губи безброй безценни исторически и културни артефакти. Източник: китайска онлайн енциклопедия Байду, https://baike.baidu.com/item/%E6%95%A6%E7%85%8C%E5%A3%81%E7%94%B8/835021?fr=ge_ala, (19.08. 2023 г.).

2 На третия етаж в подземие на Британския музей Тан Дун вижда ръкописа на дунхуанската Елмазена сутра, както и някои от запазените записки за танци и музика. (бел. авт.)

включени и молитви на санскрит, автентично монголско-тибетско пеене и дунхуански танци¹.

Съчетаването на многобройни музикални форми превръща „Дунхуански химн на милосърдието“ в комплексна сценична творба от нов тип. Тан Дун споделя: „Създал съм доста опери като „Марко Поло“, „Чай“ и др., в които съм следвал собствените си художествени възгледи. Струваше ли си след толкова опери да напиша нещо, с което се повтарям? Исках всички да почувстват, че „Дунхуански химн на милосърдието“ е нещо различно, с друг начин на разказване, друг музикален стил, въобще – различно от всичко досега“². От тези негови думи следва изводът, че като „опера по стенописите“³, „Дунхуански химн на милосърдието“ е новаторска интерпретация на оперната форма, която съчетава най-разнообразни художествени проявления.

1.1. Анализ на вокалните фрагменти.

„Дунхуански химн на милосърдието“ се състои от шест разказа („Под дървото Бодхи“, „Деветцветният елен“, „Хиялдоръката и хиялооката“, „Градината на дзен“, „Елмазената сутра“ и „Нирвана“). С изключение на „Елмазената сутра“, където са използвани монголското гърлено пеене *хоомей*³ и тибетското пеене *гаоцяи*⁴, във всички други разкази стилът на песне е белканто. В „Елмазената сутра“ монголски народен певец изпълнява ролята на монаха-музикант Кунсюан (букв. „Празна струна“), който се завръща от експедиция за събиране на народни песни в Западните земи (т.е. Средна Азия). Монахът пее в *хоомей*, едновременно в нисък и висок регистър, изпълнява речитатив, съчетани със соло на моринхур, за да разкаже как е „преброждал огнено море и прескачал потоци от лава“, изобразени на дун-

1 Дунхуански танци: едно от направленията в китайския класически танц, базирано на изображения от дунхуанските стенописи народни танци като Танц в Небесния дворец, Одежда от дъга и пера и др. Източник: китайска онлайн енциклопедия Байду, https://baike.baidu.com/item/%E6%95%A6%E7%85%8C%E8%88%9E%E8%B9%88/54160571?fr=ge_ala, (19.08. 2023 г.).

2 Тан Дун, „Този случай и другият: поздрав към състраданието от гледна точка на всички същества“, Фондация за култура, образование и общество благосъстояние „Мъглярвина“ (име на обществения канал на Тан Дун), февруари 2022 г. https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=Mz11NjE0NDgyMA==&mid=2651708365&idx=1&sn=2eee4656e951af63ddf34f2d24a972f9&chksm=f1d25f16c6a5d600d22753f09e6fd8681ee7ac1aad4038685f4132398926d6e5237c10cbdd0e5&scene=27

3 *Хоомей* (англ. Khoomei): характерна за монголската музика техника на гърлено пеене, при която певецът изпълнява едновременно високата и ниската партия. Звученето е масивно и плътно, с дълга въздушна струя. Хоомей е метод на импровизирано народно пеене без фиксиран ритъм, като на изпълнителя се предоставя свобода да интерпретира ритмиката. Източник: китайска онлайн енциклопедия Байду, https://baike.baidu.com/item/%E5%91%BC%E9%BA%A6/69735?fr=ge_ala, (19.08. 2023 г.).

4 *Гаоцяи*: уникална вокална техника в тибетското пеене, характеризираща се с високи и чисти тонове с дълги провлачвания, свободно глисандо и вибрато, и изисква от певица съвършен контрол върху дишането и напрегането на гласните гънки. [Цин Юнмин, 2013, стр.1].

хуанските стенописи. Дрезгавото и ниско пеене *хоомей* в комбинация с прелестния лъкатушещ звук на моринхура разкриват горчивата самота и лишенията по Пътя на коприната. В следващите фрагменти: „Пътят на коприната – един невидим път“ и „Далеч от родния край“ се включва тибетска певица в ролята на Лина: жена, която носи копринени пашкули от Суджоу към Тибет, но гладът и студът по пътя я сломяват и животът я напуска. Мелодията на автентичния тибетски стил *гаоцян* се вие и рисува картината на сурово заснежено плато. След това двамата герои запяват под формата на редуващи се фрази и дует. Високо реещото се тибетско пеене с богато глисандо и избрато сякаш от призрочни селения и суровото, поривисто пеене *хоомей* на музикалния монах образуват рядко срещан контраст между висок и нисък регистър. Двата ярки гласа с една октава помежду си, взаимно усилват своето въздействие и сякаш със замах изобразяват картината на безкрайна пустинна пустош. Песента им е тъжен, но въздействащ диалог на висше духовно ниво между двама умиращи. Лина пита монаха къде да открие Буда, а монахът отговаря, че Буда е в сърцето. Предсмъртната ария на Лина „Влюбихме се, за да се разделим“ използва крайно протяжно пеене *гаоцян* в диапазон от над две октави на фона на глисандото от духови инструменти, които сякаш ни пренасят в свещения за будизма храм в Лхаса на тибетското плато, където в озарената от залезни лъчи зала на Буда, героинята се сбогува със земния свят.

В останалите разкази певците интерпретират характеристиките и психическите изяви на своите герои, в съответствие с обозначенията за динамика и гласов регистър в партитурата. Например, във втория разказ, „Деветцветният елен“, в момента, когато еленът е предаден, той запява арията „Дърветата покой жадуват, но вятърът не стихва“ с втора половина почти изцяло в стил *цинцян*¹. Гласът на елена е слаб и трептящ, акомпаниментът е опростен и се състои от прости мелодични връзки или перкусии в преходите между отделните фрази. Поражда се извънредно тиха музикална атмосфера, така че скръбта и отчаянието на Деветцветния елен, както и неговата доброта и милосърдие, да се разтворят в трогателната музика и пеене. Докато владетелят от същия разказ крещи в речитатив, демонстрирайки алчността и безсърдечieto като част от тъмната страна на човешката природа.

Санскритски мантри се чуват в цялата опера, обединяват различните разкази с мотива за милосърдието и допълнително насищат религиозната атмосфера. В „Дунхуански химн на милосърдието“ хорът има ключова роля. Всеки разказ започва и завършва с хор под формата на молитва, част от евангелието или реквием. Отделно хорът се включва в самите истории и взаимно-

1 *Цинцян*: пеене без инструментален акомпанимент. (бел. авт.)

действия със солистите чрез полу-речитатив в стила на белканто¹, бурен смях, ридание, викове, напеви, пляскане с ръце и т.н. Така се пораждаат разнообразни звукови ефекти, необходими за сюжетното действие и изграждането на образа на героя, които довеждат до силно драматургично въздействие.

1.2. Анализ на инструменталната музика.

Тан Дун умело използва „природна музика“, т.е. включва в композициите си звуци от природата и ежедневието. В началото на четвъртия разказ, „Градината на дзен“, актьорът удря по различни съдове с вода и в съчетание с други ударни инструменти създава своеобразна „водна музика“ със съвсем ново визуално и слухово въздействие. В края на историята пък разплисква вода и заедно с люшкаци се вятърни камбанки внася в музиката будистката идея, че „омиротвореното сърце не знае прегради“ и даоистката идея за „пустота и бездействие“. За да засили будисткия колорит, композиторият добавя към перкусиите и тибетски будистки музикални купички, клепала му-ър (букв. „дървена риба“), чаши за милостиня, комплекти с камбанки и звънчета, които в значителна степен засилват ефекта на музиката.

Освен това, Тан Дун възстановява по изображенията в дунхуанските стенописи древни инструменти като *фантан пипа*² (*fantan pipa*, букв. „пипа за свирене обратно“, т.е. зад гърба) и сицин³, събуждайки за нов живот забравени от столетия инструменти. В „Елмазената сутра“ сицин е използван за изобразяване на празния безкрай на пустинята. „*За да изработи фантан пипа, така че да може да се свири на гръб от танцуваща жена, Тан Дун пътува до Юннан, където се отглеждат различни по форма кратуни, търсейки най-удобната и лека форма за тялото на инструмента, вместо да използва масивната дървена конструкция. По-късно композиторият стига и до Япония, където се съветва с местните майстори на музикални инструменти*“⁴ [Хуа Ли, 2020, стр.2]. В началната сцена на третата история в пицикато на арфа, пицикато на пипа, глисандо и пицикато на струнни инструменти се изпълнява мотив в характерната за Средна Азия гама С джън. Танцорка в панталони с пристегнати крачоли, каквито носят феите от дунхуанските стенописи, изпълнява на музикалния фон танцови пози от

1 Става дума за редуване на пеене в белканто и декламирање, което наподобява ниенбан в китайските традиционни драми.

2 *Pipa* – китайска лютня. (бел. авт.)

3 Сицин (наричан също *дзицин*): двуструнен инструмент като ърху, но за разлика от него сицин е арфов (дърпащ се) инструмент. Формата на сицин е близка до тази на алтово банху от династия Хан. Други разлики с ерху са, че сицин няма горно магаренце и не е покрит със змийска кожа. Източник: китайска онлайн енциклопедия Байду, <https://baike.baidu.com/item/%E5%A5%9A%E7%90%B4/497062>, (19.08. 2023 г.).

4 Хуа Ли. Душа в съзерцание: безгранично милосърдие, състрадание, радости и аскетизъм – за „Дунхуански химн на милосърдието“ от Тан Дун, в: сп. „Божур“, бр.9/ 2020 г., Федерация за литература и изкуство на град Луоян, ISSN: 1003-3459.

стенописите и свири с ръце зад гърба на фантан пипа. Така не само се визуализира очарованието на музиката, но и сякаш се съживяват неподвижните стенописи.



(Вляво) Изображение на фантан пипа от дунхуанските стенописи¹.

(Вдясно) Танцьорка с фантан пипа от катуна по време на представление².

2. Анализ на будистката музика и будистките философски послания в „Дунхуански химн на милосърдието“.

ИСТОРИЯ	СЮЖЕТ	БУДИСТКО ПОСЛАНИЕ
Под дървото бодхи	Млад принц се натъжава от смъртта на една птица. Демонът на проклятието му казва, че болката му ще бъде облекчена, ако постави мъртвата птица на едното блюдо на везна, а на другото – за баланс – сложи отрязано парче от собствената му плът. Но принцът открива, че за да се уравни везната, трябва целият да стъпи върху блюдото.	Всички същества са равни и всеки живот е безценен.

1 Източник: <http://home.xue63.com/wendangku/z8s/f84g/j4351214b73v/k02768e9951e79b89680203d86bb0l.html>, (19.08. 2023 г.).

2 Суън Уей. Нейното желание е да запознае света с китайските танци. Интервю с журналист на „Вечерен вестник на Янчън“, бр. От 05.03. 2021 г., CN44-0006. Източник: <http://home.xue63.com/wendangku/z8s/f84g/j4351214b73v/k02768e9951e79b89680203d86bb0l.html>, (19.08. 2023 г.).

Деветцветният елен	Постоянно преследваният от хората деветцветен елен спасява живота на давец се човек, макар добре да осъзнава, че хората са склонни към предателство. Поблазен от обещаната от владетеля парична награда, човекът посочва къде е скривалището на деветцветния елен и така предава своя спасител, което води до гибелта на елена.	Не трябва да сме ненаситни; не бива да нараняваме другите заради собствения си егоизъм; трябва да бъдем благодарни за оказаното добро, в противен случай небесното колело ще се завърти обратно и кармата ще ни застигне.
Хилядоръката и хилядооката	Бременна жена внезапно се разболява, ръцете се покриват със струпеи и ослепява. Най-красивата дъщеря на краля, принцеса Мяошан, е готова да дари своите ръце и очи на болната жена, но владетелят я възпира. Принцеса Мяошан смирено осъзнава, че Буда я е дарил с милостиво сърце и прекрасно лице, за да бъде готова да се откаже от тях за благото на другите.	Прославят се безкористната отдаденост и състрадание.
Градината на дзен	Един вярващ пита просветения монах как да постигне дзен, а монахът отговаря, че до истинския дзен всеки човек трябва да стигне сам. Един дървосекач изказва различно мнение, което тълпата отхвърля. Тогава монахът обяснява на хората от тълпата, че трябва да се научат да се вслушват в различните мнения.	Смисълът на дзен никога не се научава от другите, а трябва да бъде постигнат самостоятелно. Буда е различен в сърцето на всяко човешко същество и смисълът на дзен има безброй тълкувания.
Елмазената сутра	Монах-музикант, който се връща от пътуване за събиране на песни в Средна Азия, открива полумъртвата от студ и жажда Лина. Монахът дава последната си глътка останала вода на Лина и така отлага за няколко мига неизбежната смърт. Преди да издъхне, Лина го пита къде да намери Буда, а монахът отговаря: „в сърцето си“. Лина умира щастлива, че е открила сродната си душа.	Буда и храмът на Буда не съществуват никъде другаде, а само в човешкото сърце. Не е нужно да търсим съкровенията истина другаде освен в себе си.

ни звънчета на камили, съчетанието между мъдростта на будисткия език и очарованието на класическата китайска поезия разкрива вярата на древните хора в милосърдието и добротата. Посредством културни, исторически и философски диалози, музиката интерпретира религиозната концепция за милосърдието между хората, между земния и отвъдния свят, и между този и бъдещите животи.

3. Художествено значение.

„Дунхуански химн на милосърдието“ е една от най-новаторските китайски музикални драми през последните години. Нейните „древна тематика и разнообразен музикален материал“ са впечатляващи и положителните отзиви от международните музикални среди не закъсняват. „Тя е като филм, който може да се слуша, а музиката и историите са разтърсващи като буря“ [Уан Жуейсюе, 2021, стр.1], пише „Дрезденер цайтунг“. Американският авангарден композитор Джон Кейдж коментира: „Творбата на Тан Дун е опит да се разшири обхвата на музикалното звучене, да се търсят забравени или игнорирани от музикантите древни цивилизации. Неговата музика свързва Изтока и Запада в едно цяло и го превръща в наш общ духовен дом“ [Лиу Хайти, 2020, стр.5]. „Дунхуански химн на милосърдието“ е музикален израз на разбирането на Тан Дун за будисткия дзен и източната култура, които в днешния материалистичен свят помагат на хората да открият умиротворение и духовно преобразяване. Базиран на прочутите стенописи, част от световното културно наследство, „Дунхуански химн на милосърдието“ слива в едно елементи от мъдрите будистки притчи, западната опера, ораторията, будистките мантри и музика, автентичното монголско и тибетско пеене, дунхуанските танци и природни звуци като „водната музика“. Музикалната концепция на творбата наследява и обновява най-ценното от традиционната култура и проправя нови пътища пред китайската музика. Тан Дун „възражда“ в музикална форма стенописите от Дунхуан, като се потапя в религиозната култура, вниква в историческата им стойност и „симфонизира и еkleктизира“ уникалните китайски културни символи. „Операта по стенописи“ е въплъщение на привързаността на композитора към традиционната китайска култура и нейното наследство, преклонението му пред човешкото благородство и дълбоката му вяра във философските послания на китайския будизъм, основани на принципите на милосърдието и стремежът да се твори добро.

Литература

1. **Лиу Уънжун.** Будистка музика изплува от пещерите Могао: духовният път на Тан Дун.//сп. „Музикални инструменти“, бр.1/2021, Асоциация за китайски музикални инструменти, ISSN: 1002-5995.
2. **Тан Дун.** От този бряг до отвъдния бряг на просветлението: възхвала на милосърдието към всички живи същества. Master Hsing Yun Cultural and Educational Foundation, <https://mp.weixin.qq.com/s/>, (19.08. 2023 г.).
3. **Цин Юнмин.** Кратък анализ на автентичната тибетската вокална техника гаоцянь.//сп. „Гласовете на Жълтата река“, бр.8/2013. Медиен център за култура и изкуство в Шанси, ISSN: 1004-6127
4. **Хуа Ли.** Душа в съзерцание: безгранично милосърдие, състрадание, радости и отреченост – за „Дунхуански химн на милосърдието“ от Тан Дун.//сп. „Божур“, бр.9/ 2020 г., Федерация за литература и изкуство на град Луоян, ISSN: 1003-3459.
5. **Суън Уей.** Нейното желание е да запознае света с китайските танци. Интервю с журналист на „Вечерен вестник на Янчън“, бр. От 05.03.2021 г., CN44-0006. Източник: <http://home.xue63.com/wendangku/z8s/f84g/j4351214b73v/k02768e9951e79b89680203d86bb0l.html>, (19.08.2023 г.).
6. **Уан Жуйсюе.** „Дунхуански химн на милосърдието“ като търсене на изконния китайски музикален стил.//„Художествен преглед“, бр.3/2021 г., Асоциация за литература и изкуство на провинция Гуйджоу, ISSN: 1008-3359.
7. **Лиу Хайти.** Завръщане към музикалните извори: композиционен анализ на синтеза между китайска и западна култура в „Дунхуански химн на милосърдието“./Музикално творчество, бр.3/2000, Китайска асоциация на музикантите, ISSN: 0513-2436.

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ЛАНДШАФТНИЯ ДИЗАЙН НА ВИРТУАЛНАТА РЕАЛНОСТ

Ду Сяокун

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. А.Диамандиев“, Пловдив

Резюме: От момента на бързото развитие на цифровите технологии през 90-те години на миналия век, цифровите технологии, представени от технологията за виртуална реалност, навлязоха в етап на широко приложение, след като преминаха през основните етапи на първично и вторично приложение, а също така засегнаха развитието на ландшафтната индустрия. Виртуалната реалност е родена в процеса на човешкото изследване и опознаване на природата и реагира на този процес, създавайки контекста на виртуалната реалност. Чрез анализиране на значението на ландшафтния дизайн във виртуалната реалност се определят ефективните и удобни принципи на проектиране на ландшафтното строителство в контекста на виртуалната реалност, както и методите за проектиране, базирани на петте аспекта, а именно – зрение, слух, допир, обоняние, време и пространство.

Ключови думи: контекст на виртуалната реалност; представление за виртуалната реалност; потапяне; взаимодействие; значение на пейзажа

VIRTUAL REALITY LANDSCAPE DESIGN RESEARCH

DU Xiao Kun

AMDEA „Prof. A. Diamandiev“, Plovdiv

Abstract: Since the rapid development of digital technology in the 1990s, the digital technology represented by virtual reality technology has entered the widespread application stage after experiencing the basic application and supplementary application stage, and also affects the development of landscape industry. Virtual reality is born in the process of human exploration and cognition of nature, and then reacts with this process to produce virtual reality context. The context of virtual reality includes two aspects: the concept of virtual reality and the theory of immersion. The concept of virtual reality is the creative idea of human's conception and expression of virtual world based on the real world. The immersion theory is a design theory that follows the three principles of „subjecting social meaning and value, satisfying people's interactive experience, and caring for emotional design“. This paper discusses and analyzes the principle of high efficiency and comfort in the construction of landscape meaning in the context of virtual reality, and the design method that relies on the perception of vision, hearing, touch, smell, time and space.

Keywords: virtual reality context; virtual reality view; immersion; interaction; landscape meaning

1. Предистория на изследването и текуща ситуация

Цялостното популяризиране на технологията за виртуална реалност и високоскоростната мрежа, доведе до безпрецедентни промени в начина на комуникация между хората в съвременното общество и в същото време насърчи взаимодействието между хората и предметите. Прилагането на дизайн, ландшафтен дизайн, продуктов дизайн и други свързани области на художественото творчество е още по-ярко и прецизно. Започвайки от 90-те години на миналия век, цифровите технологии се развиха изключително бързо. Цифровите технологии, представени от технологията за виртуална реалност, навлязоха в етап на широко приложение в индустрията, след като преминаха през етапа на основно и допълнително такова приложение [1]. Като необходим фактор в процеса на градоустройство, градският ландшафт има атрибути на социална функция, исторически и културни атрибути и представлява сложна пространствена система [2]. С динамичното развитие на технологията за виртуална реалност пред развитието на цифровия пейзаж и дигиталното създаване на ландшафта се откриват нови възможности. Днешната информация се пренася чрез високоскоростно мрежово предаване и интерактивната работа с мрежовата информация става все по-опростена. Тя интегрира различни технологии, като предаване на информация, мултимедия, разпознаване на глас, динамично улавяне и взаимодействие в реално време. Днешната цифрова технология вече не е просто някаква технология, а просперираща и безпрецедентна ера на обмен на информация. Тя предава изображения, звуци, текстове и дори информация за вкус и мирис на хората, със скоростта на информационна експлозия. Големите промени, които дигиталните технологии донесоха в социалното производство и социалния живот, също влияят на развитието на ландшафтната индустрия. Дигиталният динамичен ландшафт разбива традиционната статична форма на пейзажа и хората имат интерактивно и завладяващо динамично изживяване на виртуално-цифровото пейзажно изкуство. Атмосферата на ландшафтното пространство се пресъздава от такива материали и средства като светлина, сянка, звук и виртуални сцени (виртуална реалност), което не само предизвиква у хората сензорен шок, но също така мобилизира емоциите на преживяващите и събужда вътрешния резонанс на хората, като напълно интегрира дизайнерските идеи и концепции. Ориентацията е представена и предадена в детайли, гравирани в съзнанието на преживяващия. Дигиталният ландшафтен дизайн, базиран на технологията за виртуална реалност, съдържа множество сливания на технологии, изкуство, хуманитарни науки и т.н. Например, при-

лагането на осветление и цифрови технологии се превърна в норма в съвременния ландшафтен дизайн, особено на обществени места. Формата несъмнено е огромно предимство. И това предимство също играе важна роля в началото на проектирането.

Възприемането на околната среда от хората трябва да се уповава на визуалния опит, но в допълнение към зрението, хората имат и сетивни преживявания като слух, докосване и обоняние, които също могат да повлияят на цялостното възприемане на околната среда в различна степен, така че единичното разглеждане на визуалните фактори вече не се явява основно направление за построение и изразяване на ландшафтния дизайн. Как да използваме рационално множеството сензорни елементи в ландшафтния дизайн, да мобилизираме петте сетивни преживявания, за да създадем импресивна среда, а също така да изградим и предадем смисъла на пейзажа, това ще бъде предмет на непрекъснато изследване от страна на ландшафтните дизайнери.

2. Свързани понятия в контекста на виртуалната реалност

Виртуалната реалност е компютърно базирана цифрова технология, която генерира цифрова виртуална среда, която е подобна на реалния физически свят по отношение на зрението, слуха и докосването [3]. Тя е родена в процеса на изследване и опознаване на природата и реагира на този процес, като по този начин насърчава по-добре използването на науката и технологиите, адаптирани към природата от хората [4]. Виртуалната реалност е свързана с ментално и духовно преживяване. Характеризира се от: симулация, потапяне и интерактивност [5]. Хората възприемат и изразяват виртуалния свят въз основа на реалния такъв. В информационната епоха, развитието на компютърните технологии тя подобри способността за художествено творчество и доведе до поредица от концептуални промени в хората, а промените в идеите и концепциите определено ще има обратно въздействие върху технологичното развитие. Технологията за виртуална реалност в индустрията на дизайна се развива, което до известна степен е резултат от развитието на концепцията за виртуална реалност. Концепцията за виртуална реалност не е повърхностна идея. Тя се създава в процеса на преследване и изследване на света на виртуалната реалност. Тя има по-дълбока идеологическа конотация, заедно с концепциите и идеите, интернализирани в процеса на създаване и на свързаните технологични приложения. Това е апел към духовния опит на хората, за да се създаде илюзорно преживяване, духовно удовлетворение и изпълнение на мечтите.



Фигура 1. Илюстрация на тълкуването на концепцията за виртуална реалност (създадено от автора)

3. Значение на пейзажната семантична конструкция във виртуалната реалност

В процеса на борбата на човешките същества с природата и трансформирането на света, хората винаги са копнеели и преследвали илюзорния свят. В съвременното общество, с развитието и иновациите на информационните технологии, хората могат директно да възприемат „реалния свят“, създаден от външни устройства, чрез мултимодално, силно интерактивно потапящо изживяване и да осъществяват задълбочена комуникация и взаимодействие с него. Намаляването на прага, превръща всичко това в част от обществения живот и хората вече не могат да разчитат на символни носители на информация, за да осъзнаят „лутането си извън света“. Актуализирането и развитието на технологиите не само отговаря на нарастващите естетически нужди на хората, но също така разширява когнитивния обхват на хората за реалния свят, а нагласите и начините на хората за разпознаване на реалния свят са напълно променени. Защо интерактивните изисквания на хората са толкова безпрецедентно много? Възшност точно защото виртуалната реалност може да донесе на хората истинското изживяване на „отвъд реалността и отвъд мечтите“, превръщайки го в нещо, което може да видим, чуем, докоснем, осъзнаем и почувстваме.

За разлика от традиционните средства за ландшафтен дизайн, въвеждането на технология за виртуална реалност може да опише ландшафтното пространство под формата на динамично взаимодействие и обратна връзка в реално време. Това позволява на хората да разберат художествената стойност и дизайнерската концепция на ландшафта от различни посоки и ъгли. Следователно, интерактивните характеристики на виртуалната реалност могат да се използват за сравняване и редактиране на елементите в процеса на ландшафтен дизайн, така че публиката да може напълно да се потопи в собствените си чувства и преживявания. При предварително преглеждане

на схемата, можем да модифицираме съставните елементи, според собствените си нужди и предпочитания. Освен това, дизайнерите и потребителите могат да влязат във виртуалното пейзажно пространство по всяко време и навсякъде, да разгледат своите произведения от всякакъв ъгъл и наистина да усетят пространството и средата, което също може да реши проблема на различните зрители, въз основа на техния професионален опит. От гледна точка на технологията като цяло, технологията за виртуална реалност има силни предимства в приложение в много аспекти, като например управление на системата, цялостен анализ и прогнозиране на резултатите. Развитието, приложението на тази технология е незряло и трябва да бъдат направени допълнителни технически и теоретични изследвания. Необходимо е да продължим задълбочените проучвания и изследвания по отношение на техническите предимства и конотации. С оглед на това, трябва да предложим теоретични методи, които са съчетани с традиционния ландшафтен дизайн и да проучим, как да ги приложим в дизайнерската практика.

4. Метод на проектиране на конструкцията на ландшафта в дизайн на виртуалната реалност

4.1 Принципи на проектирането

Ландшафтният дизайн в контекста на виртуалната реалност е много сложен процес. За разлика от традиционния ландшафтен дизайн, в допълнение към ландшафтната семиотика, той включва и различни дисциплини като компютърни технологии и психология. Следователно целият процес на проектиране трябва да бъде класифициран йерархично. Въпреки това, ландшафтните дизайнери на виртуална реалност трябва да вземат предвид много аспекти, да проектират цялостен план, който може да поддържа всички интерактивни действия, да намират оптималната комбинация от различни аспекти и да направят цялата структура на дизайна по-съобразена с човешкия когнитивен процес, комфорта и естетическите принципи. Авторът взема за пример и провеждане на тематичните изследвания града, в който живее.

Град Уху, в провинция Анхуй е известен като „Известният град на изток от река Яндзъ“ и е национален исторически и културен град. В развитието си през последните години, градското строителство се фокусира върху местните характеристики и регионалната култура, непрекъснато подобрява целостта на дизайна на градския ландшафт и регионалната култура и обръща внимание на оптимизирането на ландшафтната екология към средата на живот.

4.1.1 Ефективност

В ландшафтния дизайн на виртуална реалност, човек взаимодейства с езика на символите на пейзажа, според собственото си познание и бързо

ги разпознава. Въз основа на идентифицирането на интерактивните обекти, той разбира насочващата информация, представена в сцената. Съдържанието трябва да разбере интерактивния контент, според информацията за обучение в интерактивното изживяване и след това да изпълнява интерактивното поведение, след като го разпознае напълно. Като един от 27-те града в централната част на делтата на река Яндзъ, Уху е важен воден и сухопътен транспортен център от древни времена. В същото време той носи званието „Земя на рибата и ориза“. Може да се каже, че развитието на града и културното наследство на града са неотделими от “река Яндзъ”. Чрез създаването на виртуална много мултисензорна пейзажна среда, сякаш се пренасяте на река Яндзъ, можете да усетите очарованието на града и естествения му пейзаж (фигура 2)



Фигура 2. Виртуалният интерактивен пейзаж „Посещение на Уху“ (снимка на автора)

4.1.2 Комфорт

В ландшафтния дизайн на виртуалната реалност, комфортът също е важен фактор, влияещ върху интерактивното преживяване. Според теоретичните изследвания на концепцията за виртуална реалност и теорията за потапяне, той може да бъде разделен на два аспекта, въз основа на ергономията: духовно ниво и физиологично ниво.

4.1.2.1 Духовно ниво

В контекста на виртуалната реалност, ландшафтният дизайн има силно потапящо изживяване. Интерактивното изживяване идва от сетивното преживяване, донесено от ландшафтната среда, повечето от които идват от визуална информация, а интерактивното съдържание до голяма степен засяга психическия комфорт на преживяващия.

4.1.2.2 Физиологично ниво

За интерактивни действия и поведения в пейзажното пространство на

виртуалната реалност, дизайнерите трябва напълно да вземат под внимание човешката стойка и поведение на тялото, както и продължителността, силата и т.н., за да осигурят комфорт на изживяването.

4.1.2.3 Естетика

Естетиката на ландшафтния дизайн на виртуалната реалност, тоест дизайнът на сцената, отчита много аспекти, така че окончателното визуално представяне и сетивното изживяване да съответстват на естетическото познание на повечето хора. Сред тях е необходимо да се разгледа езикът на дизайнерския символ на пейзажната форма, звук, светлина, мирис, докосване, слух и много други фактори. Уху е наречен „Дзиудзъ“ по време на периода Пролети и Есени. В „Коментарите на Дзуо“ можем да прочетем: „От третата година на управлението на Лю Сиен (570 година до Новата ера), Чу атакуват града и той бива преименуван в Уху[6]. В съзнанието на хората, свещената птица „Дзиудзъ“ се явява тотем на града. Строителната площадка на пейзажа на дигиталната водна завеса „Гълъбите се завръщат в гнездото“ се намира в първата фаза на крайречния парк на град Уху. Съдейки по избора на място, това е в съответствие с атрибута на града „Културата на река Яндзъ“ и основната част от пейзажа има силна градска регионална култура. Освен това, изображението на пейзажа, благодарение на цифровите технологии изглежда по-динамично, а сетивното изживяване е по-въздействащо. (фигура 3).



Фигура 3. Дигиталната водна завеса на Уху „Дзиудзъ се завръща в гнездото“ (снимка от автора)

4.2 Метод на проектиране

Тази статия анализира въз основа на горните теории и примери, че ландшафтният дизайн на виртуалната реалност е дизайн на мултисензорно приложение и цялостен процес на прилагане на човешкото сетивно познание, така че предаването и изразяването на значението на ландшафта на виртуалната реалност също трябва да се разглежда от мултисензорна гледна точка.

4.2.1 Визуално възприятие

Навлизайки в XXI-ви век, с бързото развитие на науката и технологиите непрекъснато се проявяват и нови тенденции в изкуството. Въвеждането на семиотичната теория в ландшафтния дизайн на виртуалната реалност може да ни помогне да разберем по-ясно процеса на създаване и изразяване на пейзажното значение. Езикът на символите на ландшафта има определен статут в пространственото изобразяване. Като средство и носител за разпространение на пейзажното значение, той играе важна роля във визуалните елементи на пейзажното пространство на виртуалната реалност.

Осветлението и цветът са едни от необходимите предпоставки за изобразяване на виртуалната реалност. Обектите могат да се възприемат визуално, само при наличие на светлина, а цветът на обектите може да се види само при осветена среда. Дизайнът на осветлението и цвета се извършва около темата, за да оформи цялостното представяне на пространството пред преживяващия. Осветлението и цветът също имат важната задача за предаване на значението на пейзажа.

Изобразяване на материала в пейзажа на виртуалната реалност има различни визуални характеристики и също така играе роля в отразяването на значението на пейзажа. Материалите могат да изразяват различни физически характеристики и емоции и са носители на пейзажния смисъл. Човешкото възприятие с помощта на зрението, докосването и обонянието може да предизвика различни естетически усещания чрез различни материали, което също е неделимо от психологическите асоциации, принесени от физическите характеристики на материалите.

4.2.2 Слухово възприятие

В пейзажното пространство на виртуалната реалност, човешкият слух може да се използва за създаване на атмосфера на околната среда и подобряване на потапянето, както и интерактивността в космическата среда. Това се основава главно на темата за дизайн на ландшафтното пространство, тоест задайте звуковата атмосфера, така че слуховият израз на околната среда и значението на пейзажа да си паснат. В същото време, слуховият израз на визуалния цвят и форма се координира с визуалната сензорна информация, която сублимира емоциите на хората към получената визуална такава. На-

пример, червеното е топъл тон; звуковата среда е смесена с чисти перкусии и барабанны ритми; и двете носят на хората радост, страст. Дълбоката музикална среда съответства на визуално величествени и високи форми [7].

4.2.3 Тактилно възприятие

Човешкото усещане за докосване може да възприема формата, материята, текстурата, температурата и т.н. на обектите и да получава перцептивна информация, чрез контакта между кожата и обектите в пейзажната среда на виртуалната реалност. Съвременната технология обаче не може напълно да разчита на цифровата технология за предаване на тактилна информация и е необходимо да се използват реални материали и визуални характеристики, за да се подобри тактилното възприятие в пейзажа на виртуалната реалност.

4.2.4 Възприятие чрез обонянието

В Китай има поговорка, че „мирият на доброто вино може да се усети отдалеч“. От гледна точка на това, обонянието е пространствено насочващо и има важна роля и влияние върху възприемането на пространството на заобикалящата среда. По същия начин обонянието играе важна функционална роля в пейзажни среди на виртуална реалност.

4.2.4.1 Функция на паметта

През 2004 г. изследователски екип, ръководен от д-р Джей Готфрид от департамента по невробиология в Лондонския университет, установи чрез експериментално изследване, че спомените на хората за нещата са разпръснати из мозъка и хипокампусът в мозъка е отговорен за изникването им. Когато сетивата бъдат стимулирани да създават спомени, тогава спомените и сцените, произведени от други свързани сетивни възприятия, също ще се появят. В същото време, проучванията също показват, че сетивната памет на обонянието е по-дълга от зрителната такава[8]. Миризмата може да напомня на хората за сцени, свързани с нея, така че обонятелното възприятие има функцията да събужда спомени у хората

4.2.4.2 Функция за ориентиране в пространството

Миризмата, проникваща в пространството, има определен насочващ ефект върху визията и поведението на хората. Например, миризмата на храна в определена среда кара хората подсъзнателно да се оглеждат наоколо, за да намерят източника и също така събужда апетита им. Може да се види, че обонянието може да концентрира вниманието на хората, да предаде сигнала към зрителните сетива, чрез командния сигнал на мозъка и да задълбочи копнежа на хората за миризми.

4.2.4.3 Емоционална функция

Въз основа на функцията на паметта на обонянието, обонянието може да предизвика паметта на други сетива, карайки хората да асоциират и съ-

буждат различни сцени в съзнанието си. Това е същата като функцията на езика на пейзажния символ към визията. Миризмата може също така да накара хората да чувстват психологически и емоционално преживявания за ландшафтната среда чрез обонянието. Например, миризмата на местна (китайска) храна, това е не само уникален вкус на сладко, кисело, горчиво, люто и солено, но и добър спомен за родния град и Родината. Обонянието не само има функцията на паметта, но също така може да бъде източник и свързващо звено на емоциите.

4.2.5 Пространствено-времево възприятие

Компютърните и мрежовите технологии непрекъснато се развиват, раждайки понятието технология за „хипервръзка“. Какво е „хипервръзка“? Това е вид междукommunikация в „червеева дупка“. Що се отнася до „червеевата дупка“, физиците я наричат още машина на времето. Австрийският физик Лудвиг Флем е първият, който предлага концепцията за „червеева дупка“ – космическа телепортация, а такива предположения сме виждали само във фантастичните филми или романи. Дискусията и изследването на пространство-времето в теорията на относителността на Айнщайн вярва, че пространство-времето може да бъде огънато и сгънато наполовина, което позволява две привидно отдалечени и недостъпни пространства да бъдат свързани заедно, а това, което всъщност ги свързва е червеевата дупка. В ландшафтния дизайн на виртуалната реалност, дизайнерите могат да използват концепцията за червееви дупки, за да се справят с композицията на ландшафтното пространство. Например, въведен е методът на проектиране на времево-пространствен скок и времето и пространството са разделени на последователности според сюжетната линия. Повратната точка на развитието на историята е възелът на хипервръзката, а характерният архитектурен пейзаж е поставен в сцената и т.н. Те могат да сочат към един или повече възли, така че формирането на нелинейни хипервръзки за осъществяване на комуникация време-пространство са връзката на пейзажната пространствена последователност. Но понастоящем рядко се използва концепцията за пространствено-времева комуникация в стил червеева дупка при проектирането на напълно физическо пространство, тъй като линейните закони във физическото пространство са трудни за нарушаване.

5. Заключение

С развитието на технологията за виртуална реалност, ландшафтният дизайн доведе до творческо мислене, основано на преживяванията на виртуалната реалност. Наследявайки и популяризирайки дизайна е необходимо да се учим от него и да го използваме разумно, да вземем неговата същност и да изхвърлим неговата утайка, така че отличното традиционно изкуство да

може да бъде разширено, благодарение на новите технологии [9]. Непрекъснатото развитие и прогрес на технологията за виртуална реалност насърчава развитието и разширяването на традиционното статично пейзажно изкуство в посока към динамичното. Понастоящем, общественото търсене на пейзаж е не само за задоволяване на естетическото чувство, но също така има силно търсене на преживяване и идентичност на ландшафтната среда. Традиционните статични форми на ландшафтен дизайн вече не могат да отговорят на духовните нужди на съвременните хора. Създаването на многоизмерна възприемаща ландшафтна среда е неизбежен избор за ландшафтния дизайн в тази епоха. В допълнение, симулационният опит на тази технология прави ландшафтния дизайн да работи още повече в съответствие с реалната сцена, а взаимодействието, концепцията и други фактори са интегрирани в ландшафтния дизайн на виртуалната реалност, което е благоприятно за подобряване на цялостното ниво на ландшафтен дизайн. Под влиянието на технологията за виртуална реалност, пейзажната форма и пейзажното значение неизбежно ще произведат нови конструкции по отношение на познанието, които се проявяват главно в три аспекта: мисловна логика, интерактивно преживяване и образност. Въз основа на мисленето за ландшафтен дизайн, предизвикано от развитието на технологията за виртуална реалност, тази статия предлага стойността на конструирането на значението на ландшафта и метода на въвеждане в процеса на създаване. Надяваме се, че изследването в тази статия може да осигури определена теоретична референтна стойност за създаването на настоящия пейзаж на виртуалната реалност и да предизвика ново мислене за създаване на разнообразен ландшафт от наши колеги в индустрията.

Литература:

- [1] **Джао Цинпин, Джоу Бин, Ли Дзя и др.** Напредък на научните изследвания в технологиите за виртуална реалност [J], Вестник на науката и технологиите, 2016, 34 (14): 71-75.
- [2] **Ма Йенфан.** Мислене и анализ на приложението на дизайна на градския ландшафт от гледна точка на регионалната култура [J]. Вестник на Института за селскостопански науки и технологии в Дзилин, 2022, 31(03): 39-42.
- [3] **Дзиан Сюеджъ, Ли Джунхуа.** Изследователски статус на технологията за виртуална реалност у дома и в чужбина [J]. Вестник на Университета за инженерство и технологии в Ляонин, 2004 (02): 238-240.
- [4] **Джао Цинпин.** Преглед на виртуалната реалност [J]. Китайска наука (Серия F: Информационни науки), 2009, 39 (01): 2-46.
- [5] **Статкова, Весела.** MM, VR, AR / Виртуални пейзажи и аватари, Сборник Пролетни научни четения, АМТИИ, Пловдив, 2012, С. 182 – 188

- [6] **Джан Сяосяо.** Изследване върху модерната архитектура на Уху [D]. Джъдзиан-жски университет, 2017: 15-16
- [7] **Чън Шуфей.** Изразяване на регионални изображения в интериорния дизайн [J]. Вестник на Дзилинския нормален университет (Издание за хуманитарни и социални науки), 2015, 43 (06): 61-63.
- [8] **Ху Ху.** Обръщайки внимание на обонянето, предприятията за кетъринг трябва да създадат ексклузивна миризма на марката [J] Китайска храна, 2018 (14): 88-89.
- [9] **Ли Сяо.** Проучване на текущата ситуация и начините за иновации на традиционните занаяти в малцинствените райони – на примера на тухлената дърворезба Линся в провинция Гансу[J]. Вестник Дзилинския колеж по селскостопански науки и технологии, 2019, 28(2):29-32 + 118-119

ДИШАНЕТО ПРИ БЕЛКАНТО

*Янг Чанг, редовен докторант,
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

Резюме: Методът Белканто е най-широко признатият и най-приемлив метод в света днес. Дишането е основата на гласовото изкуство и фокуса на изследванията във вокалните технологии. Тази статия анализира дихателната технология на Белканто от различни аспекти като физиология и дух.

Ключови думи: белканто, дихателната система, естественото дишане, мускулни, намерението.

BEL CANTO'S BREATHING TECHNOLOGY

*Yang Chang, PhD student,
AMDFEA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv*

***Abstract:** The Bel-Canto method is the most widely recognized and most acceptable method in the world today. Breathing is the foundation of vocal art and the focus of research in vocal technology. This article analyzes Bel-Canto's breathing technology from various aspects such as physiology and spirit.*

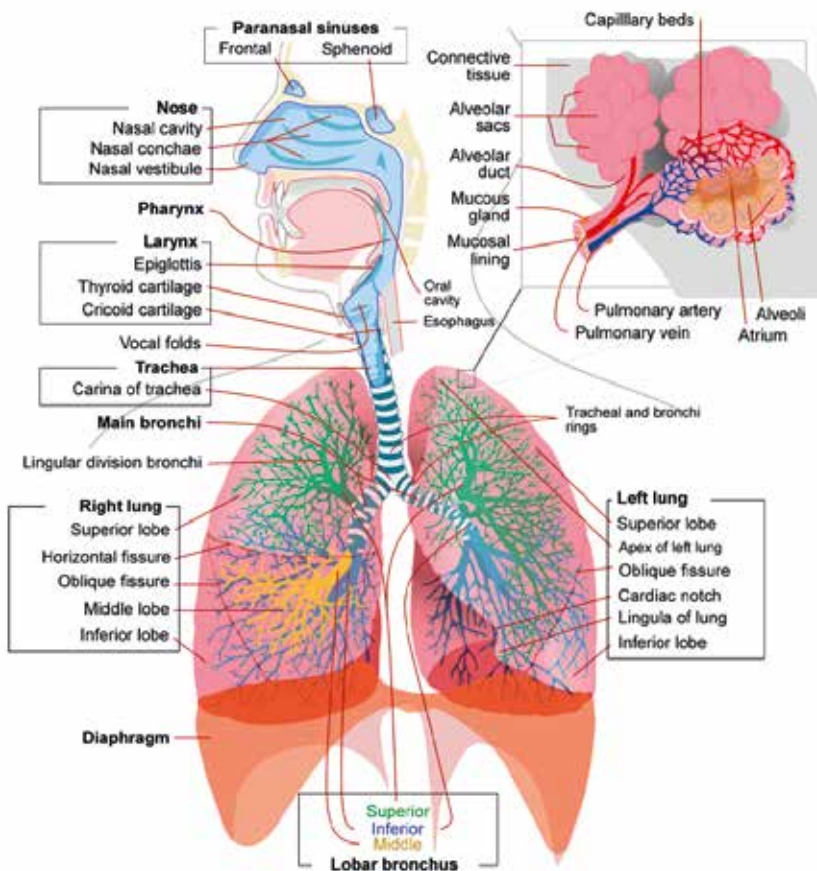
Keywords: Bel-Canto, respiratory system, natural breathing, muscular, intention.

Белканто без съмнение е една блестяща звезда в дългото развитие на вокалното изкуство. Безбройните методи на пеене и стилове, които са се раждали и ставали популярни за определен момент, изчезват като падащи звезди, докато само няколко, като белканто, не само устояват на времето, но и процъфтяват. Като най-широко признат и приет метод на пеене по целия свят, белканто се отличава с научността, систематичността и уникалните си естетически характеристики. Сред многото предимства на белканто, най-значимите и фундаментални са научните и систематични подходи към техниката на дишане. Дишането, като основа на живота, винаги е било ключов елемент в изучаването на всички вокални стилове. В традицията на белкантовото пеене е утвърдена следната идея: „Този, който разбира тайните на дишането, наистина разбира изкуството на пеене“, и безброй белканто изпълнители са доказали това мото в своите изпълнения.¹

¹ Му Шан. Относно връзката между дишането и пеенето в Бел канто [J]. Music Life, 2019 (8).

I. Дихателната система и естественото дишане

Дихателната система е източникът на енергия при пеене и вокализация, която се допълва от различни органи, отговорни за предоставянето на въздушен поток и отговарящи за дихателната функция. Основните части включват белите дробове, дихателния апарат, гръдния кош и свързаните с него мускули – диафрагмата, коремните мускули и др. Дихателният апарат е разделен на горен и долен, като границата между тях е ларинксът. Горните дихателни пътища са вратата към външния свят и се състоят от фаринкс, ларингеална кухина, устна и носна кухина; долните дихателни пътища се свързват с белите дробове и се състоят от трахея и бронхи. (Фигура 1)



Фигура 1: Схематична диаграма на дихателната система

Дишането се разделя на три звена: външно дишане, вътрешно дишане и кръвообращение. Външното дишане е процесът, при който въздухът преминава през носовата (или устната) кухина, трахеята и т.н., за да достигне до белите дробове, където кислородът се комбинира с капилярите в белите дробове и освобождава въглероден диоксид. Вътрешното дишане е процесът, при който клетките на човешкото тяло приемат кислород от кръвта и същевременно изменят въглеродния диоксид, произведен от дишането. Кръвообращението играе роля на превоз и пренасяне в целия процес на естественото дишане, като доставя кислород до клетките и пренася въглероден диоксид до белите дробове. При спокойно дишане, пеенето е най-естествено и плавно. По това време, поради ограниченото количество въздух, обикновено може да се поддържа само относително ниска сила на звука и диапазонът също е относително ограничен. Обикновено при спокойно дишане, ефективният обхват на пеене е само около половин октава. В зависимост от чистотата на качеството на звука, дишането в спокойно състояние може да варира значително, според различните вродени състояния на индивида. Наистина, малцина певци с добри предпоставки, могат да покажат отлично качество на гласа при спокойно дишане, но такива хора се срещат много рядко.¹ Въпреки че дишането в състояние на напрежение може да предостави по-голямо количество въздух и може да увеличи силата на пеенето, то не разширява ефективно обхвата, а напротив намалява естествеността на пеенето, чистотата и кръглостта на звука. Това е главно, защото при дишане е много трудно ефективно да се контролира гласовата система в състояние на енергично дишане. Тогава е необходимо да се използва методът на дишане при пеене. Белканто се отличава със силен звук, широк диапазон и ярък тембър и е трудно за обикновеното дишане да поддържа такива високи изисквания за въздух. Освен това, в много спортове и изкуства, като йога, тай чи и пекинска опера, също се използват специални методи за дишане, в зависимост от специфичните изисквания на изкуството или спорта.² Естественото дишане обикновено е относително свободно и естествено, докато специалното дишане в белкантовия стил често е силно. Въздухът, който певците вдишват, е като магнитно поле с мощна привлекателна сила, което има голяма експлозивна сила и може да подкрепи промените в тоновата височина, цвета и силата на певеца по време на пеене.

II. Дишането при пеене

Дишането при пеене всъщност е естествено дишане, но със съответни

1 Кун Линю. Изследване на естественото дишане и специалното дишане в бел канто [J]. Voice of the Yellow River, 2016 (2).

2 Хун Дзиенмин, Лиу Уейси. Дискусия върху приложението на естествения и специален стремеж в белканто [J] North Music, 2017 (8).

промени, за да отговаря на нуждите на пеене в стила «белканто». Това е особено състояние на естественото дишане, близко до състоянието на дишане с усилие, но в същото време ясно различаващо се от него. Дишането при пеене може да се счита за вариация на дишането чрез белите дробове, което осигурява необходимото количество въздух за пеене в стил «белканто», без обаче да предизвиква напрежение в мускулите на дихателната система, като при силовото дишане. Дишането при пеене осигурява добро усещане за въздух, което позволява на певците да усетят дишането по време на изпълнение, да го контролират и използват ефективно.

При дишане по време на пеене, участват повече мускулни групи в сравнение с естественото дишане. В сравнение с петте основни мускулни групи, участващи при естественото дишане – големите гръдни мускули, диафрагмата, стерноклеидомастоида, външните междуребрени мускули и мускулите на гърба, в състоянието на естествено дишане има повече мускулни групи – коремни мускули, анален сфинктер, глутеус максимус и мускули на краката. Естествено, когато пеят, певците използват повече мускули, което предоставя по-голям контрол върху дишането. Това осигурява силно усещане за въздух в тялото, като в резултат на това издишаният въздух има по-голям натиск и взаимодействия по-интензивно с гърлото, носната кухина, устата и гласовите връзки. Причинени от енергията на звуковите трептения, вътрешните усещания от лицевите кости и устоглътчната кухина улесняват пеенето. При правилна координация повишават тонуса на ларинксовата мускулатура, затова се изпитва лекота в гърлото (свободно, еуфорично). Вътрешните усещания непрекъснато дават данни на певеца за регулиране и качествено извършване на гласовата емисия.¹

Певческите техники на дишане не само осигуряват силна подкрепа на дишането при изпълнение на белканто, но също така подкрепят емоционалното изразяване на изпълнение на белканто. Благодарение на участието на повече мускулни групи, певецът винаги се чувства пълен със сила по време на изпълнение, което позволява на певеца да има достатъчно физическа сила да подкрепи емоционалното изразяване, без да се фокусира прекалено много върху контрола на гласа. Освен това, тази сила в тялото позволява на певеца да поддържа елегантна поза през цялото време, създаваща чувство за съвършенство между гласа и силата. А от гледна точка на историческия опит е още по-очевидна важноста на специалните дихателни техники за изпълнение на белканто.

III. Как да открием усещането за дишане при пеене

Така нареченото усещане за дишане при пеене, в широкия смисъл, може да бъде разглеждано като усещане и контрол над силата на мускулните

¹ Калина Жекова. Практическа вокална методика (Второ преработено издание). Издател МАФК, 2001.

групи. От физиологична гледна точка, дишането при пеене е също дишане, но изисква участието на повече мускулни групи, тъй като е «модификация» на белодробното дишане, но изискващо по-голямо количество различни групи мускули. Поради тази причина се изисква специална сила за контролиране на мускулните групи, тъй като много от тях не участват в обикновеното дишане и дори тези, които участват, могат да претърпят определени неестествени промени по време на дишане по време на изпълнението. Затова е много важно да имаме представа за дишане при пеене, както казва известният италиански сляп певец Андреа Бочели: «Намерението е сила».

При тренирането на съзнанието, първо трябва да активирате енергията на дишането на ума, което е така нареченото усещане за пеене и дишане. Това може да се определи като най-ключовия и в същото време основен момент в обучението на дишане при пеене. Независимо дали става въпрос за пеене или естествено дишане, то се изпълнява с участието на различните мускулни групи на тялото, но тези мускулни групи почти не се контролират по време на дихателни упражнения. В този аспект тялото е като прецизна машина със стриктна програма, изпълняваща безкрайно инструкцията за дишане. В същото време обаче, ние не работим с един механичен инструмент, произведен стандартно във фабрика, а с жив организъм, в устройството на който природата винаги влага нещо специфично, особено, различно от другите.¹ Много пъти човешката воля не може да се намесва много в дишането, особено по време на пеене. Тогава певците трябва да усетят телата си, да прозрат живота си и дълбокия смисъл в него. Много хора, които изучават метода на дишане при пеене, препоръчват състояние на «единство между човека и природата», позволявайки си постепенно да прекъснат връзката с околния свят в постоянната тишина и усещане и да навлязат в състояние, в което могат да погледнат навътре. В това състояние постепенно усещат целия процес на собственото си дишане и постепенно постигат чувство, че могат субективно да контролират силата на различните мускулни групи по време на дишане.

От гледна точка на прилагането на обучение, първата стъпка в тренировката на дишането при пеене е да излезем от грешния начин на мислене и да отворим път за умелото използване на дишането при пеене. Първо идва въпросът за източника на силата на дишане. Продължително време се е смятало, че «диафрагмата е двигателят на дишането при пеене» и че «диафрагмата поддържа дишането», тази идея е била установена дълбоко. Но работата на диафрагмата не може да се извършва самостоятелно, тоест тя изобщо не е източник на енергия и опора за пеене и дишане. Според многото изслед-

¹ Елена Ангелова-Орукни. От нешколувания тон до високото певческо майсторство. Държавно издателство „Наука и изкуство“. 1963.

вания върху диафрагмата от гледна точка на вокалната музика е доказано, че диафрагмата е пасивна по време на дишане, а не активен мускул. Тя трябва да разчита на издърпването на други мускули, за да поддържа дихателните движения. Когато тренирате дишането при пеене, трябва да избягвате да навлизате в погрешното разбиране за „поддържане на диафрагмата». При това недоразумение, специалната дихателна техника ще накара хората да се чувстват много сковани в процеса на използването ѝ. Ако не я коригирате, вие може дори да загубите част от телесната си маса. Това води до голяма консумация на физическа енергия и звуковият ефект ще стане много слаб.¹

Освен това, в тренировката по използване на специални техники за дишане, певците трябва да се стремят към процеса от естествено към специално и след това обратно към естествено ниво. Разбира се, това не означава отказ от техниките за дишане при пеене, а по-скоро да ги превърне в част от нормалното дишане, така че да станат навик или дори условен рефлекс, като естественото дишане. Този тренировъчен процес може да се разглежда като процес на усъвършенстване чрез практика, както и като процес на повишаване на специалните техники за дишане в истинския смисъл на думата. При тренировка на специалните техники за дишане, често ги разграничаваме от естественото дишане. Въпреки това, дишането при пеене също е естествено, просто има определена специфика, но всъщност не се отклонява от същността на естественото дишане. Връщането на певческия дъх до състояние, равно на естественото дишане, трябва да изведе разбирането на певеца за дишане при пеене на по-високо ниво.

Литература

1. **Му Шан.** Относно връзката между дишането и песнето в Бел канто [J]. Music Life, 2019 (8).
2. **Кун Линю.** Изследване на естественото дишане и специалното дишане в бел канто [J]. Voice of the Yellow River, 2016 (2).
3. **Хун Дзиенмин, Лиу Уейси.** Дискусия върху приложението на естествения и специален стремеж в белканто [J] North Music, 2017 (8).
4. **Гъ Дзьман.** Анализ на дишането в белканто [J]. Музикално време и пространство, 2016 (6).

CHANG (ЯНГ ЧАНГ), докторант към катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“ при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
e-mail: yangchang0523@163.com

1 Гъ Дзьман. Анализ на дишането в бел канто [J]. Музикално време и пространство, 2016 (6).

ИЗЯВИТЕ НА КИТАЙСКИТЕ ОПЕРНИ ПЕВЦИ В ЧУЖБИНА

Джан Юе, докторант
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
253206795@qq.com

Резюме: *Европеизацията на китайската оперна култура започва след възникването на официалната опера в Китай през 30-те и 40-те години на миналия век. В началото в китайските певчески и образователни среди западните методи на оперно пеене се преподават само на теория. Въпреки че през 50-те и 60-те години западното оперно изкуство претърпява провал, по-късно, през 70-те и 80-те години то преживява истински разцвет и именно тогава в Китай се появяват първите оперни таланти от световна класа. Много китайски оперни певци заминават в чужбина и започват да имат близък контакт със западната музика, да я изучават и изпълняват.*

Ключови думи: *китайски певци, западна опера, международна сцена, международен вокален конкурс*

THE PERFORMANCES OF CHINESE OPERA SINGERS ABROAD

Zhang Yue, PhD student,
Academy of Music, Dance & Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“

Abstract: *The Europeanization of Chinese opera began after the emergence of official opera in China in the 1930s and 1940s. At first, in the Chinese singing and educational circles the Western methods of opera singing were taught only in theory. Although in the 1950s and 1960s the Western opera suffered a setback, later in the 1970s and 1980s it experienced a real flourishing, and it was then when the first world-class opera singing talents appeared in China. Many Chinese opera singers went abroad and began to have a close contact with Western music, and to study and perform it.*

Keywords: *Chinese singers, western opera, international stage, international vocal competition*

1. Обучение на китайски певци в чужбина

Обучението на китайски певци в чужбина показва бърз растеж. След започването на реформите и отварянето на Китай през 80-те години на миналия век, западните музикални академии започнаха да играят активна роля в обмена на оперното изкуство в Китай, особено в култивирането на таланти.

Тъй като културният обмен между Китай и Запада става все по-голям, обучението на китайски музиканти и певци в чужбина се развива с бързи темпове, като всяка година близо 10,000 китайски студенти отиват в чужбина да учат музика. В исторически план сега сме в най-добрия период за развитие на китайските музиканти и певци в чужбина.

Днес музикалното обучение на китайски певци в чужбина показва няколко основни характеристики: от първоначалното спонсорирано от правителството обучение в чужбина се стига до обучение на държавна издръжка и самофинансирано обучение; от първоначалния акцент върху култивирането на таланти на високо ниво се стига до многостепенно обучение в университети, школи и гимназии; от първоначалното обучение в чужбина само на ограничен брой професионалисти се стига до по-разширени възможности за обучение и на любители на музиката и изкуството. Първоначалните няколко специалности по музика се разшириха и увеличиха в множество дисциплини по музикално изкуство; от първоначалното обучение само в няколко музикални училища в Европа и САЩ се стигна до обучение в повече държави и повече музикални академии. Всичко това показва една много добра тенденция на положително развитие и осигурява постоянен поток на подкрепа за китайските музикални таланти и разширяване на музикалния обмен между Китай и чужбина.

2. Участие на китайски певци в чуждестранни конкурси

Наградите от международни музикални конкурси често са важен индикатор за нивото на развитие на музиката на дадена страна. Колкото по-високо е нивото на конкурса, толкова по-близо е развитието на музикалната култура на страната до високото международно ниво. От друга гледна точка това също служи за индикатор какви резултати са постигнати от обмена и интеграцията на музикалните култури между различните страни. Съдейки по процеса на развитие на белканто изкуството в Китай, съществуват два периода, през които китайските певци постигат забележителни резултати в международни вокални конкурси.

Първият период е от основаването на Нов Китай (1949) до началото на 60-те години. Според непълна статистика основните награди, спечелени от китайски певци през този период са по време на участията им в Световния младежки и студентски фестивал за мир и приятелство: на Третия фестивал в Берлин през 1951 г. Ли Джъшу получава втора награда във вокалния конкурс, а Джън Синли печели награда за изключително изпълнение. На Четвъртия фестивал в Букурещ през 1955 г. Лоу Чиенгуй взима втора награда за соло изпълнение, а Лоу Синдзу и Дун Айлин печелят трета награда. На Петия фестивал във Варшава през 1955 г. Гуо Шуджън печели златна награда за пеене на класически песни, Лоу Синдзу получава четвърта награда,

а Су Фъндзюен и Ян Пить – пета награда. На Шестия фестивал в Москва през 1957 г. Гуо Шуджън печели златен медал за изпълнение на класически песни, а Вън Къджън и Джан Лидзюен взимат сребърен медал.

Вторият период започва с началото на реформите и отварянето на Китай към света през 80-те години на миналия век. Китайските певци започват многократно да постигат големи резултати на международните вокални конкурси. Това е безпрецедентна слава в историята на китайската музика от 20-ти век насам и доказва, че Китай е постигнал изключително впечатляващи постижения в развитието на вокалното изкуство и обучението на таланти.

В първия италиански международен вокален конкурс „Виоти“ през 1981 г. Луо Вей печели второ място. През 1982 г. в Будапеща на Международния конкурс за оперно пеене Ху Сяопин печели първа и специална награда, а Вън Йенчин взима специална награда. През 1983 г. на Международния вокален конкурс „Бенсън-Хеджес“ в Обединеното кралство Фу Хайдзин печели второ място. На Третия международен конкурс за оперни певци във Виена през 1984 г. Джан Дзиен-и и Джан Манхуа печелят първото място, съответно за мъжки и женски вокалисти. През 1985 г. на 31-ия международен певчески конкурс в Тулуза, Франция Чън Юй печели първо място. През 1988 г. Джан Ялун печели второ място на 9-ия Международен конкурс за млади оперни певци в София. През 1988 г. на Петия международен певчески конкурс „Роза Понсел“ в Ню Йорк Фан Дзинма печели второ място. На Международния музикален фестивал „Балимена“ през 1989 г. Цао Чюн взима наградата „Стивънсън“ – най-високото отличие за вокална музика. През 1989 г. Джан Дзиен-и печели първа награда в певческия конкурс на Фондацията на американските музиканти. През 1990 г. Лю Юе печели първа награда в Испанския оперен конкурс в Овиедо. През 1991 г. на Деветия международен вокален конкурс Vervière в Белгия Хуан Йон получава най-високо отличие. През 1992 г. на 19-ия международен вокален оперен конкурс Хуан Ин печели второ място. През 1993 г. на 4-ия международен оперен конкурс в Марсилия Яо Хун е на първо място. През 1994 г. на Международния вокален конкурс „Виоти-Валсесия“ в Италия Сун Сювей печели първо място. През 1994 г. на Десетия международен конкурс за музикални изпълнители на Чайковски в Москва Юан Чънйе печели златен медал. През 1994 г. на Третия международен конкурс за певци „Мириам Хелин“ във Финландия Юан Чънйе получава първо място в категория мъжки вокал. През 1995 г. бас певецът Ян Дзие печели първо място на Международния конкурс на Американския оперен фестивал. През 1996 г. на 21-ия международен вокален конкурс в Париж, тенорът Дзин Йонджъ и мецосопраното Ян Гуан печелят първо място, съответно в категориите за мъже и жени. През 1996 г. на 41-ия международен вокален конкурс в Тулуза, Франция, Ляо Чанйон получава първа награда в категорията за мъже. През 1996 г. на Шестия испански международен во-

кален конкурс Дзин Йондж печели второ място, като първото място остава празно. През 1997 г. на престижния международен вокален конкурс „Кралица Соня“ в Норвегия Ляо Чанйон печели първа награда. През 2000 г. У Бися получава първа награда на Осмия международен вокален конкурс в Билбао, проведен в Испания, и т.н.

3. Активност на китайските певци на международната сцена

По време на разпространението на белканто изкуството в Китай се появяват редица отлични белканто изпълнители. Повечето от тях се обучават в чужбина и по-късно стават стълбовете на развитието на белканто изкуството в Китай.

Първите китайски певци, които стават популярни в чужбина:

Хуан Йоукуйей (1908-1990), лирично сопрано и вокален педагог. Била е директор на Асоциацията на китайските музиканти и председател на Асоциацията на музикантите от провинция Дзянсу. Завършила е Музикалния факултет на Женския университет в Алабама (сега Университет Хънтингтън) през 1933 г. Преподавала е в университета Суджоу, Колежа по изкуствата в Кунмин и др. Имала е редица успешни концерти в Шанхай и на други места. В преподаването си набляга на комбинацията от научни вокални методи и езиковите характеристики и обръща внимание на европейския опит в пеенето на белканто. Обучила е голям брой белканто певци като Джан Чюен, Вей Чисиен и Ван Фудзън. Автор е на книгата „За изкуството на пеенето“, която предоставя теоретичен преглед на китайските и западните традиционни методи на пеене и тяхното преподаване.

Юй Исюен (1909-2008), сопрано певица и вокален педагог. През 30-те години на миналия век учи вокална музика в Шанхайския национален музикален колеж и университета Корнел в САЩ. По-късно продължава музикалното си образование във Франция, Англия, Швейцария, Италия и други страни. Изнася редица концерти в САЩ, Франция и Англия. По-късно се занимава предимно с вокално музикално обучение. Автор е на книгата „Аз и музиката“ и е съставител на „Антология на вокалното изкуство“ и други книги. Многократно е канена в журито на редица международни вокални конкурси.

Джоу Сяойен (1918-2016) е колоратурно сопрано и вокален педагог. През 1935 г. постъпва в Шанхайската музикална академия и учи вокална музика при проф. Су Шълин. През 1938 г. заминава за Франция, за да продължи музикалното си образование. Първо постъпва в Парижкото нормално музикално училище, а след това в Руската музикална консерватория в Париж, където учи при италианския професор Бернарди. През двете години след 1944 г. тя също учи под ръководството на френската певица г-жа Перурджа,

а при г-жа Мани изучава френски художествени песни и западни оперни селекции. Тя става много добра в пеенето на колоратурни сопранови арии, френски художествени песни и европейски опери. В преподаването си преследва перфектното единство на глас, емоции, мелодия и думи и набляга на обучението на основните умения на учениците и култивирането на цялостно музикално качество. Обучила е много певци и вокални педагози в Китай.

Лан Юйсю (1918-2012), лирично колоратурно сопрано певица и вокален педагог. На 15 г. е приета в Шанхайската национална музикална академия. Учи вокална музика от професорите Джао Бомей и Су Шълин. През 1937 г. отива да учи вокална музика и пиано в Кралската консерватория на Белгия. През 1946 г. заминава за САЩ и учи в музикалния факултет в Нормалния колеж в Синсинати. По-късно се занимава основно с обучение по вокална музика. Сред основните ѝ преводни творби са „Методът на пеене на Карузо“, „Принципи и практики на метода Белканто“ и др. Лан Юйсю има голям принос за музикалното образование на белканто в Китай.

Китайски певци, активни в чужбина в периода на развитие на Китай:

Тиен Хаодзян (1954-), бас певец, често си сътрудничи със световноизвестни певци като Лучано Павароти, Пласидо Доминго, Кири Те Канава, Шерил Милнз, Джун Андерсън, Ева Мартън, Ренато Брусон и други. В продължение на 19 години има договор с Метрополитън опера. Изнесъл е над 1400 концерта по света и е изиграл повече от 50 оперни роли. Известен е като най-успешният китайски певец в западния оперен свят. През март 2008 г. печели наградата за изключителни постижения от университета в Денвър и е номиниран за награда Грами през същата година. През 2014 г. получава наградата за цялостно творчество от университета в Денвър.

Дън Юн (1947-), известна сопрано певица, оперен изпълнител и първият китайски студент в престижната консерватория „Джулиард“ в Ню Йорк. През 1985 г. Дън Юн става първият китайски певец, който подписва договор да пее в операта „Метрополитън“ в Ню Йорк. Там тя за първи път изпълнява операта „Евгений Онегин“ и участва в 20 класически опери като „Риголето“, „Мадам Бътерфлай“ и „Кармен“. По-късно пее десетки класически опери като „Кармен“, „Мадам Бътерфлай“ и съвременната китайската опера „Пустинята“ в редица големи оперни театри по света. През 2000 г. пее „Реквием“ на Верди в световноизвестната концертна зала „Карнеги Хол“ в Ню Йорк.

Джан Дзиен-и (1954-), световноизвестен тенор, пял опери като „Фауст“, „Линда ди Шамуни“, „Еврейката“, „Манон“, „Лакме“, „Реквием“, „Девета симфония“ и др. Освен че пее опери, той също си сътрудничи с Лондонската филхармония, Виенската филхармония, Берлинската филхар-

мония, Френската филхармония, Хелзинкската филхармония, Испанския национален симфоничен оркестър, Кралския холандски филхармоничен оркестър и др.

Юен Чънйе (1967-), баритон, завършил Централната музикална консерватория, Консерватория „Пийбоди“ и Студиото за обучение към Гранд Опера Хюстън. През 1994 г. печели златния медал на Международния вокален конкурс „Чайковски“ и започва своята международна певческа кариера. Оперите, в които пее в чужбина включват „Риголето“, „Дон Жуан“, „Травиата“, „Бохеми“, „Фауст“, „Кармен“, „Палячи“, „Любовен еликсир“, „Орфей“, „Мантията“, „Лучия ди Ламермур“ и много други.

Дилбер Юнус (1958-) е световноизвестен лирично колоратурно сопрано и оперна певица. Дилбер е уйгурка от Синдзян, Китай. През 1988 г. е наета за пожизнена солистка във Финландската национална опера. Изпълнила е успешно почти всички важни роли на колоратурен сопран на оперната сцена, включително в „Риголето“, „Фалстаф“, „Бал с маски“, „Лучия ди Ламермур“, „Любовен еликсир“, „Вълшебната флейта“, „Сомнамбул“, „Парсифал“, „Севилският бръснар“, „Хофманови разкази“, „Вълшебният стрелец“ и др. Дилбер също си сътрудничи с безброй световноизвестни диригенти и симфонични оркестри и е записала множество лични албуми. Възхвалявана е по света като „китайският славей“.

Активни китайски певци на международната сцена днес:

Хъ Хуей (1972-) е сопрано в Метрополитън опера, САЩ. През 2002 г. тя прави своя международен дебют в Кралската опера в Парма, Италия, с участието си в операта „Тоска“. През 2004 г. дебютира във Виенската държавна опера, изпълнявайки операта „Стефарио“ на Верди заедно с Ренато Брусон и Хосе Кура. През 2006 г. тя става първото китайско сопрано, което свири на сцената на Ла Скала, а през юли 2011 г. – първата азиатска певица, спечелила оперната награда „Луиджи Илика“. През май 2022 г. Хъ Хуей печели наградата за най-добър певец на Оперната асоциация на Верона.

Шън Ян (1984-) е известен бас-баритон певец, завършил музикалната консерватория в Шанхай, Музикалното училище Джулиард в САЩ и Курса за обучение на млади артисти „Lindemann“ на Метрополитън Опера. Шън Ян подписва договор да пее на сцената на Метрополитън Опера. През 2009 г., като най-млад китайски певец, дебютира в Метрополитън Опера, той участва в премиерата на „Дон Жуан“ от Моцарт; впоследствие изпълнява „Бохеми“, „Роделинда“, „Дон Жуан“, „Сватбата на Фигаро“ и много други опери. Бил е солист на концерти заедно с Берлинския филхармоничен оркестър, Нюйоркския филхармоничен оркестър, Оркестъра на Мариинския театър и др., вариращи от барокови оратории до съвременни музикални произведения от ХХ век.

Шъ Идзие (1982-) е китайски тенор певец, живеещ в Европа. Завършва музикалното училище „Тохо Гакуен“ в Токио. По-късно заминава за Австрия, за да учи в Консерваторията в Грац. Участва в 13-ия международен вокален конкурс „Феручо Тальявини“ в Австрия, 37-ия международен вокален конкурс „Тоти дал Монте“ в Италия, 24-ия международен вокален конкурс „Мария Канилия“ и 3-ия вокален конкурс на арт фестивала в Пасау, Германия. От 2008 г. е активен на европейската оперна сцена. През 2009 г. Шъ Идзие участва в оперния фестивал „Росини“ в Италия, на който е избран за главната роля в операта „Граф Ори“. На 18 юли 2012 г. той проведе първия си солов концерт в Япония.

Ново поколение китайски певци, които тепърва ще се открояват в бъдеще:

Фан Ин, сопрано, завършва музикалната консерватория в Шанхай, след което учи в музикалната консерватория в Ню Йорк. Има договор с Метрополитън опера. Пяла е на известни сцени като Метрополитън опера, Цюрихската опера, Вашингтонската национална опера, Лиричната опера на Чикаго, Холандската национална опера, Залцбургския фестивал, Фестивала във Вербие, а също така е изпълнявала заедно с Нюйоркската филхармония. Тя си сътрудничи с известни оркестри като Кливландския оркестър, Филаделфийския оркестър, Бостънския симфоничен оркестър, Симфоничния оркестър на Сан Франциско и Филхармоничния оркестър на Лос Анджелис. През 2015 г. тя печели световноизвестната музикална награда Segal на Линкълн Център. През март 2023 г. тя изпълни ролята на Сузана в операта „Сватбата на Фигаро“ на Моцарт в новия сезон на Виенската Щатсопера.

Сяхоу Дзинсю (1990-) е тенор и назначен да пее във Виенската държавна опера. През октомври 2011 г. печели трето място в Международния конкурс за нов немски глас. Същата година е поканен от Виенската държавна опера, с което започва неговата певческа кариера. Оперите, които е изпълнявал във Виенската държавна опера, включват „Любовен еликсир“, „Пепеляшка“, „Вълшебната флейта“, „Макбет“, „Дон Жуан“, „Фалстаф“, „Дон Паскуале“, „Севилският бръснар“, „Риголето“, „Набуко“, „Травиата“ и др. Сяхоу Дзинсю е активен в челните редици на световната оперна сцена от 2012 г. насам, поддържайки дългосрочни отношения на сътрудничество с множество световноизвестни диригенти.

4. Заключение

Активните на международната сцена китайски певци не само отлично изпълняват европейски опери, но също и поемат отговорността за разпространението на китайската музика. Чрез интегриране на традиционната китайска музика с европейската класическа музика и организиране на мно-

жество концерти те показват характеристиките на китайската музика пред публиката в чужбина. Важно е да се отбележи, че китайските певци и музиканти непрекъснато представят китайските художествени песни на международната сцена. Например през юни, 2023 г. китайският контратенор Сяо Ма изнесе специален концерт на китайски художествени песни, написани по древни стихове в Китайския културен център в София и на 54-ия международен фестивал „Софийски музикални седмици“, след което пъ и на концерт в Румъния. През юни, 2010 г. китайски възпитаници на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив изнесоха самостоятелен концерт в Пловдив. Концертният репертоар включваше китайски, италиански и български произведения, а популярната китайска песен „Обичам те, Китай“ бе изпята от китайски певци, заедно с българското сопрано Любомира Петрова. Български музикални дейци също започнаха да концертират в Китай и да осъществяват по-богат културен обмен. През 2019 г. в Концертната зала на Дзянси Център за изкуствата в Китай оркестърът на Държавна опера – Пловдив взе участие в новогодишния концерт, като изпълни китайски произведения „Обичам те, Китай“ и „Добри новини от Пекин за границата“.

Тъй като все повече студенти и изключителни певци от Китай продължават да се появяват на международната музикална сцена, китайската култура и музика непрекъснато се откриват и приемат от все повече и повече хора по света, като това допълнително насърчава разпространението и обмена на китайската и чуждестранната култура.

Литература:

1. **Cai Ting.** The Young Chinese Singers of Opera in New York, New York Times (Chinese edition) 20.07.2013
2. **Ling Yang.** Influence of The Bel Canto Style on Vocal Performance in China. Highlights in Art and Design. ISSN: 2957-8787 Vol. 2, No. 3, 2023
3. **Тиен Хаодзян.** Турандот на арената, изд. Санлиен, Пекин 2022
4. **Ту Илан.** Стойки на нова отправна точка във вокалното музикално изкуство – Ексклузивно интервю с Шън Ян, статия в китайската интернет страница „Музикология“, 08.10.2007 г., https://musicology.cn/lectures/lectures_1876.html
5. **Professor Zhou Xiaoyan teaches you singing** (4 DVD), ISBN 9787883977964, изд. „Дзянсу Инсян“, Дзянсу, Китай 2018 YANG

МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЙСКИТЕ УНИВЕРСИТЕТИ ЗА ОБУЧЕНИЕ НА УЧИТЕЛИ В МУЛТИКУЛТУРЕН КОНТЕКСТ

*Фан Мин, Докторант,
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
e-mail: 1057135279@qq.com*

Резюме: *С настъпването на ерата на глобализацията, межкултурният обмен става все по-чест и обхваща много области от човешкия живот, като политика, икономика, култура, туризъм, образование, изкуство и т.н. Като вид межкултурен обмен, мултикултурното музикално образование все повече се превръща във важна част от научните изследвания в днешния свят. Тази статия, в контекста на мултикултурализма, подрежда настоящата ситуация на музикалното образование в нормалните колежи и университети в моята страна и посочва недостатъците и недостатъците на настоящия традиционен модел на моята страна. Чрез установяване на правилни концепции, актуализиране на учебната програма и укрепване на изграждането на преподавателски състав, ние ще изградим модел на музикално образование на високо ниво с китайски характеристики.*

Ключови думи: *мултикултурализъм, Китайски нормален университет, музикално образование*

MUSIC EDUCATION IN CHINESE TEACHER EDUCATION UNIVERSITIES IN A MULTICULTURAL CONTEXT

*Fan Min, PhD student,
AMDFA „Prof. Asen Diamanviev“ – Plovdiv*

Abstract: *With the advent of the era of globalization, intercultural exchange is becoming more and more common and covers many fields of human life, such as politics, economy, culture, tourism, education, art, etc. As a kind of intercultural exchange, multicultural music education is increasingly becoming an important part of scientific research in today's world. This article, in the context of multiculturalism, arranges the current situation of music education in normal colleges and universities in my country and points out the shortcomings and shortcomings of the current traditional model of my country. By establishing correct concepts, updating the curriculum, and strengthening the construction of teaching staff, we will build a high-level music education model with Chinese characteristics.*

Keywords: *Multiculturalism, Chinese Normal University, music education*

В наши дни се оформиха икономическа глобализация, политическа мултиполяризация и културно многообразие. Образованието е неизменна част от културата. Като представителна страна на Изток с хиляди години дълбоко традиционно културно наследство, Китай има както съвременни, така и индивидуални. Тъй като общността на музикалното образование признава и разбира теорията за мултикултурното музикално образование в света, прилагането на мултикултурно музикално образование в училищата постепенно се превърна в консенсус между учителите по музика, експертите, учените и отделите на образователната администрация. През декември 2004 г. беше издаден „Ръководен план за професионална учебна програма на националните колежи и университети по музикология (обучение на учители)“, който включва „Чуждестранна етническа музика“ като задължителен курс. Тези документи и разработването на образователни концепции изискват музикалното образование в нормалните колежи да приеме по-активно отношение към мултикултурализма. Чрез учене от силните страни на другите и приобщаване може да се установи модел на мултикултурно музикално образование в нормалните колежи, който е в съответствие с реалността на Китай и има национални характеристики. Въпреки това, в днешния мултикултурен контекст, все още има много проблеми и предизвикателства в текущото култивиране на специалностите в музикалното образование във висшите нормални колежи в Китай.

1. Мултикултурно музикално образование

Банкс, известен експерт по мултикултурно образование, определя «мултикултурализма» като: *„Една страна е съставена от различни култури с различни вярвания, поведение, цвят на кожата и езици. Тяхната връзка е взаимно подкрепяща се и равна.“* [Bank, 1988, стр. 80] Възходът на мултикултурното музикално образование е тясно свързан с глобалната мултикултурна тенденция и за първи път се появява в западни страни като Обединеното кралство и Съединените щати след 50-те години на миналия век. Хората отдавна признават тясната връзка между музиката и образованието. Мултикултурното музикално образование служи като средство за насърчаване на разбирането и осъзнаването на мултикултурализма от хората. Обикновено се смята, че мултикултурното музикално образование започва в края на 20 век и от тогава бързо се е превърнало във важна концепция в световното музикално образование.

Някои учени също работят за създаване на по-всеобхватна културна и образователна перспектива. Възникването на мултикултурното образование и мултикултурното музикално образование в САЩ и западните страни се основава на реалните нужди и национални интереси на страната. Това е така, защото образованието е тясно свързано с културата. Следователно, ако

цялостната стратегия за мултикултурно музикално образование трябва да се прилага систематично, образованието, особено училищното образование, трябва да има предимство.

Мултикултурното музикално образование също е повлияно от преобладаващите социални тенденции по онова време. Учени, които разглеждат темите на конференциите на Международното общество за музикално образование (ISME) през годините, установяват, че има непрекъснати изследвания върху мултикултурализма в световен мащаб от 1950 г. насам. Те отбелязват: *„От 50-те години на миналия век изследванията върху мултикултурното музикално образование продължават в световен мащаб. Международните конференции за музикално образование през 1958, 1963, 1984, 1992, 2000, 2002 и 2006 г. поддържат високо ниво на фокус върху мултикултурното музикално образование“* [Cui Xuerong, 2008, стр. 60]. През последните десетилетия мултикултурното музикално образование остава много активно в световен мащаб, привличайки внимание от цял свят.

Днес много университети в Съединените щати предлагат мултикултурни музикални курсове. В допълнение към Съединените щати, страни и региони като Германия, Финландия, Япония, Сингапур и други постепенно въвеждат и популяризират мултикултурни музикални курсове, признавайки важноста на запазването на глобалното културно многообразие и зачитането на равенството на всички културни общности. На 2 ноември 2001 г. 31-вата сесия на Генералната конференция на ЮНЕСКО приема *„Декларация за културно многообразие в света“* [Universal Declaration on Cultural Diversity, 2001, <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>, последно посещение на 13.10. 2023], потвърждавайки тази фундаментална позиция. От това е очевидно, че силната атмосфера на разнообразие в музикалното образование в световен мащаб ясно показва, че все по-голям брой музикални педагози разпознават изключителната стойност, донесена от мултикултурализма и това несъмнено ще бъде посоката на бъдещото развитие на музикалното образование.

2. Предизвикателствата, пред които е изправено мултикултурното музикално образование в колежа за обучение на учители в Китай.

Музикалните образователни програми в китайските висши учебни заведения се фокусират основно върху обучението на учители по музика. Тези програми носят отговорност за създаването на квалифицирани музикални педагози за обществото, много от които стават учители по музика в началните и средните училища. Някои учени дълбоко подчертаха: *„Музикалното образование е свързано с бъдещето на социалната музика“*. [Wang Yaohua, Zheng Jinyang, Ma Da, Song Jin, 1996, стр. P 44]. Въпреки че музикалните програми за висше образование постепенно се подобряват, те все още са

изправени пред различни предизвикателства и проблеми, особено на фона на сегашния мултикултурализъм.

Първото предизвикателство е относно концепцията за музикално образование, която е повлияна от западните образователни идеологии. Музикалното образование в китайските висши учебни заведения традиционно се придържа към „евроцентричните“ и „монистичните“ идеологии. Това е очевидно в системите за преподаване, дизайна на учебните програми и образователните материали, които до голяма степен са извлечени от европейските, особено немски и австрийски образователни системи. По-конкретно, курсове като основна музикална теория, музикален анализ, хармония и пиано се фокусират предимно върху европейската класическа музика. Сравнително по-малко се набляга на историята на китайската музика, фолклорната музика и дори по-малко внимание на световната етническа музика. Студентите основно придобиват знанията си по музикална теория и умения чрез систематично изучаване на западноевропейска музика. Следователно, този подход води до ограничено разбиране на местните и международните етнически музикални култури сред учениците.

Под влиянието на тази „евроцентрична“ идеология, музикалната естетика на учениците неизбежно се води от запада и западните музикални стандарти често се използват като критерии за оценка на качеството на музиката. Например, докато няколко китайски университети са въвели курсове по етническа музика, студентите все още са склонни да оценяват и разбират музиката от „евроцентрична“ гледна точка по време на действителния процес на преподаване. Това прави предизвикателство за учениците да подхождат към други форми на музика с отворено и равностойно мислене.

Като второ предизвикателство, можем да посочим недостига на квалифицирани преподаватели и липсата на аудиовизуални материали в мултикултурното музикално образование. В настоящите институции за обучение на учители все още има недостиг на преподаватели, които притежават цялостните умения, необходими за мултикултурно музикално образование. Учебниците са основни инструменти за постигане на образователни цели, а аудиовизуалните материали са най-интуитивното средство за предаване на музика. Въпреки това, поради сравнително скорошната поява на мултикултурно музикално образование в Китай, разработването на учебници е все още в ранен етап. Докато инициативи, ръководени от учени от Нанкинския нормален университет, са превели и публикували класически книги и литература за световната мултикултурна музика, цялостният избор на материали в мултикултурното музикално образование обикновено се фокусира върху отделни области на обучение. Следователно има недостиг на материали, които съчетават мултикултурно музикално образование с обучение на учители.

Ето защо, въпреки признаването на значението на тенденцията за мултикултурализъм, все още има многобройни предизвикателства и проблеми, пред които е изправено мултикултурното музикално образование в китайските институции за обучение на учители.

3. Стойността и значението на насърчаването на мултикултурно музикално образование в университетите за обучение на учители

Застъпването и прилагането на мултикултурното музикално образование изигра важна роля в инициерирането на положителни промени в обучението на учители по музика.

На първо място, мултикултурното музикално образование предизвиква „евроцентризма“ и господството на европейската музикална образователна система. Важно е музикалните култури на другите нации да се разглеждат от правилната гледна точка. В света има много видове музика. *„Както всички знаем, нямаше да има човешка култура без музика. Музиката е навсякъде. Музикалното обучение се случва в процеса на социализация и предаване на културни ценности между поколенията, Практикувайте същото“* [Gordon Cox, Robin Stevens, 2010, стр. 1]. Като следваме историческото развитие на човешката музика, наблюдаваме тенденциите в световната музика и възприемаме местните обичаи и традиции на различни етноси и региони, можем напълно да преодолеем пристрастието към „евроцентризма“. Тази промяна към мултикултурно музикално образование помага за премахване на бариерите и осигурява по-приобщаващо и цялостно разбиране на музиката от цял свят. Насърчава по-балансиран и справедлив подход към оценяването и преподаването на музика, подчертавайки богатството на глобалните музикални традиции и насърчавайки по-дълбоко уважение към многообразието на човешкото музикално изразяване.

Освен това, прилагането на мултикултурно музикално образование може също да помогне за облекчаване на преобладаващия проблем в обучението на учители по музика, което е прекомерно фокусиране върху техническите умения. Обучението на учители по музика в Китай отдавна е повлияно от първоначалния модел на професионални музикални консерватории, които наблягаха на практическите умения пред теоретичните знания. Този образователен подход ограничава перспективите за заетост на завършилите и в крайна сметка възпрепятства развитието на обучението на учители по музика.

Включването на мултикултурно музикално образователно съдържание (световна музика, музика на китайското етническо малцинство и т.н.) в продължителните курсове е от съществено значение. Този подход помага на учениците да оценят и разберат музиката на различни страни и етнически групи в рамките на културния контекст. Той насърчава учениците да участват в

музиката от различни региони, разширявайки техните перспективи и подобрявайки тяхното активно учене. Освен това, тъй като мултикултурното музикално образование става все по-разпространено, материалите, използвани в институциите за обучение на учители, все повече покриват музикалните култури на различни световни етнически групи, включително нарастващ акцент върху китайските етнически малцинства.

В заключение, по света има различни и изключителни музикални култури. Всяка култура заслужава признание и опазване. Разглеждането на музикалното образование в рамките на по-широкия културен контекст, подчертавайки както насърчаването на собствената култура, така и глобалната перспектива, е тенденцията за развитие на музикалното образование.

4. Предложения за прилагане на мултикултурно музикално образование в китайски нормални колежи и университети

(1) Създайте научна концепция за музикално образование

Научната концепция за мултикултурно музикално образование трябва първо да установи доминиращата позиция на местната музикална култура. Трябва да се положат усилия за проучване на подходяща местна музика. Обучителни модели и методи на обучение в образователни среди. Второ, трябва да усвоим същността на други чужди национални музикални култури. Само чрез активна интеграция и обмен на националната музикална култура на нашата нация, може музикалната култура да е по-широко разпространена и призната в известен смисъл. Най-общо казано, това е и по-активен и ефективен начин за съхраняване на националната музикална култура, средства за защита и наследство.

(2) Пълна учебна програма по музика

Прилагане на учебна програма за мултикултурно музикално образование: учебната програма по мултикултурна музика може да бъде разделена на две части. Първата е да се добавят музикалните културни характеристики и представителни произведения на други нации по света към съществуващите. Сред задължителните курсове, като пеене и слухово обучение, можете да научите типичните характеристики на всички националности по света. Включете мелодии с типични музикални стилове от всички етнически групи по света в учебниците по визуално пеене и слухово обучение на нормалните университети.

Втората е създаване на самостоятелни избираеми дисциплини. Добавете курсове като история на развитието на световната етническа музика и източна музикална култура. Класифицирайте световната музикална култура според региони или държави и използвайте изследователски методи на «сравнителна музикология», за да сравнявате и анализирате музика в същия

или различни региони, така че учениците да могат да разберат по-задълбочено приликите и разликите на различните музикални култури.

(3) Засилване на обучението на учителите по музика

Преподавателският състав е ключът към постигане на целите на мултикултурното музикално образование. Могат да се организират редовно образователни семинари и да се наемат реномирани експерти от различни дисциплини. Експерти и учени изнасят академични лекции, избират учители, които да учат в чужбина и представят музикални таланти на високо ниво. Чрез тези средства ние култивираме учители за мултикултурно музикално образование.

Така или иначе, чрез изучаване на световната музикална култура могат *„органично да култивират способностите за възприятие и разбиране на учениците, да задълбочат социалния опит на учениците, да дадат възможност на учениците да се научат да уважават всички видове хора от различни раси и културен произход и да дадат възможност на учениците да имат по-цялостно разбиране на световното културно наследство“* [Anderson, 2003, стр. 1].

Заклучение

Нормалното музикално образование е в основата на националната система за музикално образование и поема важната задача за подобряване на националното музикално ниво. Изправено пред тенденцията на развитие на глобализацията и диверсификацията на музикалното образование през 21-ви век, музикалното образование в нормалните китайски колежи и университети трябва не само да защитава и разпространява националната музикална култура, но също така да засили обмена и сътрудничеството със световната музикална култура от разнообразна културна перспектива, активно да провежда академични изследвания и да постави основите за развитието на музикалното образование в Китай.

Литература:

1. **Bank, S. J.A.** Multicultural Education: Theory and Practice, 1988, p. 80
2. **Cui Xuerong.** Looking at the Development Trend of Music Education from Previous International Music Education (ISME) Conferences [J]. People's Music Review. 2008(12), p. 60. ISSN:0447-6573
3. **Universal Declaration on Cultural Diversity** (English: UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. This is a resolution adopted in the report of the 20th plenary session of UNESCO on November 2, 2001. The purpose is to call on the countries of the

world to pay attention to the importance of maintaining linguistic and cultural diversity.
From Wikipedia /<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>

4. **Wang Yaohua, Zheng Jinyang, Ma Da, and Song Jin edited**, „Music Pedagogy of Normal Colleges and Universities“ [M], Fujian People’s Publishing House, 1996, 1st edition, p 44
5. **Edited by Gordon Cox and Robin Stevens**, The Origins and Foundations of Music Education: Cross-Cultural Historical Studie of Music in compulsory Schooling[J], Continuum International Publishing Group Ltd., 2010, p1
6. „America“ by William M. Anderson (Editor-in-Chief), translated by Cao Shuiqing: „A Multicultural Perspective on Music Education“, Shaanxi Normal University Press, 2003 edition, page 1
7. **Chen Yongqing**. The cultural inheritance of middle school music education under a multicultural background – Comment on „Music Education Theory and Practice“ [J]. Journal of Chinese Education, 2022, (08): 143. ISSN:1002-4808

АНАЛИЗ НА ОБРАЗА НА „ВАНСЯ“, ГЕРОИНЯ ОТ ОПЕРАТА „ДЪЛГИЯТ ПОХОД“

*Ли Ниенру, редовен докторант,
Катедра „Класически поп и джаз изпълнителски изкуства“,
Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив*

***Резюме:** Операта „Дългият поход“ е едно мащабно произведение, изчерпателно продуцирано от Националния център за сценични изкуства през 2016 г., с цел да се отпразнува 80-ата годишнина от победата на Дългия поход на Китайската работническо-селска червена армия. Творбата е създадена от екипа на известните композитори Ин Цин и Дзоу Дзинджъ. Тя се основава на реални събития от времето на Дългия поход. Тази статия предоставя задълбочена интерпретация на „Духът на Дългия поход“, използвайки теоретичната основа на драматичното представление и се фокусира върху анализа на конкретната ситуация и характеризиране на ролята на „Ванся“ в операта.*

***Ключови думи:** опера, Дългия поход, Ванся*

ANALYSIS OF THE IMAGE OF „WANXIA“, A CHARACTER FROM THE OPERA „THE LONG MARCH“

*Li Nianru, PhD Student,
Classical Pop and Jazz Performance Arts department of
AMFA „Prof. Asen Diamandiev“, Plovdiv*

***Abstract:** The opera “The Long March” is a large masterpiece, produced in detail in 2016 by the National Center for Scenic Arts, with purpose of celebration of the 80 years anniversary from the victory of the Long March of the Chinese Labour-Peasant Red Army. The piece is created by the team of the famous composers Ying Qing and Zou Jinzhi. It is based on real events from the time of the Long March. This article offers a deep interpretation of the “Spirit of the Long March”, using the dramatic performance as a theoretical foundation, and focuses on the analysis of the specific situation and characterization of “Wanxia”’s role in the opera.*

***Keywords:** Opera, Long March, Wanxia*

Въведение:

През последните години операта „Дългият поход“ привлича широко внимание в средите на сценичното изкуство като ярко художествено произведение. Особено дълбоко впечатление у публиката оставя образът на героинята Ванся и нейната история. Тази статия се фокусира върху изследването на артистичните характеристики и чара на Ванся и анализира ключовата роля и влиянието, което тя оказва в цялата опера. В началото е представена историческата действителност и предизвикателствата, пред които е изправена героинята, което помага да се разбере по-добре нейната роля в сюжета.

Чрез задълбочено проучване на артистичните характеристики и чара на Ванся, ние можем да разберем по-добре нейната роля и значение в тази опера. В допълнение, изследването в тази статия предоставя ценна справка и вдъхновение за създаване на бъдещи опери.

I. Резюме на творческата основа и сюжетното развитие на операта „Дългият поход“

Китайското оперно изкуство преминава през почти стогодишно развитие от началото на 20-ти век. Произведенията му имат разнообразна тематика, с преобладаващо исторически и протестни теми, ярко демонстриращи революционния и героичния дух на китайския народ. Операта „Дългият поход“ се ражда в тази художествена традиция и културен фон, целящ да отбележи 80-годишнината от победата на Дългия поход, да почете паметта на революционните мъченици, както и да наследи и пренесе от миналото духа на това историческо събитие. Тази опера е написана от Ин Цин, известен китайски композитор, който прави незаличим принос в областта на създаването на китайска революционна музика. Той е представителна фигура с ярък революционен дух и китайски темперамент. Той е поканен през 2012 г. да поеме тази важна задача, посветена на „изваждането от праха на миналото“ на великолепните събития от Дългия поход чрез мелодиите и действията в операта, за да възхвали великата победа и непоколебимия дух на китайските работници и селяни, представени от Червена армия.

По отношение на артистичния израз, операта „Дългият поход“ представя отличителни новаторски характеристики, умело съчетавайки уникалния китайски дух на този период със съвременни творчески техники. А относно структурното подреждане, създаването на мелодия, съпровод на пиано, текстурата и т. н., авторите умело интегрират дълбоката същност и артистичната красота на духа на Дългия поход. Всяко действие е внимателно съчетано с географските точки Руйдзин, река Сянг, Дзун, моста Лудинг, високата степ на Сюешан в Източен Тибет и Хуейнин, където са се случвали съответните исторически събития. Действията са подредени в хронологичния ред на Дългия поход. Историите на петимата главни герои са взаимосвързани и ярки, представени в един разгърнат сюжет.

Първо действие: Руйдзин

В действието Руйдзин сюжетът преминава през дълбоките вътрешни конфликти на героите. Тук фокусът е върху решимостта на ранения човек и болката от раздялата. Въпреки че ранените са нетърпеливи да участват в битката, те са ограничени от физическото си състояние и трябва да се подчиняват на заповедите на групата да останат там, където са. В допълнение, сцената на сбогуване между д-р Хонг и политическия комисар Пенг е още по-трогателна, представяйки дълбоката любов и вътрешна борба между двама влюбени революционери. Всеки детайл в това действие изобразява дълбоко твърдите революционни убеждения на червеноармейците и безкрайната им вяност към революционната кауза.

Второ действие: Река Сянг

Действието край река Сянг представя войниците на Червената армия, които се бият ожесточено с врага при изключително трудни условия. Боевете тук са изключително жестоки, вражеските войски са добре оборудвани и многобройни, но червеноармейците показват удивителна смелост и твърда воля за битка. По време на пауза в битката, войниците все още са на бойното поле, а звуците на стрелба и викове се преплитат, ярко демонстрирайки упоритостта и саможертвата на Червената армия спрямо завладените позиции.

Трето действие: Дзуни

Действието в Дзуни се развива в три части. В началото Червената армия влиза в града. Дори и в лицето на най-големите трудности, демонстрирайки своите чувства, те се придържат към дисциплина и не отстъпват нито крачка назад. Следва състезание с лозунги между мъжете и жените воини в армията, в което те демонстрират своята жизненост и революционен дух. Накрая има речи на политическия комисар Пенг и командира на полка Дзън, в които те обобщават текущите революционни постижения, с цел повишаване на морала и демонстриране на единството и вярата в Червената армия.

Четвърто действие: Мостът Лудинг

Действието на моста Лудинг се фокусира върху постижението, свързано с „превземането на моста Лудинг чрез полет“. Тук Червената армия се изправя пред силния натиск на врага, но не се обезкуражава и продължава смело напред. Политическият комисар Пенг е ранен в битката, но все пак настоява да продължи да командва от фронтовата линия, вдъхновявайки войниците да „се втурнат и да победят!“ Това действие ярко отразява храбростта и решителността на войниците от Червената армия.

Пето действие: високите стени на Сюешан, Източен Тибет

Действието в планините и степите на Сюешан е също разделено на три части. В началото, тибетците с ентузиазъм подаряват хати (шалове за

благословение) на Червената армия, за да изразят уважението си към червеноармейците. Следва трудната сцена, в която революционерите пресичат планините при лошо време. Много от тях умират по пътя. Въпреки че политическият комисар Пенг страда от висока температура, той все още настоява да води всички напред. Във втората част червеноармейците пеят в памет на загиналите си другари, демонстрирайки своите дълбоките вълнения и копнеж по близките. В последната част Пинг Яодзъ за съжаление умира докато събира диви зеленчуци. Последните му мигове са изпълнени с желание и вяра в победата на революцията.

Шесто действие: Хуейнинг

В действието Хуейнинг Червената армия най-накрая пристига в северен Шанси след дълго и мъчително пътуване и хората празнуват нейната победа. В този радостен момент обаче, идва тъжната новина за смъртта на д-р Хонг, която умира за революцията, при което празника се смесва със скръб. Духът на д-р Хонг се появява и изпява своя копнеж и благословия към своите роднини и другари по оръжие. Тази сцена демонстрира дълбоко жертвоготовността на войниците от Червената армия и тяхната твърда вяра в победата на революцията.

II. Задълбочена интерпретация на ролята на „Ванся“

1. История на героинята и нейния вътрешен свят

В операта „Дългият поход“ цялата Червена армия тържествено демонстрира твърдата си воля за революцията и представя копнежа си за едно светло бъдеще. На този фон, образът на героинята Ванся особено привлича вниманието. Преди да се присъедини към Дългия поход, Ванся е уважавана начална учителка. С напредничави идеи и любов към революцията, тя решително се присъединява към Червената армия и става жена воин, изпълнена с идеали и смелост. Нейната трансформация не само отразява личния ѝ житейски избор, но и символизира пробуждането и независимостта на жените в онази епоха.

2. Създаване на образите на героите и тяхното изпълнение в творбата

В операта героите не само формират основата на драматичния конфликт, но са и ядрото на създаването на определени символични образи. Образът на Ванся се разкрива чрез неговото логично развитие и цялостно представяне в драматичния конфликт. Представителни откъси в творбата са „Слушай, другарю революционер“ и „Прасковите цъфтят през март“. „Слушай, другарю революционер“ изобразява ярко ежедневието на Червената армия чрез солови, дуетни и хорови форми. Сред тях, надпреварата за лозунги между Ванся и войника Ли Вьнхуа показва героичната страна на ха-

рактера на героинята. А в „Прасковите цъфтят през март“ се демонстрират нежността и упоритостта на жените войници от Червената армия. Тази тема се появява в първо, трето и шесто действие под формата на женски хор, соло и смесен хор, играейки важна роля в сюжета на цялата творба. Мелодията е красива и емоцията е искрена, и при всяко появяване се усеща едно различно емоционално ниво и атмосфера.

Характерът на Ванся е от решаващо значение в творбата, а нейният чар и привлекателност са неотделими от успешното създаване на музикалния ѝ образ. Това е образ на жена революционерка, а прочувствените мелодии, с които той е представен, директно докосват сърцата на публиката. Нейното очарование оставя дълбоко впечатление.

Заключение

Операта „Дългият поход“ умело представя богатия вътрешен свят на персонажите чрез промени в ладовете и използване на различни ритмични модели. Композиторът използва различни техники за композиция, за да направи структурата на творбата богата и вълнуваща, като умело изгражда перфектна комбинация от музика и драма, засилвайки драматизма. В „Дългият поход“ Ванся е не само велика революционерка, но и героиня с богати емоции и силна привлекателност. Нейният образ и история оказват дълбоко влияние върху публиката и са се превърнали в незаменима част от тази опера.

Литература:

1. 居其宏: 《歌剧美学论纲》[M].安徽文艺出版社, 2003年,第35页 Дзю Цихонг: „Очертание на оперната естетика“ [M]. Издателство за литература и изкуство Anhui, 2003 г., стр. 35
2. 向延生.《长征题材文艺创作的第一座高峰—歌剧<长征>述评》[J].创作评谭, 2016, 03. Сянг Яншън. „Преглед на операта „Дългият поход“, първият връх на литературното творчество на тема „Дългият поход“ [J]. Творчески коментар, 2016, 03.
3. 李念如.歌剧《长征》咏叹调《用别的时刻就要到来》的演唱研究[J], 2023, 01 Ли Ниенру. Изследване върху пеенето на арията „Още един момент ще дойде“ от операта „Дългият поход“ [J], 2023, 01
4. 林稀.《现代歌剧的基本特点及其历史渊源》L71.人民音乐, 2003, 9. Лин Си. „Основни характеристики на съвременната опера и нейния исторически произход“ L71. Народна музика, 2003 г., септември.
5. 范梦妮.《歌剧<长征>的艺术分析及其演唱处理—以<三月桃花心中开>为例》[J].章河之声, 2017, 3. Фан Менгни. „Художествен анализ на операта „Дългият марш“ и нейната певческа обработка – на пример „Прасковите цъфтят през март“ [J]. Гласът на Жълтата река, 2017, 3.

МУЗИКАЛЕН АНАЛИЗ И ДИРИГЕНТСКИ РЕШЕНИЯ В СМЕСЕНАТА ЧЕТИРИГЛАСНА ХОРОВА ЧАСТ „ЯРОСТНО БУШУВАЙ, ЖЪЛТА РЕКА!“

Янг Джию, докторант
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: *„Кантата за Жълтата река“ е крайъгълен камък в развитието на мащабните хорови произведения в Китай. Тя се състои от общо осем части, последната от които е „Яростно бушувай, Жълта река!“. В статията се анализират историята на създаването, музикалните особености, хоровото пееие и диригентските решения, свързани с изпълнението на „Яростно бушувай, Жълта река!“ с надежда за нов тласък на изследванията върху тази част и да се даде теоретична основа за практическата ѝ подготовка и изпълнение.*

Ключови думи: *„Яростно бушувай, Жълта река!“, музикален анализ, диригентски решения*

MUSICAL ANALYSIS AND CONDUCTING TREATMENT OF SATB CHORUS „ROAR! YELLOW RIVER!“

Yang Zhiyu, PhD student
AMDFА „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: *Among the large-scale chorus works in China, the Yellow River Cantata is a landmark work. „Yellow River Cantata“ has eight movements. „Roar! Yellow River“ is the last movement and the one with the highest artistic achievement, which has strong research value. This report analyzes the background, musical characteristic, chorus and conducting treatment of „Roar! Yellow River“, in order to further promote the study of „Roar! Yellow River“ and provide theoretical reference for chorus rehearsal practice.*

Keywords: *„Roar! Yellow River“; Musical analysis; Conducting treatment*

1. История на създаването.

Смесената четиригласна хорова композиция „Яростно бушувай, Жълта река“ е осмата част от „Кантата за Жълтата река“ на композитора Сиен Синхай¹. „Хор за Жълтата река“ представлява вокален цикъл², който по форма е подобен на кантата и се нарича още „Хор“ (Chorus) в Китай. Произведението се състои от 8 части, които образуват цялостна и разнообразна структура. Идейно-емоционалното съдържание на всяка част е различно, а вокалните форми включват солово пеене, дует, пеене в унисон, рецитация и смесен хор. Началото на всяко хорово изпълнение започва с рецитиране на въвеждащи стихове. Всяка част е едновременно независима и свързана с другите. По отношение на композиционни аспекти като музикална структура и хармония, композиторът не само умело използва принципите на западната техника на музициране, но и смело експериментира, като ги съчетава с китайски ладове и напеви, подчертавайки китайския национален колорит, и в това се крие и големият успех на това произведение. Музикалният съпровод залага не само на мощното звучене на класическия оркестър, но подчертава и специфичното звучене на народните инструменти. Стиховете преди самото музикално изпълнение представят идейното съдържание, което издига художественото

1 Сиан Синхай (1905-1945), известен китайски музикант. Роден през 1905 г. в бедно семейство на лодкар от окръг Пан-ю, провинция Гуандун. На 22-годишна възраст е приет в Музикалния институт на Пекиния университет и в Националния колеж по изкуства, за да учи музика. През 1928 г. е приет в Шанхайската консерватория, където учи цигулка и пиано. През 1929 г. заминава за Париж да специализира цигулка и композиция при знаменития композитор Пол Дюка. През 1931 г. е приет в класа по композиция на частната консерватория Shola Cantorum, Париж. По време на престоя си във Франция създава над десет произведения, сред които „Ветрове“, „Елегия на скитника“, „Соната за цигулка в ре минор“ и др. През 1935 г. се завръща в Китай и активно се включва в антияпонското движение за национално спасение, композирайки голям брой песни, които стават много популярни. През 1938 г. е назначен за директор на музикалния отдел на Академията за изкуства „Лу Сюан“ в Йен-ан, където създава безсмъртни шедеври като „Кантата за Жълтата река“ и „Кантата за труда“. През 1940 г. заминава на специализация в СССР, но през 1945 г. умира от тежко заболяване.

2 През ноември 1938 г., след като Ухан е окупиран от японската армия, известният съвременен китайски поет Гуан Уейжан води театрална труппа на фронтната линия, за да мобилизира народните маси за борба срещу врага и да повдига патриотичния дух на войниците. Труппата прекосява Жълтата река (Хуанхъ) източно от Хукоу, провинция Шаанси. Изправен пред опасните бързеи, бушуващите вълни, водовъртежи и стръмни водопади, поетът вижда изнурителната борба с лодкарите с бурния вятър и връхлиташите вълни, чува техните протяжни окуражителни подвиквания и вдъхновението започва да му нашепва стихове за Жълтата река. Композиторът Сиен Синхай е дълбоко развълнуван от стиховете. Той усеща, че Китай е изправен пред смъртна опасност, китайският народ е подложен на ужасни страдания и той има дълга да си служи с музиката, за да пробуди патриотичното чувство на трудещите се, като по този начин се включи в борбата срещу японския нашественик. Макар и с разклатено здраве, Сиен Синхай прекарва шест дни на непрекъснат творчески труд в примитивна земянка и на 31 март 1939 г. завършва своя вокален шедевър, чиято премиера се състои на 13 април в Големата зала на Гимназията на Северна Шаанси в гр. Йен-ан. Изпълнена под диригентството на У Силян, „Кантата за Жълтата река“ пожънва огромен успех и скоро добива популярност в цял Китай.

внушение до нова висота. С една дума, „Кантата за Жълтата река“ е мащабно произведение с хорово-симфоничен характер, което благодарение на ярко изразения патриотичен дух, актуалността, свежата китайска стилистика и популярността си се превръща в една от знаковите епични музикални творби на национално-освободителното движение.

2. Музикални особености на „Яростно бушувай, Жълта река!“.

„Яростно бушувай, Жълта река!“ във висша степен обобщава идейното съдържание на цялата кантата, като използва както хомофония, така и полифония и разнообразна ритмика, които изграждат впечатляващ художествен контраст между отделните музикални фрази.

2.1. Композиторският подход на автора е основан върху хомофонията, като на някои места, с оглед на по-богато художествено въздействие, успешно са приложени западноевропейски композиционни техники. В многогласните фрагменти авторът отделя изключително внимание на експресивността на основната вокална партия, като я засилва с помощта на ярък контраст между стилове с различни тоналности и ладове, в което се проявява богатата му полифонична техника. Благодарение на различни композиторски подходи като битоналност, контрапункт и канон, произведението се сдобива с впечатляваща сила на въздействие. „Яростно бушувай, Жълта река!“ започва със съчетание от хомофония и полифония в богат ритъм и широка звукова амплитуда и диапазон, които рисуват образа на неистово ревящата Жълта река, помитаща всичко по пътя си. Тази картина символизира пробуждането на китайската нация и колосалната енергия, която то поражда.

Пример 1: Тактове 1 до 10

Фрагментът задава основната музикална тема, като вокалният диапазон постепенно се разширява, а емоционалният заряд се доближава до своята кулминация.

Пример 2: Тактове 11 до 20

От 11 такт започва фрагмент с контрастен контрапункт, в който (тактове 11-19) ритъмът на отделните вокални линии е независим, но те са органично комбинирани въз основа на китайски народни ладове и се преплитат една с друга, внушавайки усещане за неустойчивост и безпокойство. Тази част е демонстрация на необикновената ерудиция и способността на композитора да съчетава техниката на западния контрапункт с китайската музикална стилистика.

Пример 3: Тактове 21 до 46

От 24 такт е използвана контрастна полифония. В 20 до 29 такт е изградена полифония на базата на едновременното използване на два китайски лада: *шан* и *гун*. Макар да са само няколко такта, те ни пренасят в дълбоката древност и това действително е изключително творческо постижение.

2.2. По отношение на композиторските търсения в областта на китайските традиционни хармонии, следва да отбележим, че Сиен Синхай съчетава типични западни хармонии с китайски хармонии, като адаптира получените музикални резултати спрямо китайските традиционни ладове. Казано по-конкретно, добавя или изпуска тонове от терцовите акорди, като по този начин отслабва хармоничната функция и колоритът на западните мажорни и минорни гами и засилва китайската национална специфика. Например, акордът „до, ми, сол“ бива развит в „до, ре, сол“ (добавяйки нюанс от китайските ладове *шан* и *джъ*) или в „до, ми, сол, ла“ (добавяйки нюанс на китайските ладове *гун* и *ю*). Това подчертава китайското звучене и позволява смесване на хармониите с китайски ладове, както и смесване на тонически, доминантни и субдоминантни акорди.

3. Анализ на хоровото пеене и диригентските решения в „Яростно бушувай, Жълта река!“.

За целите на анализа ще разделим „Яростно бушувай, Жълта река!“ на четири части: първа, от 1-19 такт; втора, от 20- 46 такт; трета, от 47- 80 такт и четвърта, от 81-122 такт. Следва анализът на хора и диригентските решения на отделните части:

3.1. Първа част (1-19 такт) (вж. Примери 1 и 2). От 1 до 10 такт започва хоровата част, като хорът пее в динамика *f*, с плътен и мощен тембър. В техническо отношение се изисква хористите да пеят с мощна въздушна струя и отворени гърди. Многогласното пеене в унисон продължава до 9 такт. Тактовете 11-18 представляват фрагмент, композиран според принципите на полифонията. Многостепенните вокални промени наподобяват връхлитащи вълни и символизират бурно изменящата се обстановка на Анти-японската война. По време на изпълнение трябва да се обръща специално внимание на знаците за динамика в партитурата, като главните мелодични линии трябва да „отстъпват“ една на друга, а второстепенните вокални линии на свой ред следва да отстъпват място на главните линии съгласно изискването да се подчертае основната мелодия.

Основните проблеми, на които трябва да обърне внимание диригентът в тази част, са следните:

(1) Специално внимание върху 3 такт, където започва мелодията. Особено важно е времето, в което влиза хорът. Първата половина на 4 време може да се използва за поемане на дъх. Ясно трябва да бъде посочено на хористите в кой точно момент да запеят, за да бъде атаката безукорна. Бих

предложил 4 време да се раздели на две половини, като на първата половина се направи жест за поемане на дъх, а на втората половина да се направи жест за енергично начало на песенето.

(2). Да се намали темпото през 1 време от 6 такт, като се „разбие“ на подтактове и допълнително се удължи темпото на 3. време, възстановявайки първоначалното темпо в 7. такт. Лявата ръка да показва жест за удължаване на нотите до 1 време на 9 такт.

(3). 11 такт е полифоничен и диригентът трябва да обърне внимание на знака „f“ в партитурата, който обозначава логическия акцент и мелодичната линия, която трябва да бъде подчертана. Фразите "f" на отделните вокални партии следва да бъдат добре свързани, всяка партия трябва да бъде изпълнена с ясно изразени амплитуди, които се съчетават хармонично една с друга. От 18 такт до края на музикалния фрагмент сопрановата партия трябва да бъде добре подчертана.

3.2. Втората част (20-46 такт) (вж. Примери 2 и 3) е композирана според принципите на полифонията, следователно е нужно да се вникне във връзките между отделните гласове в хора, сред които да се открий основната мелодия, т.е. да се засили яснотата на встъпващата вокална линия и да се понижат второстепенните вокални линии, така че цялостната мелодика да звучи чисто в отделните преплитащи се тембри.

От 20-46 такт, след възходите и спадите на първия фрагмент музиката навлиза в продължителен и дълбок бавен преходен етап, който събужда спомените за националните бедствия по време на китайската история. Женските вокали са разделени на две партии и посредством възклицанието „Ах!“ потапят слушателя в болезнени спомени. Изпълнението трябва да излъчва мекота, а тембърът – да бъде печален. В 28 такт се включват тенорите, а в 29 такт – и басите. Трябва да се отбележи, че женските гласове постепенно започват да затихват от 28 такт, а мъжките гласове – обратно, звучат все по-силно, за да се разкрият напълно в 29 такт. Диригентът трябва много добре да направлява взаимодействието между вокалните партии в този фрагмент, така че изпълнението да прозвучи естествено и без резки преходи.

Основните проблеми, на които трябва да обърне внимание диригентът в тази част, са следните:

(1). С включването на женските гласове в 24. такт двете женски вокални партии трябва да бъдат много стриктно дирижирани, за да бъде избегнато дори най-малкото ритмическо несъответствие между тях. Погледът на диригента трябва да подпомага жеста, с който се въвежда съответната вокална линия.

(2). Във 2 време на 37 такт, където протича постепенно усиляване на тона, се прави жест за кресчендо, лявата ръка прави знак за удължаване на

нотите, като дланта „се издига“ обърната нагоре. В 45 такт има постепенно забавяне, като дикцията трябва да бъде чиста и силна, а 46 такт трябва да бъде удължен в диминуендо.

3.3. Трета част (47-80. такт)

The image shows a musical score for a choir and piano. The score is divided into three systems. The first system starts with a piano introduction marked 'Allegretto'. The lyrics are in Bulgarian. The second system continues the vocal lines with more complex rhythmic patterns. The third system concludes the passage with a final cadence. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Пример 4. 47-80 такт.

От 47. такт започва решителна и енергична интерлюдия, в която музиката е изпълнена със светлина и надежда. От 54. такт се включва хорът, мощно и „с цял дъх“, за да представи яростния рев. На слабото време в 61. такт, „р“ трябва да се изпее леко и еластично, докато на силното време в тактове 62. и 63., където пада логичното ударение, динамиката леко трябва да се усилва. В 64. такт трябва да има леко кресчендо, създаващо усещане за постепенно засилващи се гласъци. Тактове от 68-75. се изпълняват на един дъх, без прекъсване и във възходяща кулминация, като последната фраза от 76 се изпява с непоколебими и мощни гласове.

В 61 такт има рязко намаляване на тона, затова диригентът трябва да използва максимално пестеливи движения, достатъчно е леко да почуква или отброява. На слабото време в 63. такт на хора трябва да се даде знак за поемане на дъх. В кресчендото жестовете на диригента трябва постепенно да стават по-енергични, докато гласовете мощно прозвучат на силното време в 68. такт.

3.4. Четвърта част (81-122. такт).

獅子山上 燃遍了 抗日的烽火!
向着全世界 喚起的人 吼， 某處戰火的警

Allegro

Vivace

Това е последната и кулминационна част от „Яростно бушувай, Жълта река!“. След вълнуващата интерлюдия хорът влиза от 91. такт и силното време в този такт може да бъде леко удължено, за да може яростният вик от дълбините на китайския народ да набере сила. Затова удължаването може да бъде и повече от пет времена. В 93. такт се бързото темпо се възвръща, а след изпяването на 98. такт темпото се забавя, а пеенето е със сила, съответстваща на кулминацията.

От 100. такт музиката навлиза в стабилен и мощен маршов ритъм. Целият текст в последния фрагмент се състои само от два реда: „Към всички хора на труда в Китай изпращаме зов за борба!“ и „Към всички трудови хора в света изпращаме зов за борба!“. Тези две изречения се повтарят, докато темпото постепенно се ускорява, като от началните $\text{♩} = 96$ удара достига до $\text{♩} = 152$ удара.

Основните проблеми, на диригентът в тази част са следните:

(1) От 81. такт музиката е пълна с емоции, бърза и мощна. На силно време в 89 такт темпото се забавя, преминавайки в 91. такт. По-нататък, в 93. такт бързото темпо се възобновява и пеенето остава в $\text{♩} = 150$ удара до 97. такт, където започва постепенно да се забавя. От 98. до 99. такт темпото трябва да е стабилизирано, категорично и със средна динамика.

(2) Последният фрагмент започва от 104. такт с темпо $\text{♩} = 72$ удара. Дирижирането трябва да бъде стабилно и енергично.

(3) От 104. такт ритъмът постепенно се ускорява до 112. такт, където

музиката става стремително бърза. На 118. такт темпото става плавно и спада на около $J=50$ удара.

4. Заключение.

„Яростно бушувай, Жълта река!“ е чудесно хорово произведение, в което се разкриват някои от основните композиторски черти на Сиен Синхай. Успехът на творбата се дължи на това, че авторът ѝ е почувствал в дълбочина грандиозния патриотичен дух на китайския народ от онази епоха. Съдържанието на произведението носи духа на времето, а в композиторската техника отчетливо се проявяват китайски особености. Този стил е проникнал дълбоко в музикалното творчество на Сиен Синхай. Музиката му е изпълнена с китайски колорит и обаяние, разкриващи любовта на композитора към Родината и китайския народ. Това превръща творбата в проникновено музикално изображение на величествената Жълта река, което вълнува поколения китайци и печели признанието на широката публика.

Литература:

1. **Юе Сяо-юн.** Когато водите на Жълтата река се вдигат до небето: дирижиране и хорово изпълнение на „Яростно бушувай, Жълта река!“, в: „Красота и епоха“, бр. 6/2007, стр. 96-101.
2. **Тиен Тиен.** Практическо изследване на песнето и дирижиране на „Кантата за Жълтата река“, Педагогически университет на Шаанси, 2018.
3. **Ю Сяо-на.** Диригентската постановка в „Яростно бушувай, Жълта река!“. Педагогически университет Сян-ян, провинция йънан, 2021.
4. **Джан Чаоцюн.** Музикален анализ на кантата „Да браним Жълтата река“, в: „Северна музика“ м бр.21/2016, стр. 45.
5. **У Си-лин.** Замисъл, раждане и премиера на „Кантата за Жълтата река“, в: „Народна музика“, бр.7-8/2005.

ОБМЕНЪТ НА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА МЕЖДУ КИТАЙ И БЪЛГАРИЯ И ДВУСТРАННОТО СЪТРУДНИЧЕСТВО В ОБЛАСТТА НА МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ

*Ву Мейхун, докторант,
АМТТИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
e-mail: 275521844@163.com*

Резюме: Тази научна експозиция се заема с цялостен преглед на нюансираните и многостранни обмени в музикалната сфера, проведени в контекста на китайско-българските културни връзки, развивани в продължение на цял век. За да се улесни цялостното представяне на краткия преглед, авторът разглежда три аспекта: ключови моменти от историческото развитие, съвременната динамика и бъдещи възможности за развитие. Разглеждайки тези межкултурни резонанси с прецизност, статията очертава съществуващите предизвикателства, като същевременно предлага далновидни препоръки, насочени към трайно задълбочаване на двустранния музикален обмен.

Ключови думи: музикална култура, музикално образование, развитие на двустранен обмен

EXCHANGE OF MUSICAL CULTURE BETWEEN CHINA AND BULGARIA AND BILATERAL COOPERATION IN MUSIC EDUCATION

*Wu Meihong, PhD student,
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv
e-mail: 275521844@163.com*

Abstract: This scientific exposition provides a comprehensive overview of nuanced and multifaceted exchanges in the musical sphere within the context of Chinese-Bulgarian cultural relations, spanning over a century. To facilitate a holistic understanding of this brief overview, the author explores three aspects: key moments in historical development, contemporary dynamics, and future development possibilities. With precision in examining these intercultural resonances, the article outlines existing challenges while simultaneously offering forward-looking recommendations aimed at deepening bilateral musical exchanges.

Keywords: musical culture, musical education, bilateral exchange development.

1. Исторически преглед на обмена между Китай и България в областите на музикалната култура и на образованието.

Според автора за начална точка на музикалния и културния обмен между Китай и България следва да се възприемат 50-те години на миналия век, когато започват да се полагат целенасочени усилия за засилването на двустранния обмен. От първото подписване на „Споразумението за китайско-българско културно сътрудничество“ между Китай и България през 1952 г. се е забързало темпото на развитие на официалния музикален и културения обмен и сътрудничество. Въпреки това, поради различни причини, от края на 60-те до средата на 80-те години на миналия век музикалният и културен обмен между Китай и България са навлезли в кратък период на относителен застои. След това, едва в края на 80-те години, обменът отново процъфтява. През 1987 г. двете правителства на Китай и България отново преподписват Споразумение за културно сътрудничество между Китай и България. В продължение, през 1991 г. страните са подписали План за сътрудничество в областта на науката и културата за 1991-1994 г., а по-късно и друг План за сътрудничество в областта на културата, науката и образованието за 1995-1997 г. Сътрудничеството продължава, затова е подписан и План за сътрудничество в областта на културата, науката и образованието за 1998-2000 г. Обозрима е приемствеността и продължителността в сътрудничеството. След 1991 г. се отчита значително и целенасочено укрепване на двустранните отношения със съвместни усилия.

1.1. Обмен и взаимно обучение в областта на народната музика чрез гостуване на артисти.

През втората половина на 20-ти век, изпълнителски групи на народни танци и музика от Китай и България често са гостували за представления в ответната страна, като са се провели над 100 представления. Например, през 1955 г. изпълнителска група от български артисти гостува в Пекин, Тиендзин и други градове, където прави представления. През ноември същата година българският музикант Златев гостува в Пекин. През 1954 г. Държавният народен оркестър на Китай изнася първия си концерт в Софийския народен театър. Две години по-късно оркестърът отново гостува в София. Този вид изпълнения на произведения от народната музика са чудесно посрещнати от местната публика в ответната страна. Обменът от този модел силно спомага за взаимното разбирателство и уважение между двата народа. През този период в Китай са били популяризирани голям брой български патриотични революционни песни, като „Родино мила“ и „Хубава си, моя горо“. След 80-те години някои произведения от българската поп музика също са придобили умерена известност в Китай в превод на китайски език. Според оценката от престижни източници, „този вид активен обмен е насърчил сред

музикантите от двете държави желание да научат повече за народната музикална култура на ответната страна“. [Ян, 1997, с. 61].

1.2. Публикуване на преводи на книги на музикална тематика и засилване на академичния обмен.

Културният обмен между Китай и България в областта на музиката се е развивал по различни направления. Свидетелство за неговата активност е наличието на извършените преводи и публикувани книги на ответния език. Доказателство за успешния обмен е наличието на китайския книжен пазар на преведени на китайски език български книги на музикална тематика. Друго свидетелство за интереса към България са издадените книги от китайски автори, относно България и нейната култура. Добър пример е книгата „Българската музика“, написана от българския автор Кръстев и преведена от китайския преводач Яо Ниенгън. Книгата е била издадена още през септември 1954 г. и изчерпателно е представила българската музикална култура, музиканти, композитори, симфонични оркестри, национални музикални сцени, музикални представления и музикална дейност, образованието в областта на музиката и други теми. Друга интересна българска книга, достигнала до китайските читатели, е била „Български народни песни“, издадена от Бюрото за външни културни връзки към Министерството на пропагандата на Народна република България. Тя е била преведена на китайски език от преводача Лао Жун и е била издадена от китайското издателство „Нова литература и изкуство“ през август 1958 г. Най-впечатляващото е, че от описаните в горепосочената книга 80 български народни песни, 75 са били преведени в свой китайски вариант. Това е позволило на китайските читатели да се докоснат и да разберат обществения живот и обичаите на българския народ.

По отношение на публикуваните статии в академични журналы, се отчита, че китайското списание „Народна музика“ е основният и първи източник на академична информация в Китай, относно българската култура и музика. В третия брой на журнала „Народна музика“ през 1960 г. е била публикувана статията „Новите произведения в България“. Тази статия е представила най-активните в последните три години по онова време български автори, които са създали описаните в статията 14 симфонии, 10 камерни произведения, 5 опери, 2 танцови драми, 3 оратории и 14 солови концерта. В първия брой на „Съвременна образователна наука“ през 1998 г. е била публикувана обстойна статия от китайския автор Шъ Лин. Тя е била със заглавие „Сугестопедията и нейният принос за образователната реформа в Китай“. Тази статия е обяснявала важноста и приноса на сугестопедичния метод на преподаване, който е бил създаден от българския психолог Георги Лозанов. Този метод на преподаване се основава на дисциплини като образователна психология, физиология и музикална теория.

1.3. Международният студентски обмен в контекста на образователното сътрудничество.

Още от установяването на дипломатически отношения между Китай и България е започнал обмен на международни студенти, както и сътрудничество в областта на образованието. Китайското правителство е насърчавало обмена като е спонсорирано и изпращало китайски студенти да учат музика в България. През 1952 г. известният китайски лингвист Джу Дъси отива в Софийския университет да преподава китайски език. След това китайското правителство е насърчавало обмена като е спонсорирано и изпращало китайски студенти да учат в България. Музикантът Шъ Хунъ още през далечната 1956 г. е отишъл на обучение в Софийската национална музикална консерватория в България. Той се е обучавал в специалност „вокална музика“. Завършил е през 1962 г. при известния вокален педагог Христо Бръмбаров. Преди това този музикант е бил Директор на Шанхайската опера, а музикалните му постижения са включвали опита му като певец тенор и признаването му на национално ниво в Китай за първокласен актьор. През годините в България са се обучавали студентите У Тиенциу, Джан Лидзюен, Ма Хунхай, Уан Хун и други. [Джан, 2016, с.12]. Те са учили музикални специалности в Софийската национална музикална консерватория в България. Въз основа на този обмен може да се твърди, че качествено българско образование в областта на музиката е оказало положително влияние върху развитието на музикалното образование в Китай. [Ма, 2001, с. 228].

Отчита се съществуването на институционална рамка за двустранния обмен на национално ниво, която значимо е насърчавала добрите приятелски връзки. През 1990 г. Китай и България са подписали „Споразумение между Комисията по образованието на Китайската народна република и Министерството на науката и висшето образование на Република България за взаимно признаване на дипломи, степени и сертификати“.

2. Съвременни тенденции в музикалния обмен между Китай и България е периода 2000 -2023 г.

В настоящия 21 век, отново има силен тласък в обмена, благодарение на китайската инициатива „Пояс и път“. Според автора също така се отчита засилена официална институционализирана подкрепа за културния обмен между двете страни. Авторът е провел проучване, относно развитието на двустранния обмен и е отличил нови съвременни характеристики и тенденции в обмена, както по отношение на съдържанието, така и по отношение на платформите и моделите на сътрудничеството. [Лиу, 2016, с. 12] Според автора, двете държави са постигнали нови забележителни резултати и напредък в музикалния обмен. Двете страни са провели културни фестивали, на които са били поканени делегации или представители на ответната страна.

Изградени са културни центрове и са се провели форуми за културно сътрудничество. През 2009 г. Китай и България са преподписали „План за културно сътрудничество 2008-2012 г. между министерствата на културата на Китай и България“. През 2014 г. държавните глави на двете държави са присъствали заедно на подписването на Меморандум за разбирателство между Китай и България, целящ създаване на културни центрове в ответната страна. Благодарение на този официален документ, който е очертал приоритетите в обмена, са били създадени културни центрове в Китай и България. Интересни са и музикалните събития в обмена. В град София се е провел „Концерт по случай 60-годишнината от установяването на дипломатически отношения между Китай и България“, а десетилетие след това във Велико Търново се е провел културен спектакъл „70-годишнината на дипломатическите отношения между Китай и България“. През 2016 г. българското правителство е одобрило „Споразумение за културно сътрудничество между Китай и България за периода 2017-2019“. През 2021 г. е бил преподписан „План за културно сътрудничество между Китай и България за периода 2021-2024 г.“.

2.1. Активен обмен в областта на музиката и културата чрез разнообразни по форма дейности.

От началото на новия век се е засилила дейността за организиране на все повече културни фестивали, музикални фестивали, музикални състезания, културни форуми и представления. Тези платформи за сътрудничество и обмен са били организирани активно с усилия и от двете страни. Български хорове, симфонични оркестри, фолклорни оркестри и други изпълнителски състави са осъществили турнета с множество представления в Китай. През ноември 2015 г. в София се е провел „Форум за културно сътрудничество между Китай и страните от Централна и Източна Европа. По време на този интересен форум е била приета т. нар. „Софийска декларация за културно сътрудничество между Китай и страните от Централна и Източна Европа за 2016-2017 г.“ През януари 2019 г. Софийската филхармония е изнесла новогодишен концерт в град Луджоу, в местния Център за култура и изкуство. През декември същата година Симфоничният оркестър на Националната опера в Пловдив е изнесъл новогодишен концерт в град Нанджуан, в местния Център за театрални и културни представления. През януари 2019 г. Китайският народен оркестър е изнесъл концерт послучай китайската Нова година. Било е представено произведението Национална симфония „Луншан“, съответно във Варна и София. В „План за културно сътрудничество между КНР и Република България през периода 2021-2024 г.“ двете страни изразяват своята воля да подкрепят сътрудничеството в областта на сценичните изкуства и да поощряват концертните изяви и турнета на артистите. [6]. Тези форми на обмен възплащават съчетанието между традиция и модерност

и взаимодействието между икономика и култура, което значително обогатява музикалния и културния пазар на двете страни и насърчава културните връзки между двете страни.

2.2. Задълбочаване и разширяване на академичните изследвания.

През последните години в китайската академична общност има много научни статии за българската музика. Сред тези статии има анализи на български музикални произведения, особено на уникалния ритъм на българската музика, както и изследвания на дейността на български музиканти и женски хорове. През 2022 г. списание „Гласът на Жълтата река“ публикува статия на автора Джао Дзяуен, озаглавена „Гайнствените гласове – изследване относно българските женски хорове“. Гун Тиенджуо, музикален учен, който се е обучавал в България, е публикувал десетки статии, включително „Българската народна музика и нейният артистичен стил“ и „Анализ на българското вокално образование“. Има и много магистърски и докторски дисертации, изследващи българската музика, които са публикувани в Китай. Например при обучението си в магистърска програма в България студентът Уан Ин от Нанкинския хуманитарен университет е написал дипломен труд на тема „Изследване на музиката на семейство Валимезови от гледна точка на музикалното образование в България“ (2008).

2.3. Задълбочаване на сътрудничеството в образованието и увеличаване броя на китайските студенти в България.

През последните години се наблюдава тенденция за укрепване и развитие на сътрудничеството между Китай и България в областта на образованието. Двете страни полагат усилия за непрекъснатото насърчаване на двустранен обмен в образованието, като подкрепят и провеждат проекти за обмен на университетски преподаватели, за обмен на студенти и за програми за съвместно обучение с двойни дипломи. Образователните институции от двете страни, които развиват дейност в музикалното образование са изградили по-добри връзки и сътрудничество. Например, през 2013 г. в Китай е гостувала българска делегация, водена от Мирослав Василев, декан на Пловдивската консерватория за музикално и танцово изкуство. Българската делегация е посетила Харбинския педагогически университет. Благодарение на посещението е бил осъществен образователен обмен в областта на музиката и са били направени съвместни концерти. Друг ключов момент в обмена е било посещението в България през юли 2018 г. на делегация от гореспоменатия Харбински педагогически университет. Китайската музикална делегация е осъществила официално приятелско посещение в Пловдивската консерватория за музикално и танцово изкуство и е провела в България множество срещи и разговори. Двете висши музикални образователни ин-

ституции са постигнали споразумение за обмен на учители, за провеждане на научноизследователско сътрудничество, за обмен на студенти и за обменни дейности в други свързани области. С цел официализиране на активния обмен и сътрудничество, двете висши училища са подписали „Споразумение за междууниверситетско сътрудничество и обмен“. Друго постижение в обмена е било подписаното през 2021 г. между Музикалния факултет на „Университета за завръщащи се в Китай таланти с китайски корени“, от една страна, и Софийската национална музикална консерватория, от друга страна. Двете висши училища са подписали споразумение за сътрудничество с цел насърчаване на академичния обмен, обмена на учители и на студенти, както и за насърчаване и подобряване на ефективната комуникация между студенти и техните преподаватели.

Благодарение на двустранните усилия и осъществения обмен се е появила силна тенденция за увеличаване броя на китайските студенти в България. Китайски студенти се обучават в бакалавърска, магистърска или докторска степен в Българската национална музикална консерватория в София, Пловдивската академия за музикално, танцово и изобразително изкуство (АМТГИИ „Проф. Асен Диамандиев“) и други учебни заведения.

3. Бъдещи перспективи и съществуващи проблеми при осъществяването на двустранния обмен в областите музикална култура и образование.

Фактите и тенденцията за стремглаво развитие сочат, че и в бъдеще ще продължи задълбочаването на двустранния обмен в областите музикална култура и образование. Двете страни имат перспективата да засилят академичния обмен и сътрудничество, да насърчават повече развитието и иновациите в областите музика и култура. По отношение на обмена в музикалното образование Китай и България имат потенциал и перспектива да активизират още повече обмена между студенти и преподаватели, да осъществяват програми за взаимно обучение от опита на ответната страна, да споделят опита и практиката в методиката на музикалното образование и други дейности, чрез които да подобрят качеството на музикалното образование. Обзорът показва, че до момента Китай и България не само са постигнали значителни успехи, но и че имат тенденция за още по-добро развитие, ако се обърне внимание на някои съществуващи проблеми и пречки в развитието, като например долуизброените съществуващи недостатъци.

3.1. Необходимост от справяне с предизвикателствата, произтичащи от езиковите и културните различия.

Съществуват значителни различия между Китай и България по отношение на езика и културата. Това е поставило значителни пречки при кул-

турния и музикален обмен. За да се преодолее този проблем, и двете страни могат да засилят езиковия и културен обмен, да подобрят взаимното разбирателство и комуникационните умения. Може да се разработи по-добра система за бърз превод между китайския и българския езици. Възможно е да се създаде активна програма за осъществяването на частни езикови обучения, като например китайски предприемачи да дават възможност за обучение по китайски език в България, а в Китай да може да се учи български език. Китайската страна може да разработи и предостави безплатно езикови учебителни програми, както и онлайн система за обучение и изпити. Въпреки че вече са направени сериозни стъпки за осъществяването на тези мерки, са необходими още усилия, за да се премахнат езиковите бариери за обмена между двете страни.

3.2. Необходимост от по-устойчиво поддържане на свързаните политики.

С цел да осигурим по-добри условия за музикален и културен обмен между двете страни, следва да се засили политическата подкрепа от двете правителства. Например, според автора правителството може да въведе политики като създаване на специализиран двустранен фонд за музикален и културен обмен, който да оценява и предоставя стипендии специално за подкрепа и обучение на музиканти да отидат на обмен в ответната страна.

Авторът счита, че би било полезно и въвеждането на улеснени визови или краткосрочни безвизови мерки специално за музикален обмен. Това би допринесло за улесняване на обмена между двата народа в областите култура и музика. Благодарение на по-силна правителствена подкрепа, може да се осигурят по-ползотворни изследователски и практически дейности за студентите по музика от двете страни. Така обучаващите се биха могли да провеждат музикални и културни изследвания и дейности в ответната страна по време на ваканциите.

3.3. Необходимост от подобряване на комуникацията и сътрудничество в областта на музикалното образование.

От гледна точка на обмена на музикално образование между Китай и България, има проблем с ограничената комуникация между професионални висши училища и също с минималното или липсващо сътрудничество в музикалното образование на други нива. През последните години, въпреки че малък брой българи са осъществили опит като учители по музика в училища и образователни институции в Китай, все пак има и такива интересни истории. Авторът е намерил публикация по тази тема във вестника на град Дунгуан, който съобщава в статия от 29 септември 2011 г. за интригуващата история на българската красива пианистка Роси. Тя е работила като

учител по музика в град Дунгуан. Въпреки това, липсват сведения за обмен в областта на музикалното образование в обикновените училища. И двете страни могат да обмислят изпращането на учители по музика в училищата в ответната страна. Това би било полезен опит за учителите. Преподавателите, пристигайки в чужбина, биха могли да обсъдят с местните учители както подготовката на класните стаи по музика, така и методите на преподаване.

В обобщение, Китай и България се радват на значими постижения в обмена в областите музикалната култура и образование. Ясно личи добър импулс на развитие и големи перспективи за бъдещо сътрудничество. За допълнително насърчаване на обмена, авторът препоръчва да се поддържа и задълбочава сътрудничеството, да се търсят нови области за полезен обмен, да се следят тенденциите в развитието, да се подобрява разбирателството и приятелството между народите. При полагането на взаимни усилия от Китай и България е възможно още по-голямо насърчаване на обмена в областта на музикалната култура.

Литература:

1. **Джан Бин.** Изследване профила на обучаващите се в чужбина студенти по китайска вокална музика през XX в. (1949-1959). Централен китайски хуманитарен университет, 2016, стр.12.
2. **Лиу Дзин.** Популяризиране на българската култура чрез инициативата „Пояс и път“ – Преглед на китайските академични изследвания във връзка с българската култура. Пътят на коприната, 2016, 10, стр.13.
3. **Ма Да.** Преглед на развитието на училищното музикално образование в Китай през XX век. Китайско музикално образование, 2000, № 1, стр. 228.
4. **Ян Сиен.** Българската музика в Китай. Източна Европа. 11 март 1997г., стр.61-64.
5. **Малинова, Маринова.** „В приказния свят на Равел“ (клавирна сюита за четири ръце „Ma mige l'Oue“). Пролетни научни четения 2013 г. АМТИИ „Проф. А. Димандиев“, Пловдив: АМТИИ, 2013, стр. 19.
6. **Официален уебсайт за сътрудничество между Китай и страните от Централна и Източна Европа.** 2022. http://www.china-ceec.org/zywj/glyhzwj/202201/t20220128_10636072.htm (12.10. 2023; 14:36).

СРАВНИТЕЛНО ИЗСЛЕДВАНЕ НА МЕЖДУНАРОДНИЯ ОБМЕН НА КИТАЙСКИ И ЕВРОПЕЙСКИ ФОЛКЛОРНИ ПЕСНИ

Гуан Хаовън, дипломант
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

***Резюме:** Сравнителното изследване на основните форми, основното съдържание, приликите и разликите на основните популяризатори и участници в международния обмен на съвременни китайски и европейски народни песни ще помогне за укрепване на културния обмен на китайска и европейска народна музика, ще подобри взаимното разбирателство между хора от всички страни и ще спомогне за формиране на по-отворено, приобщаващо и хармонично общество. Социално-екологичната среда е от голямо значение.*

***Ключови думи:** Китай и Европа, фолклорни песни, международен обмен, сравнително изследване*

A COMPARATIVE STUDY OF THE INTERNATIONAL EXCHANGE OF CHINESE AND EUROPEAN FOLK-SONGS

Guan Haowen, Graduate Student
AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

***Abstract:** A comparative study of the main forms, main contents, similarities and differences of the main promoters and participants of the international exchange of contemporary Chinese and European folk songs will help strengthen the cultural exchange of Chinese and European folk music, enhance mutual understanding between people of all countries, and form a more open, inclusive and harmonious society. The social ecological environment is of great significance.*

***Keywords:** China and Europe, folk songs, international exchanges, comparative study*

Китай и Европа имат дълга история. Като изключително културно наследство на всеки народ, народните песни съдържат същността на традиционната култура и националния дух на съответния народ. Следователно, изучаването на съвременните фолклорни песни на Китай и Европа е от голямо значение за укрепване на културния обмен между Китай и Европа, подо-

бръване на взаимното разбирателство между хората и формиране на по-отворена, приобщаваща и хармонична среда между тях.

I. Международен обмен на съвременни китайски народни песни

(1) Текущо състояние на международния обмен на съвременни китайски народни песни

1. Отразяване на международния обмен на съвременни китайски народни песни.

Откакто Китай организира делегация за участие във «Втория световен младежки фестивал» в Будапеща през 1949 г., той последователно участва в «Световния младежки фестивал», проведен в Берлин, София и други места. В същото време, през 2008 г. Китай създаде годишната „Китайска международна младежка седмица на изкуството“. Според статистиката към 2020 г., артистични труп и артисти от повече от 120 страни са посетили Китай с цел участие в дейности за обмен.

2. Основни форми на международен обмен на съвременните китайски народни песни.

Дейностите по международен обмен на китайските народни песни формират цялостен и многоканален модел; обменът и сътрудничеството в различните области бяха напълно стартирани.

Основните форми на международния обмен на китайските народни песни са както следва: **първо**, различни концерти за народни песни, международни конкурси за народни песни и други дейности, организирани от националния културен отдел и асоциацията на музикантите; **второ**, чуждестранни национални музикални изпълнителски групи посещават Китай с цел изпълнение; **трето**, China Publishing Group често редактира висококачествена музикална култура в книги и аудио дискове и ги разпространява в чужбина, като същевременно често въвежда книги и аудио дискове с международни изключителни национални музикални произведения в Китай; **четвърто**, китайската централна телевизия и местните телевизионни станции често провеждат специални вечери за обмен на чуждестранна народна музика и купуват голям брой чуждестранни програми за народна музика; **пето**, много китайски музикални колежи често канят чуждестранни музиканти да изнасят лекции в Китай, а също така и изпращат гостуващи учени в чужбина; **шесто**, много аудио и видео уебсайтове в Китай си сътрудничат тясно с чуждестранни аудио и видео уебсайтове, като взаимно си изкупуват музикални авторски права; **седмо**, китайското Министерство на образованието насърчава музикалните специалности да учат в чужбина и привлича европейски

студенти да учат в Китай.

(2) Основни популяризатори и участници в международния обмен на съвременни китайски народни песни

1. На ниво държавни ведомства.

Може да се посочи за пример организираната от Министерството на културата и туризма дейност „Честита китайска Нова година“. През последните 20 години „Честита китайска Нова година“ провежда специални представления и фолклорни дейности в повече от 500 града в повече от 140 страни. Над 30 национални музикални академии се присъединяват за насърчаване на музикалния културен обмен между страните по маршрута с оглед развиване обмена на музикални учители и студенти и насърчаване сътрудничеството между музикалните академии.

2. На ниво музикални учебни заведения.

Като пример може да се посочи „Китайско-чужда музикална културна база за обмен и опит“, създадена от Централната музикална консерватория, също така „Китайско-чуждестранната изложба за обмен на музикална култура“, организирана от Консерваторията по музика в Шънян досега има музикални академии в повече от 30 страни, включително Германия, Франция, Дания, Русия и Испания, които биват канени за участие в дейности с групи за изпълнение.

3. На ниво групи за сценични изкуства.

Така например, Централната национална група за песни и танци, създадена през 1952 г., досега е гостувала в над 100 страни. В допълнение към националните групи за сценични изкуства, местните групи за сценични изкуства също енергично извършват международни музикални и културни дейности за обмен. Например Wulan Muqi Song and Dance Troupe на Alxa Left Banner във Вътрешна Монголия отива на турне в Австрия и други страни, представяйки пред публика богатата фолклорна музика от пасищата в страната.

II. Международен обмен на съвременни европейски народни песни

(1) Актуално състояние на международния обмен на съвременни европейски народни песни

1. Обхватът на международния обмен на съвременни европейски народни песни.

Европейските страни винаги са придавали значение на музикалния и културния обмен в рамките на ЕС и в международен план. Например „Еurovision“ е еталон за музикален и културен обмен в Европа. Също така в световен мащаб се извършва още по-голям обмен, като например „Между-

народния конкурс за изкуства“, организиран от Кралската федерация на световните изкуства; „Международен музикален фестивал „Варненско лято“ в България и т. н. Видно е, че покритието на чуждестранния обмен на европейската музикална култура обхваща и целия свят.

2. Основни форми на международен обмен на съвременни европейски народни песни.

Европейският чуждестранен културен обмен и обменът на народни песни също са всеотрядни, многоканални, като обменът и сътрудничеството в различни области се осъществяват всеотрядно. Основните форми са: **първо**, организиране на различни певчески състезания, концерти, участия в конкурси и представления на изпълнителски групи и индивидуални хора от цял свят; **второ**, различни изпълнителски групи за обмен на изпълнения по целия свят. Културното редактиране в книги и дискове се разпространява в страни по целия свят; **трето**, продукцията на телевизионни програми като музикални състезания и шоута за таланти; **четвърто**, музикалните училища канят чуждестранни музиканти за посещение и обмен между училища и прием на чуждестранни студенти; **пето**, чрез професионални уебсайтове за аудио и видео извършване на местен музикален културен обмен и продажба на музикални авторски права.

(2) Основни популяризатори и участници в международния обмен на съвременните европейски фолклорни песни

1. Правителствените служби на много европейски страни енергично насърчават културния обмен.

Например френското Министерство на културата създава професионални офиси в различни културни и художествени категории, а в областта на музиката създава „Офис за износ на френска музика“, който отговаря за дейностите по обмен на общественото благосъстояние и търговските операции по френската музика. Водена от „офиса“, всяка година Франция провежда средно над 7000 концерта в страни по света.

2. Изпълнителните групи от различни европейски страни са основната сила за насърчаване на музикални и културни дейности за обмен.

През последните години само Китай е бил домакин на изпълнителски групи от повече от 20 европейски страни, включително Българският народен хор. Сред тях само Германия има 42 групи за представления, включително Deutsches Theater Berlin, които дават представления в Китай.

3. Европейската музикална консерватория изпълнява и задачата за обмен на музикална култура.

Повече от 30 музикални академии в европейските страни като българската Националната музикална академия в София и Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство в Пловдив имат тесен обмен и сътрудничество с Китайската музикална консерватория.

4. Основният начин за насърчаване музикалния и културен обмен при европейците е провеждането на различни форми на концерти.

Примери за това са музикалният фестивал „Варненско лято“ в България, фестивалът на фолклорното изкуство „Бургас“ и повече от 100 концерта, провеждани всяка година във Финландия, повечето от които са подкрепени от правителството и организирани от неправителствени организации.

III. Сравнително изследване и неговото заключение

(1) Прилики

Приликите между статуквото на международния обмен на съвременни народни песни в Китай и Европа включват:

1. Покритието и основната форма са почти идентични.

По-големият обем от международния обмен и сътрудничество, свързани с китайските и европейските народни песни обхващат целия свят и повечето от тях се популяризират чрез национални културни отдели, образователни индустрии, изпълнителски групи, социални организации и граждански сили за насърчаване.

2. Обменът на народни песни и културният и артистичният обмен вървят ръка за ръка.

В цялата дейност по културен обмен в областта на културата, изкуството и музиката има специални дейности за обмен на народни песни, но повечето от тях са придружени от цялостния обмен на култура и изкуство.

3. Основното съдържание на обмена е базирано на националната музика на страната.

Анализирайки основното съдържание на музикалния културен обмен, достигаме до извода, че възприетите в музикалния културен обмен между Китай и европейските страни музикални жанрове са предимно национална музика със свои собствени характеристики. Например, по-голямата част от Китай възприема традиционни народни песни като „Жасминово цвете“; европейските страни също възприемат предимно своя собствена традиционна народна музика като италианската народна песен „Слънце мое“, „Птиците пеят“ като българската народна песен и др.

(2) Разлики

1. Източникът на най-голямата движеща сила е различен.

Най-големият тласък за международния обмен на китайска музикална

култура идва от правителството, като например Министерството на културата и туризма и неговите китайски и чуждестранни центрове за културен обмен, както и 63 центъра за културен обмен, създадени от правителството в чужбина. В Европа, импулсът в повечето страни идва от музикални академии, изпълнителски групи и фолклорни състави.

2. Европейските страни обръщат повече внимание на интегрирането на обмена на музикална култура и диверсифицираното индустриално развитие.

Европейските страни обръщат повече внимание на интеграцията с диверсифицирани индустрии в обмена на музикална култура. Например, около ядрото на музикалните произведения, Франция е формирала индустриална верига, включваща агенция за авторски права, посредничество за изпълнение, звукозапис, звукозаписна продукция, изпълнителски групи, книгоиздаване, театър, цифрова телевизия, аудио и видео уебсайтове. Фестивалите са предимно интегрирани с местния туризъм, кетъринг и деликатеси, движейки просперитета на местната икономика.

(3) Анализ и изследване и заключенията от него

1. Анализ и изследване на приликите и техните заключения.

Международният обмен и сътрудничество на народни песни между Китай и Европа обхваща целия свят. Първо, това се дължи на активното насърчаване на обмена на музикална култура и народни песни между китайските и европейските правителства; второ, това се дължи на активното участие на професионални групи за сценични изкуства, музикални колежи и други институции и нови медии; трето, възползването от търговската експлоатация на аудио и видео уебсайтове и приложения за кратки видеоклипове.

2. Анализи и изследвания по различни точки и техните заключения.

2.1. Основната движеща сила в Китай идва от правителството, а основната движеща сила в Европа идва от частния сектор. Причината е, че китайското правителство разглежда културния обмен като канал, чрез който светът да опознае и разбере Китай, докато европейските страни са по-склонни към стойността на самия културен обмен.

2.2. Китай обръща повече внимание на интеграцията на мултикултурализма, докато Европа обръща повече внимание на развитието на културните индустрии. Причината е, че основната цел на китайското правителство в насърчаването на културния обмен е светът да познава и разбира Китай. Европейските страни обръщат повече внимание на развитието на индустрията на музикалната култура.

Литература:

- (1) **Чен Лей**, „Изследване за наследяването и иновациите в културата на малцинствата в Китай в контекста на глобализацията“, „Интегрираното творчество“, 2021 г. (12)
- (2) **Цзян Хайджун**, „Изследване на стратегиите за външното разпространение на етническата музика в контекста на инициативата „Един пояс, един път“, „Китайска икономика и бизнес“, 2018 г. (18)
- (3) **Чжан Дан, Яо Гуоцян**, „Преглед на изследванията върху разпространението на народната музика и културния идентитет в епохата на глобализацията“, „Красота и епоха (част II)“, 2018 г. (6)
- (4) **Сяо Ма**, „Сблъсъкът и сливането на културите на изток и запад – спомени за изкуствените високи посещения и изкуствените обменни дейности в девет източноевропейски държави“, „Списание на Нанчанския педагогически колеж“, 2012 г. (9)
- (5) **Ма Чанли**, „Стратегия за съставяне на списък с нематериалното културно наследство на държавата „Един пояс, един път“ – като пример за Центъра за култура на общността в България“, „Изследвания на народите от Северозападен Китай“, 2018 г. (1)

Contents

Панел 1. ОБРАЗОВАНИЕ И МЕНИДЖЪНТ	3
Панел 2. МУЗИКАЛНО И ТАНЦОВО ИЗКУСТВО	
Панел 3. ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО И ДИЗАЙН	
<hr/>	
3D ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НА ОБЕКТ НА КУЛТУРНОТО НАСЛЕДСТВО	4
Никол Манолова, студент, Факултет по математика и информатика, ПУ „Паисий Хилендарски“	
<i>3D VISUALIZATION OF A CULTURAL HERITAGE SITE</i>	
<i>Nikol Manolova, student, Faculty of Mathematics and Informatics, Paisii Hilendarski University of Plovdiv</i>	4
<hr/>	
„ДО ВИЕНА И НАЗАД“ – НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ОБРАЗОВАТЕЛНИ И КУЛТУРНИ ДЕЙНОСТИ	14
СРЕД БЪЛГАРСКАТА ОБЩНОСТ В АВСТРИЯ	
доц. д-р Зоя Илиичева Микова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	
<i>„TO VIENNA AND BACK“ – OBSERVATIONS ON EDUCATIONAL AND CULTURAL ACTIVITIES AMONG THE BULGARIAN COMMUNITY IN AUSTRIA</i>	
<i>Zoya Iliycheva Mikova, PhD, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
<hr/>	
РАБОТА НАД МУЗИКАЛНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ОБУЧЕНИЕТО НА СТУДЕНТИ ПО КЛАСИЧЕСКА КИТАРА	25
В АМТИИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ – ТРАДИЦИОННИ И СЪВРЕМЕННИ ПЕДАГОГИЧЕСКИ РЕШЕНИЯ	
проф. д-р Стела Митева-Динкова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	
<i>THE WORK ON A MUSICAL WORK IN THE TRAINING OF CLASSICAL GUITAR STUDENTS AT AMDFA „PROF. ASEN DIAMANDIEV“ – SIGNIFICANT AND HISTORICAL PEDAGOGICAL DECISIONS</i>	
<i>Prof. Stela Miteva-Dinkova, PhD, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
<hr/>	
НЕИЗДАВАНИ ПИСМА НА ЖОРЖ БИЗЕ ДО ЕРНЕСТ ГИРО	33
ас. д-р Ивайло Т. Михайлов, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	
<i>UNPUBLISHED LETTERS OF GEORGES BIZET TO ERNEST GUIRO</i>	
<i>Asst. Ivaylo T. Mihaylov, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	33
<hr/>	
СТРУКТУРЕН И ИНТЕРПРЕТАЦИОНЕН АНАЛИЗ НА КВАРТЕТ ЗА ПИАНО, ЦИГУЛКА, ВИОЛА	46
И ВИОЛОНЧЕЛО ОТ ЛЮБОМИР ПИПКОВ	
Сара Паносян, докторант, НМА „Проф. П. Владигеров“ София	
<i>STRUCTURAL AND INTERPRETATIONAL ANALYSIS OF QUARTET FOR PIANO, VIOLIN, VIOLA AND VIOLONCELLO BY LYUBOMIR PIPKOV</i>	
<i>Sara Panosyan, PhD student, NMA „Prof. Pancho Vladigerov“ – Sofia</i>	
<hr/>	
„ТЕХНИКАТА НА АЛЕКСАНДЪР“ И ПРИНОСА Й ПРИ ПРИЛАГАНЕ В МЕТОДИКАТА НА ОБУЧЕНИЕ	55
ВЪВ ВИСШИТЕ УЧИЛИЩА ПО ИЗКУСТВАТА	
Кирил П. Пенчев, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	
<i>„ALEXANDER’S TECHNIQUE“ AND ITS CONTRIBUTION TO THE METHODOLOGY OF EDUCATION IN HIGHER ART SCHOOLS</i>	
<i>Kiril P. Penchev, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
<hr/>	
МУЗИКАЛЕН СЛУХ – СЪЩНОСТ, ФЕНОМЕН, ПРОЯВИ	62
Петя Г. Петрова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“	
<i>MUSIC HEARING – NATURE, PHENOMENON, MANIFESTATIONS</i>	
<i>Petya G. Petrova, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“</i>	

ИЗКУСТВЕН ИНТЕЛЕКТ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА Доц. Весела Статкова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“	70
<i>ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN VISUAL ARTS EDUCATION</i> <i>Assoc. Prof. Vessela Statkova, Academy of Music, Dance and Fine Arts „Prof. A. Diamandiev“</i>	
ПЕДАГОГИЧЕСКА ТЕХНОЛОГИЯ ЗА УСВОЯВАНЕ НА ПРОГРАМНА МУЗИКА Таня Стоилова, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“	80
<i>„CARNIVAL OF ANIMALS“ – PEDAGOGICAL TECHNOLOGY</i> <i>Tania Stoilova, University of Plovdiv Paisius Hilendarski</i>	
МАРКЕТИНГ В ИЗКУСТВАТА У НАС – РАЗВИТИЕ И ИНОВАЦИИ ПРЕЗ ПОСЛЕДНИТЕ 5 ГОДИНИ. ПРИЛАГАНЕ НА МАРКЕТИНГОВИ ИНСТРУМЕНТИ ОТ КУЛТУРНИТЕ ОПЕРАТОРИ Тинков С., докторант, АМТИИ „Проф. А. Диамандиев“ – Пловдив	87
<i>MARKETING IN THE ARTS IN OUR COUNTRY – DEVELOPMENT AND INNOVATION IN THE LAST 5 YEARS.</i> <i>IMPLEMENTATION OF MARKETING TOOLS BY CULTURAL OPERATORS</i> <i>Tinkov S., PhD Student, AMDFA „Prof. A. Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
ЗА ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА В ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНО УЧИЛИЩЕ КАТО ЧАСТ ОТ ПРОЦЕСА НА ИНТЕГРИРАНЕ НА ОПРЕДЕЛЕНИ КАТЕГОРИИ УЧЕНИЦИ СЪС СПЕЦИАЛНИ ОБРАЗОВАТЕЛНИ ПОТРЕБНОСТИ В ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНА СРЕДА	101
Андреас Георгиос Триантафиллидис, докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив <i>ABOUT MUSIC EDUCATION IN A REGULAR EDUCATION SCHOOL, AS PART OF THE PROCESS OF INCLUSION</i> <i>OF SOME TYPES OF SPECIAL NEEDS STUDENTS IN A REGULAR EDUCATION SETTING</i> <i>Andreas Georgios Triantafyllidis, PhD Student, AMDFA „Assen Diamandiev“, Plovdiv</i>	
АКАДЕМИЧНИЯТ ОПЕРЕН ТЕАТЪР НА АМТИИ „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ КАТО ОБРАЗОВАТЕЛНА И ТВОРЧЕСКА СРЕДА ЗА ПРОФЕСИОНАЛНО РАЗВИТИЕ	108
гл. ас. д-р Алия Хансе, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив <i>THE ACADEMIC OPERA THEATER OF AMDFA „PROF. ASEN DIAMANDIEV“ AS AN EDUCATIONAL AND CREATIVE</i> <i>ENVIRONMENT FOR PROFESSIONAL DEVELOPMENT</i> <i>Chief Assis. Aliya Hanse, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamadiev“ – Plovdiv</i>	
АКТУАЛНИ ИНОВАТИВНИ ТЕНДЕНЦИИ В МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ	116
Ас. д-р Евгений Шевкенов, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив <i>RELEVANT INNOVATIVE TENDENCIES IN MUSIC EDUCATION</i> <i>Ass. Eugeniy Chevkenov, PhD, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv</i>	
РАЗМИСЛИ ЗА СЪЩНОСТТА НА МУЗИКАТА	122
Проф. д-р Милена Георгиева Шушулова-Павлова, Нов български университет <i>THINK ABOUT THE ESSENCE OF MUSIC</i> <i>Prof. Milena Georgieva Shushulova-Pavlova, PhD, New Bulgarian University</i>	
ПРИЕМСТВЕНОСТ ОТ МИНАЛОТО И МНОГОПОСОЧНО НОВАТОРСТВО: СЪЩНОСТТА НА БУДИСТКИЯ ХУМАНИЗЪМ, ИЗРАЗЕНА В РАЗНООБРАЗНИТЕ МУЗИКАЛНИ ФОРМИ НА „ДУНХУАНСКИ ХИМН НА МИЛОСЪРДИЕТО“	131
Тяндзъ Тян, докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив <i>INHERITANCE FROM THE PAST AND MULTI-DIRECTIONAL INNOVATION: THE ESSENCE OF BUDDHIST HUMANISM</i>	

EXPRESSED IN THE VARIOUS MUSICAL FORMS OF „BUDDHA PASSION“
Jiangzi Jiang, PhD student, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

ИЗСЛЕДВАНЕ НА ЛАНДШАФТНИЯ ДИЗАЙН НА ВИРТУАЛНАТА РЕАЛНОСТ 142
Ду Сяокун, АМТИИ „Проф. А.Диамандиев“, Пловдив

VIRTUAL REALITY LANDSCAPE DESIGN RESEARCH
Du Xiao Kun, AMDFA „Prof. A. Diamandiev“, Plovdiv

ДИШАНЕТО ПРИ БЕЛКАНТО 154
Янг Чанг, редовен докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

BEL CANTO'S BREATHING TECHNOLOGY
Yang Chang, PhD student, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Пловдив

ИЗЯВИТЕ НА КИТАЙСКИТЕ ОПЕРНИ ПЕВЦИ В ЧУЖБИНА 160
Джан Юе, докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

THE PERFORMANCES OF CHINESE OPERA SINGERS ABROAD
Zhang Yue, PhD student, Academy of Music, Dance & Fine Arts „Prof. Asen Diamandiev“

МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЙСКИТЕ УНИВЕРСИТЕТИ ЗА ОБУЧЕНИЕ НА УЧИТЕЛИ 168
В МУЛТИКУЛТУРЕН КОНТЕКСТ
Фан Мин, Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

MUSIC EDUCATION IN CHINESE TEACHER EDUCATION UNIVERSITIES IN A MULTICULTURAL CONTEXT
Fan Min, PhD student, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

АНАЛИЗ НА ОБРАЗА НА „ВАНСЯ“, ГЕРОИНЯ ОТ ОПЕРАТА „ДЪЛГИЯТ ПОХОД“ 176
Ли Ниенру, докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

ANALYSIS OF THE IMAGE OF „WANXIA“, A CHARACTER FROM THE OPERA „THE LONG MARCH“
Li Nianru, PhD Student, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“, Plovdiv

МУЗИКАЛЕН АНАЛИЗ И ДИРИГЕНТСКИ РЕШЕНИЯ В СМЕСЕНАТА ЧЕТИРИГЛАСНА ХОРОВА ЧАСТ 181
„ЯРОСТНО БУШУВАЙ, ЖЪЛТА РЕКА!“
Янг Жию, докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

MUSICAL ANALYSIS AND CONDUCTING TREATMENT OF SATB CHORUS „ROAR! YELLOW RIVER!“
Yang Zhiyu, PhD student, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

ОБМЕНЪТ НА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА МЕЖДУ КИТАЙ И БЪЛГАРИЯ И ДВУСТРАННОТО СЪТРУДНИЧЕСТВО 190
В ОБЛАСТТА НА МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ
Ву Мейхун, докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

EXCHANGE OF MUSICAL CULTURE BETWEEN CHINA AND BULGARIA AND BILATERAL COOPERATION IN MUSIC EDUCATION
Wu Meihong, PhD student, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

СРАВНИТЕЛНО ИЗСЛЕДВАНЕ НА МЕЖДУНАРОДНИЯ ОБМЕН НА КИТАЙСКИ И ЕВРОПЕЙСКИ 199
ФОЛКЛОРНИ ПЕСНИ
Гуан Хаовън, дипломант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

A COMPARATIVE STUDY OF THE INTERNATIONAL EXCHANGE OF CHINESE AND EUROPEAN FOLK-SONGS
Guan Haowen, Graduate Student, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv

Конференцията се осъществява
с финансовата подкрепа на проект по
Договор № КП-06-МНФ31/08.08.2023
с ръководител проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак,
към Фонд „Научни изследвания“ към Министерството
на науката и образованието.
Координатор: доц. г-р Казашка

The conference is founded by the project
Contract № КП-06-МНФ31/08.08.2023
project manager Toni Shekerdjieva-Novak,
by Bulgarian Science Fund, Ministry of Education and Science
Coordinator: Assoc. prof. Kazashka, PhD

