

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



ФАКУЛТЕТ „МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“
КАТЕДРА „КЛАСИЧЕСКО И ПОП И ДЖАЗ
ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ИЗКУСТВО“

КАЛИНА ИВАНОВА ДЕЧЕВА-ПЕТКОВА

АВТОРЕФЕРАТ

на тема:

**„Езикът като обединяващ фактор в работата с
музикалносценичните изкуства“**

за присъждане на образователна и научна степен

„Доктор“

по професионално направление 8.3. Музикално и танцово
изкуство

научна област на висше образование 8. „Изкуства“

Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Научен ръководител:

проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак

**гр. Пловдив
2024 г.**

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство” към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев”, гр. Пловдив, състояло се на 25.09.2024 г. Дисертационният труд съдържа общо 225 страници, които включват Увод, Три глави, Заключение, Ползвана литература, Приложения, Приноси на дисертационния труд, Списък на авторски публикации по темата на дисертационния труд

Данни за дисертационния труд:

Брой страници: 225

Брой таблици и фигури: 17

Брой снимки: 22

Нотни примери: 2

Брой източници: 141; от тях 72 на кирилица; 69 на латиница

Брой публикации: 3

Състав на научното жури:

Външна квота: проф. д-р Ермила Швайцер, НМА

проф. д-р Свилен Райчев, НМА

проф. д-р Милена Шушулова – Павлова, НБУ

Вътрешна квота: доц. д-р Едуард Сарафян, АМТИИ

доц. д-р Ивайло Михайлов, АМТИИ

Материалите за защита са на разположение в библиотеката на АМТИИ, Централна сграда, ет.1, ул. „Тодор Самодумов“ № 2, гр. Пловдив.

Публичната защита на дисертационния труд пред Научно жури ще се състои на..... в Заседателна зала на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив.

Съдържание

I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА.....	6
1.1 Мотиви и причини за избор на темата.....	6
1.2 Актуалност на темата.....	6
1.3 Обект и предмет на изследването.....	7
1.4 Цел и задачи на дисертационния труд.....	7
1.5 Изследователска теза.....	8
1.6 Методология на изследването.....	8
1.7 Структура на изследването.....	9
1.8 Приложимост на резултатите от изследването.....	10
II. ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	12
Първа глава: Теоретичен анализ на изследваните конструкции.....	12
1.1 Езикът като средство за комуникация.....	12
1.2 Специфика на фонетичната система на английски език.....	15
1.3 Единство на словесен текст и музика.....	18

1.4 Музикалносценичните жанрове и техните специфики.....	21
Втора глава. Някои трудности по отношение на езика при поставяне на репертоар на чужд език, в частност английски език.....	24
2.1 Различно ниво на владеене на езика от певците.....	24
2.1.1 Модел за преодоляване.....	26
2.2 Специфични особености при артикулация на определени английски звуци от певците от Китай.....	29
2.2.1 Система на обучение по английски език в Китай.....	29
2.2.2 Модели на преодоляване.....	31
Трета глава. Мотивационни техники за стремеж към високо качество на възпроизвеждане на езика и добиване на увереност при боравенето с него на сцената.....	34
3.1 Препратки към Карол Дук и нейната Теория за мотивацията.....	34
3.2 Как удовлетвореността от доброто боравене с текста при представяне на музикалносценичните произведения води до по-силна мотивация у цялата трупа и повишава качеството на тяхното изпълнение.....	36
III. Заключение.....	41
Ползвани литературни източници.....	46

ИНТЕРНЕТ ИЗТОЧНИЦИ.....	56
Приноси на дисертационния труд.....	58
Списък с авторски публикации по темата на дисертационния труд	59

I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА

1.1 Мотиви и причини за избор на темата

Когато се споменават говоримият език и музиката, веднага се появяват наслагвани с академичния опит корелации – тяхната акустична природа, социалният им характер. В същото време се използват различни категории при работата с музика и език - в музиката се говори за гами, ноти, форманти, а в езика - за фонемите, лексеми, семантика. Съществуват редица проучвания на базата на приликите и разликите между двата конструкта. За професионалиста лингвист, обаче, който от години работи със студенти-изпълнители от вокалните класове, е любопитно как езикът свързва изпълнителя със словесния текст на музикалносценичното произведение и идеите, които той носи. От друга страна интерес представляват механизмите, по които езикът, заедно с музиката на едно произведение, хвърлят мост към публиката. С разширяването на глобализацията през последните години, обменът и интеграцията на студенти от различни националности и култури е факт. Езикът ги обединява в трупата в процеса им на работа над музикалносценичното произведение. С оглед на многогодишния образователен и изследователски опит на автора, очакванията са, че този труд ще проследи и анализира гореспоменатите връзки, което е и причина за избор на тази тема.

1.2 Актуалност на темата

Търсенето на концепции за езиково развитие в контекста на обучението на бъдещите вокални изпълнители, както и на модели за овладяването на фонетичните особености и семантика на чуждия език и на техните отражения върху сценичните музикални изпълнения и удовлетвореността и чувството за аз-ефективност обосновават актуалността на темата на настоящата дисертация.

1.3 Обект и предмет на изследването

Обект на изследването е спецификата на свързващата роля, която езикът има в музикалносценичното произведение и нейното проявление в процеса на работа над самото произведение.

Предмет на изследването е връзката, която езикът осъществява между участниците в триумвирата автор – артист-изпълнител - публика. Проблематиката главно се дискутира за случаите, когато словесният текст на музикалносценичната творба е на английски език. Анализът е насочен към затрудненията, които певците изпитват, когато трябва правилно да артикулират на чуждия език, да усъвършенстват дикцията и да вникнат в дълбочина в съдържанието на творбата.

1.4 Цел и задачи на дисертационния труд

Целта на настоящия дисертационен труд е да се обоснове ролята на езика като спойка между замисъла на автора, певците и тяхната публика при представянето на една музикалносценична творба. Да се докаже, че езикът е свързващ фактор и в артистичната трупа по време на работа над музикалносценичното произведение. Тази цел задава логиката на изследването - теоретична и емпирична.

Задачите, които дисертационният труд си поставя са :

Да се направи теоретичен анализ на изследваните конструкции:

- на езика като средство за общуване
- на фонетичната система на английски език с фокус на нейните специфики
- на музикално сценичните изкуства опера, оперета, мюзикъл

Да се направи обзор на становищата на водещи музикални педагози и теоретици по повод на единството на словесен текст и музика в музикалносценичното произведение

Да се представят емпирични доказателства за ефективността на модела за развитие на езиковите способности

Да се посочат критерии за трансферирането на ефектите от овладяването на езиковите способности в музикалносценичната дейност, като се отчитат контекстуалните особености и равнищата на развитие на лингвистичните способности на студентите от вокалните класове.

Да се проследят и формулират причините за евентуални неудачи и трудности при работа със словесен текст на чужд език /английски език/ при поставяне на музикалносценично произведение и да се предложи алгоритъм за тяхното преодоляване.

1.5 Изследователска теза

В дисертационния труд се защитава научната теза, че езикът на музикалносценичното произведение е обединяващ фактор в музикалносценичните изкуства. Изследователската теза се базира на теоретичен обзор, езиковедски анализ, емпирично изследване и персоналният опит на автора като лингвист и обучаващ и консултант по чужд език във вокални класове.

1.6 Методология на изследването

В настоящото изследването са използвани емпирични и теоретични методи. Емпиричните включват проучване и изследване на наличната литература, касаещи засегнатите конструкти, социални анкети, интервюта, наблюдение.

Получената информация се съотнесе със съществуващите теоретични постановки и се използва при оформяне на крайните заключения. Теоретичните методи са използвани при сравнителните изследвания, анализите и обобщенията в този дисертационен труд. Въз основа на теоретичен анализ в областта на езикознанието и чуждоезиковата методика е формулиран модел за работа за постигане на правилна артикулация и добра дикция при пеене, който може да бъде използван в процеса на обучение на бъдещи изпълнители от музикалносценичните дейности, независимо от равнищата на владеене на английския език.

1.7 Структура на изследването

Дисертационният труд е структуриран в увод, три глави, заключение и приложения.

Първа глава представя теоретичен анализ на изследваните конструкти, а именно: на езика с неговата основна функция да осъществява комуникация, на фонетиката на английски език, на музикалносценичните жанрове / опера оперета и мюзикъл/, както и на симбиозата между словесен текст и музика в една музикалносценична творба. Когато се разглеждат схващанията за езика, стремежът е вместо да се извърши хронологичен преглед на казаното по темата, по-скоро обзорът да се подчини на основната теза, с която се солидаризира този труд, а именно, че езикът е онзи фактор, който наред с музиката служи като обединяващ елемент в музикалносценичните изкуства.

Втора глава се спира на някои трудности по отношение на езика, когато се поставя репертоар, най-вече на английски език и най-често в една мултинационална труппа. Тук емпиричните наблюдения са подложени на внимателен анализ и са предложени някои модели за преодоляване на слабостите, които

се наблюдават по време на работа над едно музикално-сценично произведение с текст на английски език. Отделено е внимание и на специфичните особености при артикулация на определени английски звуци на студентите-певци от Китай. За по-доброто анализиране на причините за неправилното артикулиране на споменатите звуци, е направен бърз преглед на историята и същината на системата на обучение по английски език в Китай. И тъй като работната хипотеза на този труд е, че езикът е свързващото звено в музикално-сценичните изкуства, то се търсят причините, поради които тази връзка може да бъде затруднена и се предлага определена стратегия, вид протокол, който да се прилага в условията на репетиционен процес по време на работа над музикално-сценично произведение, като стремежът е протоколът да бъде лесно приложим и да носи добри резултати.

Трета глава разкрива мотивационните техники в духа на Теорията за мотивацията на Карол Дюк, които биха довели до високо качество на възпроизвеждане на езика и добиване на увереност у изпълнителите при боравене с него на сцената. Изборът на тази теория е обусловен от факта, че тя поставя рамката на мотивацията за напредък и успех. След постулиране на мотивационните фактори в етапите на работа над едно музикално-сценично произведение, се обръща и внимание на това как удовлетвореността на артистите-изпълнители от резултатите, постигнати при по-добро представяне на текста с правилна артикулация и дикция се отразява за повишаване на качеството на тяхното изпълнение на сцена.

1.8 Приложимост на резултатите от изследването

Приложимостта на резултатите от дисертационния труд се състои в това, че:

- Чрез това изследване се създава модел на езиково обучение по чужд език (английски) за развитието на музикално-изпълнителските способности, когато се

работи над словесния език на едно музикалносценично произведение.

- Представят са емпирични доказателства за ефективността на модела, както и критерии за трансферирането на ефектите от овладяването на езиковите способности в музикалносценичната дейност, като се отчитат контекстуалните особености и равнищата на развитие на лингвистичните способности на студентите от вокалните класове.
- Проследяват се ефектите от приложението на модела в контекста на естетическите преживявания и възприятие на музикалните творби.
- Проследяват се ефектите от предложения дидактичен модел върху мотивацията, потоковите преживявания и мисловните нагласи, чрез които е тематизирана ефективността на учебния процес и постиженията.

Предложеният модел може да бъде използван в процеса на обучение на бъдещи изпълнители от музикалносценичните дейности, независимо от равнищата на владееене на английския език, което е залог както за езиковото развитие, така и за овладяването на специфичните музикални способности.

II. ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Първа глава: Теоретичен анализ на изследваните конструкции

1.1 Езикът като средство за комуникация

Основната функция на езика е да осъществява комуникация. Думата „комуникация” произхожда от латински и означава „общуване” /communicatio (лат.) – общуване/. Освен човешкия език, ние имаме език на животните, език на тялото или език на жестовете. Езикът на жестовете или езикът на тялото за Алън Пийз и Алън Гарнър е „несловесните знаци и сигнали на човешките същества.” [Пийз, Ал., Гарнър, Ал.; 2000; 184; <https://toaz.info/doc-view-3>]” Настоящото изследване е изградено върху разбирането за езика като система от звуци, чиято основна характеристика е притежанието на фонологическа система т.е. когато се говори за езика по-нататък, ще се има предвид само човешкият език.

В исторически план водещото значение на комуникативната роля на езика се подкрепя от мнението на Владимир Георгиев и Иван Дуриданов за първостепенното значение на функцията „общуване“ при определяне на езика; на Едуард Сапир за езика като „изцяло човешки и неинстинктивен способ за комуникация на идеи“ [Sapir E. ; 1979; с. 7]; на Брад Харъб, Бърт Томсън и Дейв Милър за „уникалната способност да се използва реч за комуникация“. [Harrub, B., Thompson, B. and Miller, D.; 2003; https://creation.com/images/pdfs/tj/j17_3/j17_3_93-101.pdf]. Като опит да се приложи към едно изпълнение на музикално-сценично произведение се приема съотнасянето на дефиницията на Владимир Георгиев и Иван Дуриданов, че езикът е „средство за общуване, което представя една /системна/ структура от преднамерено възпроизвеждани знаци /звукови

сигнали/, сетивно възприемани и ясно разграничени по своето значение, употребявани в дадено общество, членовете на което могат да ги разбират и възпроизвеждат.“ [Георгиев, Вл., Дуриданов, Ив.; 1978; с.43]. Този подход обогатява и е с евристична стойност по отношение на изпълнителите и техните изяви в музикално-сценичните изкуства.

В контекста на настоящото изследване са разгледани и останалите функции на езика - кодираща и експресивна. Именно като средство за общуване езикът кодира съдържанието на дадено съобщение с цел неговият смисъл да бъде разбран – декодиран – от получателя му. Езиковите единици са тези градивни елементи, които помагат за оформяне на определено съдържание. Декодирането /code фр. – шифър/ или разбирането се определя като сложен и многостранен процес, в който решаваща роля имат стратегията на слушащия и контекстът на речевата ситуация. Освен кодираща, езикът като средство за общуване притежава и експресивна функция, за пръв път спомената от Густав Гийом през 1948 година [Гийом, Г.; 1992; с. 144].

Речта (parole – реч, думи фр.) е дефинирана от Фердинанд дьо Сосюр в неговия „Курс по обща лингвистика“ през 1916 година [Сосюр, Ф. дьо; 1992; с.14] като „външно проявление на езика“. Дихотомията Език/Реч като концепт е с пионерско естество за времето си. При Михаил Бахтин [Бахтин, М.; 1990; с.127] сравнението език – реч придобива следния вид: „Езикът и речта могат да бъдат отъждествени...Но езикът и речевото общуване (като диалогична обмяна на изказвания) не трябва никога да се отъждествяват.“ За доброто и цялостно разбиране на едно произведение е нужно добре да се познава езикът, на което то е написано.

В проведено интервю на певица класическо пеене – Джангзи Джанг, тя си спомня за времето, прекарано в Манхатънското училище по музика и на въпроса: *ако тя се чувства по-удовлетворена от своето изпълнение на английския текст, дали това нейно удовлетворение би я накарало да пее*

всички музикални произведения, чието либрето е на английски език, по-добре, тя се смее сърдечно и изразително и казва: „разбира се“. Казва, че ще цитира своя учител вместо отговор на нашия въпрос. Много често ѝ е казвал, че доброто пеене може да бъде само тогава, когато певецът разбира смисъла на песента и вникне в нейната дълбочина; музиката може да бъде добре изпълнена само ако певецът изпитва удоволствие от това, което прави.

Позоваването на хипотезата, изречена от Бахтин, че „Думата е драма, в която участват три персонажа /това не е дует, а трио/. [Бахтин, М.; 1990; с. 141], може да се предложи малко по-различна трактовка. Текстът на музикалното произведение, който е създаден от думи/знаци/ е притежание на неговия автор. Изпълнителят разчита тези знаци и възприема смисъла на казаното от автора. Т.е. текстът е този „мост“, който свързва автора на музикалното произведение с неговия изпълнител. От своя страна, застанал на сцената, изпълнителят гради следващия „мост“ към публиката като предава съдържанието на текста, заедно с музиката към него, на слушателя, който ги възприема. И ето как езикът на автора на музикалното произведение е дешифриран и от слушателя. На практика езикът свързва тримата персонажа – автор – изпълнител - слушател, за които говори Бахтин.

В своя труд „За пеенето като изкуство“ Ричард Милър уподобява комуникативната роля на езика с тази на музиката. Там той прави сравнение между езика, който не използва хаотично отделни думи за нуждите на осъществяване на комуникация и музиката, която по същия начин не използва отделни ноти, а фрази. „Ние се изразяваме като организираме думите в изречения, което от своя страна, позволява развитието на дадена идея. Съществува пряко съответствие между ролята на думите и изреченията в говоримия език и нотите и фразите при пеене. Певецът представя музикалните и литературни идеи и те се разпространяват по-дълго във времето, отколкото се получава при говорещия. Факторът „продължителност“ позволява на елементите на вокалното и музикално изразяване да надживеят тези от нормалната речева комуникация.“ [Miller, R.; 2011; с.

110; превод мой]
Доразвиването на идеята на Милър от гледна точка на работната хипотеза, че езикът е свързващ фактор при работа с музикалносценичните изкуства, очаква в духа на казаното от Бахтин да се добави и слушателят в това триединство от език и музика. И ако думата е драма /Бахтин/, а певецът посредством музиката разпространява дълго във времето идеите, предадени от думите /Милър/, то слушателят е този, който възприема идеите, осмисля драмата и се наслаждава на музиката, която ги пренася.

1.2 Специфика на фонетичната система на английски език

Анализът на проучването на Файн и Гинсбърг върху факторите, които влияят върху разбираемостта и яснотата на изпегия текст разкрива, че „яснотата и разбираемостта се определят от степента, в която съобщението, предадено от говорещия или пеещия може да бъде разбрано от слушащия”. [Fine, P. A., & Ginsborg, J.; 2014; с. 3]. Т.е възможността на зрителя да разбере какво се пее до голяма степен обуславя насладата от чутото на сцената.

Алфред Алегзандър оборва схващането, че английският не е мелодичен и не е подходящ за пеене като италианския например. [Alexander, A.; 1974; с. 159] В книгата си „Оперна анатомия“ той подкрепя това си съждение с вокалните партитури на английски на музикалните творби на Хендел. Те са доказателство, че английският може да върши перфектна работа за един музикален текст и да звучи не по зле от останалите езици, на които се пее.

В проведеното интервю с Шаодонг Жанг, оперен певец от Китай, който е бил част от трупата на Операта във Ванкувър, Канада, молбата е той да разкаже *как те са работили върху текста на либретото там, когато музикалносценичното произведение е било с либрето на английски език.* В отговор на

тази молба Шаодонг споделя, че когато е бил изпълнител в Операта на Ванкувър и когато са имали либрето на английски език, той е обръщал огромно внимание на произношението и е бил особено внимателен по отношение на него, защото английският не е негов майчин език. Той продължава, че дори и произношението да е правилно, все още има трудности при пеене. Основна трудност за него е това, че дължината на гласните варира според естеството на музиката. Така че на него му се е налагало дълго време да чете само текста на глас и да коригира произношението. Той уподобява процеса на този, когато се чете поезия с цел да се постигне оптималното звучене на мелодичността, която тя носи. След това той търси и открива много видеа с изпълнение на конкретната опера и многократно ги слуша, като повтаря най-невралгичните за него места. След дълга работа по този начин и необходими корекции на местата, които той греша, след много репетиции на операта и работа с инструктори по английски език произношението му става гладко, без грешки и се приближава към модела, към който той се стреми.

Изводите и наблюденията на настоящия труд се опират на базови постановки за съвременната лингвистична практика по отношение на специфики на звукоизвличането за английски език. „...в английски език: устните са събрани, напрегнати, разтеглени и краищата им са приповдигнати нагоре; езикът не е напрегнат, а надебелен и изтеглен назад, краят му е притъпен и издигнат отчасти нагоре към алвеолите.“ [Георгиев, В., Дуриданов И; 1978; с. 55]

Термините „гласен и съгласен звук“ са широко известни, но не винаги добре разбрани по смисъла на тяхното определяне. Критериите за обособяването на двете звукови категории са на база на тяхната учленителна и акустична характеристика. И докато в някои езици фонемите отговарят на броя на буквите в азбуката, т.е. четем това, което виждаме написано, в английски език ситуацията е различна. Поради тази причина е въведена транскрипция, която да указва правилното звучене на всяка дума.

Най- често се използва фонетичната транскрипционна система IPA /International Phonetic Association/ - на Интернационалната Фонетична асоциация.

Таблица 1

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 2020)

CONSONANTS (PULMONIC)											© 2020 IPA		
	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal		
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ		
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ				
Trill	ʙ			r					ʀ				
Tap or Flap		ⱱ		ɾ		ɽ							
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ		
Lateral fricative				ɬ ɮ									
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ					
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ					

Ударението и интонацията в системата на фонетиката на английски език са изложени предвид факта, че при пеене те могат да претърпят известни промени, но знанието и информираността за тяхната правилност са от задължителен характер. Джералд Кели е на мнение, че „Ударението придава ритъм на речта. Една или повече думи в определен израз се избират от говорещия и той/тя им поставя логическо ударение съответно, а слушащият го възприема. Интонацията може да се дефинира като начин, по който гласът се повишава или понижава при произнасяне на даден израз. (Когато се обсъжда реч, предпочитам да използвам термина „израз“, а не „изречение“, тъй като то обхваща всичко, което изричаме, включително и непълни граматически изречения, както и разнообразните начини, по които казваме едно и също изречение)“ [*Kelly, G.; 2000*; с. 3]

1.3 Единство на словесен текст и музика

Единството на словесен текст и музика е концепт, залегнал още в интерпретацията на латинските трактати по темата за вокалното изпълнение от времето на Средновековието.

Там може да се открие особеното внимание към ясно изпетия и чут текст и правилното ударение на думите в него. Обобщено то звучи по следния начин: „Да се избягва да се пеят грешно нотите. Да се уважава естественото ударение на думите от езика. Текстът да звучи ясно и да бъде чут от всеки. Да се убедим, че артистите могат да се виждат добре помежду си и да ги насърчим да следват жеста на ръката на диригента“ [Lawson C. & Stowell R. ; 2012; с. 248]. Т.е трайността на тенденцията на правилната дикция и артикулация на словесния текст в една музикалносценична творба да се отделя приоритетно внимание се запазва и до наши дни. По тази причина в своя труд „Вокалната лирика на Фредерик Шопен“ проф. Тони Шекерджиева - Новак отделя особено внимание на словесния текст като „съставен елемент във вокалното изкуство“. [Шекерджиева-Новак Т., 2009, с.53] Според нея важна предпоставка за постигане на високо качество при изграждане на вокалното майсторство е органичният синтез между словесен текст и музика. Според авторката при изграждането на съвременен вокален стил особен акцент се поставя върху „отчетливото, осмислено и изразително поднасяне на литературния текст.“ [Шекерджиева-Новак Т., 2009, с.53]

Тезата на Шекерджиева-Новак е подкрепена и от твърдението на Станиславски, за когото операта е „колективно творчество, състоящо се от много изкуства“, мястото на текста и неговото отчетливо и ясно представяне на слушателя е неизменна част от добрата интерпретация на музикалната творба. Умението да се артикулира звукът с цел да изрази залегалата в текста емоция и предаването ѝ в нейната най- дребна подробност, е мерило за добре изграден художествен образ и убедителното негово представяне. Защото основната задача е публиката да разбере в детайл онова, което се случва на сцената. [Кристи, Г. В. , Соболевская, О. С.; 1977; с. 23, 26, 51]

Именно реакцията на публиката е едно от оценъчните звена, което разкрива степента, до която един художествен образ е изграден убедително или точно обратното; степента, до която текстът на музикалносценичното произведение е изиграл своята

роля. В проведеното интервю се сравнява кога работата върху словесния текст на едно музикално-сценично произведение създава по-големи затруднения за певците – когато е на роден език или когато е на чужд език. Един от интервюираните - Йе Ванг е помолен *да сравни случаите, когато подготвя репертоар на италиански език и репертоар на китайски език, който е негов роден. Питаме го кога той се чувства по-уверен и защо.* Идеята тук е да се изследва дали има разлика в случаите, когато се подготвя репертоар на роден и на чужд език. Отговорът на нашия интервюиран е, че той не прави разлика. За него са важни неговите лични стандарти и критерии за това как да звучи определено музикално-сценично произведение. Покриването на стандартите и критериите ще му дават увереност на сцената. Защото, според Йе, за това кога един репертоар е готов за сцена и подготовката за него е приключила, трябва да се вземат под внимание многото гледни точки - тази на режисьора, на трупата, на вокалния педагог и не на последно място, неговият личен висок стандарт. След като всичко това се е случило, той никога не би имал проблем с репертоара. За Йе важен е процесът, който го довежда до точката, в която репертоарът му е готов за представяне пред публика, а не на какъв език е неговият словесен текст.

Именно *доколко важно за публиката е да чуят отчетливо и разберат отделните думи от словесния текст на музикално-сценичната творба, която се изпълнява* се опитва да провери един от въпросите на проведената анкета. В нея условно разделяме респондентите на „специалисти“ /музиканти/ и „неспециалисти“. Интересно е да се отбележи, че по-малко от половината от „неспециалистите“ са посочили, че не слушат опера, оперета или мюзикъл, а при „професионалистите“ процентът е съвсем незначителен. Това дава голяма представителност на това изследване, защото отразява нагласите не само сред професионалните музиканти, а и сред така наречената широка публика. 65% от респондентите намират, че за тях е доста важно да чуят отчетливо и разберат отделните думи в музикално-сценичното произведение. За 31% от

анкетираните разбирането на словесния текст е важно. Особено незначителен процент - четири процента /4%/ от респондентите не мислят че е важно да чуят и разберат добре това, което се пее като текст от сцената.

Таблица 2 Цифри и проценти на респондентите, които определят колко важно за тях е да чуят отчетливо и разберат отделните думи в музикалносценичното произведение.

	Доста важно	Важно	Изобщо не е важно
„Неспециалисти”	28 /56%/*	19 /38%/*	3 /6%/*
„Специалисти”	37 /74%/*	12 /24%/*	1 /2%/*
ОБЩО	65 /65%/	31 /31%/	4 /4%/

**От тяхната група*

В този смисъл открояваме изключително важната роля, която играе текстът при възприемане на музикалносценичното произведение и в частност неговата яснота и лекота за възприемане от публиката. Така той се явява свързващ фактор между онова, което се представя на сцената и публиката в залата. Изискванията към този фактор са налице: текстът трябва да бъде максимално точно и ясно артикулиран. Като логично следствие от това е фактът, че текстът ще бъде добре разбран и вложеният от автора на либретото смисъл ще достигне до всеки един в залата. Така въздействието на творбата, в синтез с музиката, сътворена от композитора, ще постигне своя максимален ефект. Т.е потвърждава се крилатата фраза на Италианската

певческа школа: „Който произнася добре, пее добре“ / „Chi pronuncia bene, canta bene“ [Miller, R.;; 2011; /с.51/]

1.4 Музикалносценичните жанрове и техните специфики

Тъй като в настоящия дисертационен труд се приема за неоспорим факт, че езикът присъства като важен компонент от самото създаване на операта във Флоренция в края на 16 век, той се опира на трите базови принципа за операта, залегнали във формулировката на членовете на Camerata /общество, ит./, където текстът е споменат, при това му е отредена водеща функция. Може би причина за това е вдъхновението, което идва от древногръцката драма и фокуса в нея – хорът.

Италианската опера излиза от пределите на страната и има своето водещо влияние до 18 век. То се усеща и върху френската школа, макар Андерсън да подчертава, че французите винаги са били самобитни по отношение на своето изкуство. Представител на френската школа е Лули, за чието оперно творчество е характерен балансът между драмата и музиката. Влиянието на Неаполитанската школа се усеща и в немските опери, привнесено от Хендел и Райнхард Кайзер. Операта от онова време, според Андерсън, твърде много се съобразява с капризите на певците и се създава за да могат те да блеснат с техните певчески умения и талант.

Съвременната италианска школа и нейните представители в лицето на Леонкавало, Маскани и Пучини въвеждат реализма в операта, отразявайки проблемите и духа на заобикалящата действителност. Духът на реализма се чувства и във Франция с творчеството на Дебюси, както и на Щраус в Германия. За Андерсън е очевидно, че постоянната промяна от драматично към лирично се дължи на уникалната природа на оперното изкуство с неговата амалгама от музикални и драматични елементи. [Anderson, Ch.; 1914; с. 6-24]

В своя труд „Оперетата“ Летелиер определя оперетата като „лека опера“ [Letellier, R.; 2015; с. 27] , в която има диалог, прекъсван от песни и танци.

През 17 век терминът обозначава онези музикални произведения, които са по-кратки и не така амбициозни като операта. Оперетата се появява във втората половина на 19 век от сходните по характер, според автора, *opéra-comique* във Франция и *Singspiel* в немско говорещите държави. Творчеството на Жак Офенбах определя оперетата като самостоятелен жанр. Скоро жанрът прекрочва границите на Франция и става популярен и там. Началото на Виенската оперета се свързва с династията на Хабсбургите и имената на Франц фон Супе и Йохан Щраус.

След петдесетте години на миналия век оперетата все повече и повече губи в състезанието“ с мюзикъла. Безспорни нейни столици остават Виена и Будапеща. В края на 50-те и началото на 60-те песните на Бродуейските мюзикъли „оглавяват поп класациите и стават особено популярни и разпознаваеми. Киноиндустрията, дори анимационните филми ползват тези станали вече популярни мелодии или създават нови. [Traubner, R.; 2003; с. 25]

Причините „мюзикълът да се превърне в най-търсената творческа форма от композиторите, работещи в музикално-сценичния жанр (...) са многопосочни. Те са изцяло подчинени на фактори като непосредствено сценично въздействие, възможност за разностранна изява на изпълнителския талант, вълнуваща и близка до обществените интереси либретна тематика, активни комерсиални възможности, свързани с рекламата и с разпространението на продукта, мобилност и лесна приложимост към съвместни форми на реализация с други видове изкуства, а сега и със съвременните компютърни технологии и т. н.” [Павлов, Ф.; 2006; с. 138]

На мюзикъла, обаче, в никакъв случай не трябва да се гледа като на механичен сбор от драматургия и музика

предупреждава Виолета Горчева в статията си „Мюзикълът като музикално-театрална форма и съвременните му проекции (синтез класическа музика – рок музика). Тя твърди, че „В мюзикъла музикалният и словесният текст са главното средство, изходната позиция за разкриване и образно въплъщение на драматургията...” [Горчева, В.; 2006; с. 146] Т.е. според авторката в мюзикъла имаме равнопоставеност в значимостта на музиката и текста, което подкрепя тезата ни, че езикът е съществена спойка между артиста-певец и музикалната творба, когато тя се представя на сцена и е необходимо с добре изработен тон да бъде предадена нататък към всеки един човек от публиката.

Втора глава. Някои трудности по отношение на езика при поставяне на репертоар на чужд език, в частност английски език

2.1 Различно ниво на владеене на езика от певците.

Вече беше отбелязано, че музиковеди и музикални педагози са солидарни за това, че добре изработеният вокален звук не е достатъчен за успешно постигане на високо художествено качество на изпълнението. Освен още други предпоставки е необходима и отчетлива дикция и артикулация, както и добро познаване на съдържанието на музикалната творба. Казано с други думи – необходимо е да се владее добре езикът, на който е написан нейният текст.

Две са причините според Тони Шекерджиева-Новак песните от цикъла „Пет песни“ на Лютославски да са малко известни извън пределите на Полша и рядко изпълнявани в чужбина, въпреки техните качества и силно въздействие. Едната от тях е: „ Преди всичко за по-голямата част от изпълнителките би било изключително трудно да се постигне един разумен компромис между полското произношение и ограниченията, наложени от артикулацията на майчиния език.“ [Шекерджиева-Новак, Т. ; 2014; с.11].

Много често трупата от студенти от вокалния клас се състои от хора с различна националност и най-вече с различна степен на владеене на български или английски език, когато се започне работа по дадено произведение. В тези случаи се прилага Общата европейска референтна езикова рамка / Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment/, като изцяло се следват концепциите, залегнали в нея.

Още на ниво подготовка за работа над дадено музикално-сценично произведение езикът започва да обединява трупата и да създава приятелска атмосфера на сплотеност и емпатия. Целта е бърза и точна комуникация в създадената речева ситуация. На по-късен етап, когато започнат работа с преподавателите си върху уменията да създават реалистични образи от произведението, което са избрали, певците-изпълнители неминуемо се сблъскват и с изискването за ясна дикция. На този етап те трябва да са наясно с тънкостите и спецификите във фонетичната система на езика, на който ще пеят.

Времето, с което се разполага до премиерата за работа по отстраняване на пропуските в произношението, по правило е крайно ограничено. Затова изборът попада върху аудио-лингвалния метод. [Балтова, П. и кол. ; 1997; с. 18] Става дума за стратегия за бързо и качествено усвояване на чужд език, разработена по време на Втората световна война за нуждите на обучението на специалните части. Аудио-лингвалният метод дава приоритет на речево-слуховите умения /oral – aural skills/ и свежда до минимум употребата на роден език. В гореописаната мултинационална среда употребата на роден език е сведена почти до минимум от само себе си, защото не е полезна и акцентът изцяло може да падне върху усъвършенстването на речево-слуховите умения.

Несъмнено личностната специфика на студентите по изкуства като колоритни и нестандартни личности внася разнообразие, но и лека форма на напрежение, когато се работи по установена и продуктивна методика за усвояване на чужд език. Затова изключително голямо впечатление прави идеята на Ивана Щиглиц, според която на обучаемите трябва да се предостави усещане за пълна свобода на избор по време на обучението. Тя дори нарича този свой подход „да ги разглезим със свобода”. [Stiglec I.;2021; <https://neuroheartcollective.com/spoilt-for-choice>]. Противно на останалата част от живота „Разглезването” в обучението по английски език по време на работа върху словесния текст на

едно музикалносценично произведение води до удовлетворяващи резултати - повишен интерес у певците и желание за изява дори и от тези, които в началото са били плахи и пасивни.

Всъщност традиционните методи и подходи, които са доказали във времето своята продуктивност за чуждоезиковото обучение, могат да бъдат използвани успешно при работа върху правилна дикция и произношение на певците, част от трупата на една музикалносценична творба. Но се приема за предизвикателство търсенето и въвеждането на различни, дори спорни, подходи, чрез които да се разнообрази и обогати съществуващата до момента практика. Нещо повече – да се доближи до нетрадиционния /out of the box/ натюрел на студентите по вокално изкуство.

2.1.1 Модел за преодоляване

Ако се приеме, че италианският е всепризнатият език на музиката, Ричард Милър настоява, че за много западни езици не е проблем да спазват същите фонетични принципи, както при пеене на италиански език и сравнява наличието на седем гласни звука в италиански с многообразието на гласни в английски, френски и немски език: „И още повече многообразието от гласни звуци в такива езици като английски, френски и немски далеч надхвърля броя на седемте гласни в италиански език -[e-e-a-o-o-u]. В езици с многобройни вариации на гласни звуци и с висока степен на дифтонгизация стриктно фиксираната позиция за гласните съществува по-скоро в теоретичните фонетични ръководства, а не в практиката...” [Miller, R.; 2011; с. 48]. Той дава за пример събирането на много съгласни звуци в източноевропейските езици, както и в английски и немски език, които не създават затруднение на опитните певци, защото те са намерили начин да не им „пречат” на доброто изпълнение. [Miller, R.; 2011; с. 50] Именно в името на доброто изпълнение

е необходимо да се спазва казаното от лингвиста Кели за необходимостта да се работи индивидуално над всеки гласен звук в изолация. Подобен подход произтича от това, че лошото произношение може да окаже влияние върху яснотата и понятността на казаното [Kelly, G.; 2000; с. 37]. Чрез следната таблица според автора се улеснява работата върху правилно произношението в условия без учител, който да направлява процеса. [Kelly, G.; 2000; с. 37]

Таблица 3

Tongue High ↕ Low	Vowels				Diphthongs			Intonation & Stress	
	Front ←		→ Back		End at front → End at back			Fall	↘
	i:	ɪ	ʊ	u:	eɪ	ɪə	əʊ	Fall/Rise	↗
	e	ə	ɜ:	ɔ:				Rise	↗
	æ	ʌ	ɑ:	ɒ	aɪ	eə	aʊ	Rise/Fall	↘
Lips can be:				Closing				Centring	Closing
Spread		Neutral			Rounded		Primary stress ' , Secondary stress ,		

Дисертационният труд разглежда ролята на постоянно звучащата по време на репетиции класическа музика като „съюзник“ на специалиста по чужд език, който подпомага обучителния процес. Факт, който според сугестопедията на Лозанов до голяма степен несъзнателно улеснява точно този процес.

Вярното разпознаване и правилното възпроизвеждане на определен звук трябва да бъде крайната цел при работата за преодоляване на някои неточности при изпълването на определен текст, но трябва да се има предвид, че резултатите не са бързи и окончателни. Препоръчително е звуците, над които се е работило да бъдат следени и повтаряни периодично, въпреки че е бил постигнат добър резултат при работата над тяхното усъвършенстване. Или като алтернативна дейност би могло да се възложи на изпълнителите работа в домашни

условия - да гледат определено видео, където да изолират звуците, над които се е работило по време на заниманието и многократно да връщат записа и да повтарят колкото е необходимо.

И все пак най-продуктивният начин за работа върху постигане на добра и правилна артикулация е индивидуалната работа с обучаемия над звуци, които те артикулират грешно или срещат определено затруднение при произнасянето им. Анализирането на движението на говорния орган при определен звук и превръщайки го в осъзнато е крайната цел на подобен род практика. [Kelly, G.; 2000; с. 54]

Следва, естествено, и работа върху словесния текст на творбата, който трябва да се доближи максимално като звучене и артикулация до Стандартния английски език, както и да бъде разчетен така, че да се вникне в дълбочина в неговото съдържание. В такъв случай препоръчително е да се ползва методът на визуалната обратна връзка в реално време, която вокалните педагози използват като допълнение към традиционно утвърдените подходи в процеса на своята работа върху музикалносценичната творба. Подобни сесии се анализират „за да се оцени степента на точност на интонацията на всеки изпят тон. Едновременното представяне на визуална връзка затруднява донякъде изпълнението на поставените певчески задачи, тъй като вниманието на изпълнителите е раздвоено. Те трябва едновременно да пеят и да следят изпълнението си на екрана, което предполага по-висока концентрация на вниманието.” [Байчева, Б. ; 2011; с. 31]

Възможността да се изгледа записът повторно само със задача да се коментира произношението и да се постави фокус върху упражняването на характерните звуци или на сгрешените, значително облекчава работата относно фактора продължителност във времето. След работата с вокалния педагог и консултацията със специалиста по чужд език върху допуснатите грешки и неправилно произнесените звуци и думи,

певецът може да изгледа записа отново колкото пъти желае и да продължи да работи върху слабостите си и самостоятелно.

Интернет пространството предлага огромно количество материали за самообучение по чужд език и болшинството от тях са безплатни и поднесени по много атрактивен начин. Критерият за нивото на професионалната компетентност на някои от тях е твърде спорен. Именно затова трябва да се разполага с банка информация за линкове към стойностни материали, които разглеждат и упражняват най-често допусканите грешки. Защото крайната цел е по-ревностно да се търсят нови, различни и отговарящи на потребностите на обучаемите начини, с които без насилие и същевременно успешно да се преподава английски език. „ В днешно време оперният свят е интернационален в истинския смисъл на това понятие. Във Великобритания красноречив пример за казаното е Глиндборн / Glyndebourne / със своята политика да сформира трупите си от много различни нации“. [Lawson C. & Stowell R. ; 2012; с. 755]. Обичайно работният език в подобни групи е английски за всеки репертоар, над който се работи.

2.2 Специфични особености при артикулация на определени английски звуци от певците от Китай

2.2.1 Система на обучение по английски език в Китай

За да се вникне по-добре във факторите, които обуславят трудностите при артикулация и комуникация на английски език от китайски студенти е добре да се обърне поглед към историята и същината на обучението по този език в Китай.

Неговото начало се свързва с Първата опиумна война /1840 – 1842 г./ и датира около 1840 година с пристигането на

мисионерите в Китай и създаването на първите мисионерски училища. А през 1964г създадената Китайската народна република поставя английски език като първи чужд език за обучение в страната. Въпреки това по време на Културната революция постигнатото в областта се разпилява и загубва. Едва в края на 20 век желанието да се използва свободно английски език за комуникация добива голям размер не само в Китай, но и в много други азиатски страни. Той се популяризира бързо, а причината се корени в това, че светът се глобализира с бързи темпове. Нагласата на ума е налице и в Китай започват все по-усърдно да учат английски език.

Този факт се потвърждава в изследването на Яо Фангчин, която твърди, че в наши дни английският език придобива все по-голяма важност в целевото обучение на образователната система в Китай на фона на икономическата глобализация, на интензивността на международното общуване и поради това, че английският се превръща в общ интернационален език, имащ първостепенно значение за осъществяване на комуникацията между различните държави и хората от различни националности. Но резултатите на са стигнали прогнозните очаквания и изследователката пише: "Въпреки че, съдейки от настоящата ситуация на преподаването на английски език в начален, прогимназиален и гимназиален етап в училище много ученици са вложили много време и енергия за изучаването на езика, налице е фактът, че все още тяхната компетентност по английски език е незадоволителна и прилагането на английски език е на съвсем ниско, базово ниво" [Fangqin Yao; 2020; с.1]

Впечатленията от работата със студенти от вокалните класове, които са от Китай, до голяма степен се солидаризират с казаното по-горе. В допълнение и в известна степен прецизиране на тези съждения трябва да се върви по посока увереността или по скоро липсата на такава, когато на студентите певци от Китай се наложи да използват английски език.

Когато се пристъпи към оценка на прогреса по чужд език, авторката не назовава директно като грешка на образователната система използването на тестовото изпитване като единствен начин за оценка, но деликатно споменава, че всички възможни и познати добри практики трябва да бъдат ефективно интегрирани за оценяване в учебния процес и дава съответните примери. В този смисъл може би тя избягва директното критикуване на настоящия начин на оценяване, чийто резултати се наблюдават по-късно при работата върху материал на английски език, който трябва да бъде изработен за определено представление във вокалните класове. Когато това либрето е на английски език, започват да прозират именно неудачите в образованието на студентите-певци, които съставляват трупата и съответно - на неудачите на всяка една образователна система на държавата, от която идват те.

От казаното дотук можем да обобщим, че според твърденията на всички цитирани източници къде по-плахо, къде по-конкретно се оформят няколко слабости на обучението по английски език в китайската образователна система. Акцентът до скоро се е поставял на четене и превод и върху граматиката, така е било и с изучаването на роден език. Т.е. образователната рамка се фокусира само на двата компонента – нещо, което в последните години се отчита като недостатък и се взимат мерки за неговото преодоляване. Като се прибави липсата на текущ контрол и оценяването единствено на база тест / в последните години „Слушане с разбиране” е добавено като нов компонент/, се добива представа, че комуникативната функция на английски език доскоро не е била цел на програмата по английски език. По подразбиране правилното произношение, ударение и интонация също. Разликата в учебните програми на отделните провинции в толкова голяма страна като Китай, заедно с разликата в професионалната подготовка и качества на преподавателите по английски език допълват картината.

2.2.2 Модели на преодоляване

Когато в предходната част се спомена, че познаването на спецификата на обучението по английски език в китайските училища ще оптимизира и ускори работата върху конкретни слабости, допуснати при работата с либрето на английски език, се имаше предвид, че това е част от базиса за създаването на определена стратегия; вид протокол, който да се прилага в условията на кратко време и да носи добри резултати.

Именно затова проблемните при артикулация звуци трябва да бъдат внимателно проследени и анализирани. Тази наглед традиционна практика изисква време и задълбоченост. Но, както вече се спомена, репетиционният процес, датите на афиша в повечето случаи не предоставят подобна възможност и трябва да се действа максимално експедитивно и ефикасно.

В подобна ситуация една добра идея като отправна точка и рамка в съвременния дигитален свят са Принципите на Роберт Ладо за преподаване на чужд език. [Lado, R ; 1964; с.4]

Принцип 1 Speech before writing. /Да говорим преди да пишем/

Принцип 2 Basic sentences / Базови фрази и цели изрази/

Принцип 3 Patterns as habits /Автоматизиране на езикови модели/

Принцип 4 Sound System for Use /Система от звуци в активна употреба /

Принцип 5 Vocabulary control /Контрол върху обема на лексикалния материал/

Принцип 9 Language Practice versus Translation / Да практикуваме езика вместо да превеждаме/

Принцип 10 Authentic Language Standard / Автентичен езиков стандарт/

Принцип 14 Immediate reinforcement /Поощрение „на мига” /

Принцип 15 Attitude toward Target Culture /Правилно отношение към културата на изучавания език/

Принцип 17 Learning as a Crucial Outcome /Определящ е крайният резултат / [Lado, R ; 1964; с. 50-56; превод мой]

Заради това, че са създадени доста отдавна, те очертават само основните насоки и трасират посоката, в които е необходимо да се работи при усвояване на чужд език. За нуждите на конкретната вокална дейност и предвид нейната специфика, се избират само някои от тях, като те са обогатени и адаптирани в контекста на обучението на бъдещите вокални изпълнители.

В дисертационния труд е отделено внимание на благотворното влияние на музиката под различна форма при обучението по чужд език. Описан е опитът на Каример, който провежда изследване сред емигранти от азиатски произход за да определи дали и как работата върху височината на нотите и темпото би могла да подпомогне обучаемите ако имат проблеми при произнасянето на определени начални и финални фонemi в английски думи. Приема се неговата полезност заради това, че доказва, че групата, която слушала песни показала значително по-високи резултати от контролната група. В случая с певческа група можем да се приеме, че ползите от слушането/ възпроизвеждането на словесен текст на английски език носи ползи в две отделни посоки. Първата е придобиване на по-добра комуникативна способност заради очакваните резултати като горепосочения да се проявяват при благоприятната среда на репетициите, особено когато либретото е на английски език и песните звучат през цялото време. Другата е, че подобрената комуникация създава повече самочувствие у артистите-певци и те се отърсват от притеснението и напрежението и работят по-успешно върху постигането на точна дикция и артикулация при изпълнение на словесния текст.

Трета глава. Мотивационни техники за стремеж към високо качество на възпроизвеждане на езика и добиване на увереност при боравенето с него на сцената

3.1 Препратки към Карол Дук и нейната Теория за мотивацията

За по-доброто обосноваване на избора на мотивационни техники в процеса на работа над едно музикалносценично произведение е избран трудът на Карол Дук, където се поставя рамката на мотивацията за напредък и успех. Разгледани в сравнителен план са и преди съществуващите публикации по въпроса с техните заключения. Водещо е становището на Румен Стаматов, че „Ако поведението има ценност и резултатът от това поведение е привлекателен (поведението е одобрено или не е отхвърлено), тогава то ще бъде възпроизведено. Ако наученото е оценено негативно, вероятността да се прибегне до открито изпълнение е малка. Подкреплението на наученото задава преминаването към откритото изпълнение.“ [Стаматов, 2000 с.60]

В Теорията на Дук се защитава тезата, че хваленето и насърчаването на интелигентността у даден индивид води до дезадаптивни теории на Аз-а, цели и модели за справяне. Вместо това се препоръчва да се работи по посока повишаване на личната самооценка. Резултатите от направените проучвания от авторката и нейния екип подкрепят идеята да се преосмисли ролята и мястото на самооценката и на факторите, които влияят върху нейното изграждане и подхранване като важни за мотивацията. Когато се говори за работа с чуждия език по време на репетиции, трябва за миг да не се пропуска фактът, че

изграждането на увереност и самочувствие са едни от главните цели от самото начало до края на работния период.

Дук проследява как неуспехът подкопава самочувствието у едни и може да бъде двигател за развитие и израстване у други. Изследователският екип нарича двата вида реакция съответно *безпомощен и справящ се модел*. При първия модел обучаемите се предават, когато възникне неуспех с презумпцията, че всичко е извън техния контрол и нищо не би могло да се направи. Във втория случай неуспехът кара обучаемите да продължават да се стремят да контролират нещата.

Идеалният вариант в работна среда би бил, когато всичките артисти-изпълнители или голяма част от тях принадлежат към типа *справящ се модел*. Но реалностите на работния процес са далеч от идеалните. Знанието за подобен вид нагласа на *безпомощност* у някои и всички произтичащи от това последствия дава представа за причините, които водят до плахост, неувереност и дори отказ да продължат. В такива моменти на помощ идва езикът, който в своята основна функция като средство за комуникация ще даде възможност на трупата да разговаря, приласкае и убеди онези, които във въпросния момент са фрустрирани и несигурни. И тъй като в настоящия труд задачата е да се проследи как езикът може да бъде свързващ фактор при работата с музикалносценичното произведение, тази му функция особено в критични моменти от репетиционния процес е особено съществена.

Полезността на тезата на Дук, че трябва да бъдем умерени в похвалите и да не натоварваме артистите-изпълнители с прекомерни очаквания е особено съотносима към всеки артист, който е раним и с особено изострена сетивност. Затова, когато се работи върху фонетиката и семантиката на английски език по-добре е честно да се анализира процесът с артистите с неговите положителни и негативни резултати, да се насърчи положителното развитие, но и да се посочат грешките и без суетене и паника методично да

се работи над тяхното отстраняване, като е ясно, че идеални условия не съществуват. Ценно е да се акцентира върху прогреса, който се постига заедно в трупата.

3.2 Как удовлетвореността от доброто боравене с текста при представяне на музикалносценичните произведения води до по-силна мотивация у цялата трупа и повишава качеството на тяхното изпълнение

Настоящата глава обсъжда как удовлетвореността на артистите-изпълнители от резултатите, постигнати при по-добро изпяване, и в частност правилна артикулация и дикция, се отразява за повишаване на качеството на тяхното изпълнение на сцена.

По дефиниция изпълнителският процес „се осъществява с помощта на различни художествени изразни средства: динамика, агогика, артикулация, фразировка, нюансировка и т.н. Различните артисти могат да разкрият пред слушателя различни страни на едно и също музикално произведение“ . Към изпълнителския процес може да се подходи от множеството отправни точки, сред които са и социологичната и комуникативната. [Христов, Хр.; 1995; с. 107]. В областта на настоящото изследване ще се проследи само комуникативната функция и нейното качество като следствие от удовлетвореността на артиста-изпълнител от постигане на добро предаване на словесния текст към публиката. А артистът-изпълнител се определя като „медиатор“, посредством когото словесният текст на музикалносценичната творба се свързва със слушателя със своя смисъл и идеите, които внушава. [Балева, А.; 2010; с. 35/6] Усещането на удовлетвореност от добре

поднесения артикулационно текст и приносят на това към цялостното възприемане на творбата по начин, по който трупата се стреми, е сред основните двигатели по време на репетиционния процес. Реакцията на публиката в желаната посока е от една страна показателна за успешното внушение на идеите на музикалносценичното произведение, от друга – за здравата спойка между сцената и залата.

Твърдението, че „В повечето епохи и на повечето места музикалното представление е колективна дейност, изпълнявана от всички участници в него, които се явяват едновременно възприемащи и творещи музика“ е подход от генерализиране към специфицизиране и може да се приложи към хипотезата, че езикът е свързващ фактор в работата с музикалносценични произведения. [Tan Siu-Lan, Pfordresher P., Harré Rom; 2010; с. 199; / превод мой/] Удовлетвореността, както посочват авторите, може да произхожда от собствената самооценка от направеното, от оценката на колегите от трупата, а също и от реакцията на публиката.

Когато Николас Котрел през 1972 доразвива и обогатява социалната фасилитация с идеята за човешкото присъствие, като го нарича *оценъчно присъствие / evaluative presence/*, пояснява, че само положителната оценка от присъстващите има поощряващ и ободряващ ефект. Именно тук се потвърждава работната хипотеза, че удовлетвореният от представянето си артист-изпълнител ще претърпи постъпателно развитие, като този процес е двустранен. Първо публиката „награждава“ неговото/нейното изпълнение, те се чувстват удовлетворени и уверени и при следващите изпълнения „връщат позитивизма“ като надграждат постигнатото и радват публиката все повече и повече. Част от заслугите за едно високо оценено изпълнителско присъствие е и добрата работа с езика на музикалносценичното

произведение, както многократно е изтъквано досега в настоящата разработка. Проведената анкета също установи, че за добрата връзка между сцената и залата, за това слушателят да хареса, да бъде докоснат от една музикалносценична творба особено важна роля имат добрата дикция и артикулация на изпълнителите.

Таблица 4 Цифри и проценти на респондентите, които определят кои са факторите които също влияят при осъществяване на връзка между сцената и залата

Фактори	Брой респонденти	%
Заобикаляща среда (ЛОКАЦИЯ: НА ОТКРИТО/ НА ЗАКРИТО)	18,	18%
Изпълнител (дикция, артикулация)	44	44%
Жанр на музикалносценичната творба (опера, оперета, мюзикъл)	34	34%
Други	4	4%

В заключение трябва да се отбележи, че това са данните, получени от респондентите и необходими за конкретното

изследване. Въздействието на комбинация от музикален жанр и текст, околна среда и текст са интересни и може би настоящата анкета подканя тяхното проучване и тълкуване.

Естествено, съществува и страхът от негативната оценка на останалите – колеги от трупата или публиката. На това до голяма степен, според авторите, се дължи и сценичната треска / stage fright/. Темата за сценичната треска е интригуваща, но за нуждите на работната хипотеза е необходимо да се спомене фактът като контрапункт на положителната нагласа и удовлетвореност от постигнатия резултат, без детайли за явлението ‚сценична треска‘.

Когато се проследява т.нар ‚обратна връзка‘ от публиката като фактор за удовлетвореността на артиста-изпълнител, трябва да се вземе под внимание това, че много пъти слушателската аудитория е мултинационална и принадлежността към различни култури донякъде обуславя спецификата във възприемането и съответно в реакцията. Дадена е за пример Китайската опера, когато авторите гледат филма „Сбогом моя Конкубина“ /Kaige Chen’s film, *Farewell My Concubine* (1993)/ на Чен Кайгъ. Операта „Пияната конкубина” е от класическите образци на Китайска Пекинска опера. Изпълнението на Мей Ланфан се приема за знаково и се ползва основно за проучване на произведението.

Но със сигурност може да се твърди, че не само познаването на културните особености, но и владенето на езика на едно музикално произведение от артиста-изпълнител го доближава до неговата публика и позволява то да въздейства емоционално върху нея. Тя от своя страна го награждава със своя отклик и активно присъствие и създава усещането на удовлетвореност от добре свършена работа.

Би могло да се направи интересна аналогия на различните култури с различните езици, които по същество, обаче, изразяват универсални идеи и чувства. Независимо от различията на своя синтаксис и речников запас, езиците отразяват дълбочината на човешката природа и на света около нас. [Tan Siu-Lan, Pfordresher P., Harré Rom; Psychology Pres; 2010; с. 299] От гледна точка на споменатото в предходните глави за необходимостта вокалната работа върху едно музикалносценично произведение да включва работа върху усъвършенстването на словесния му език, то би могло да се предположи, че доброто познаване на езика ще доближи още повече артиста-изпълнител не само до идеите и замисъла на автора, но и до универсалността на идеите и чувствата въобще. Тогава контактът с публиката ще е по-успешен и удовлетворението от това ще засили мотивацията за постигане на по-добри резултати.

III. Заключение

Когато се говори за езика като обединяващ фактор в работата с музикалносценични произведения спокойно може да се изтъкне определена теоретична рамка на триединство автор – изпълнител - публика с езика като свързващо звено между всеки отделен компонент. Словесният текст на музикалносценичното произведение носи замисъла на творбата и изпълнителят, декодирайки този текст, успява максимално да се приближи до авторския замисъл посредством езика. От своя страна, отново посредством езика, той внушава на публиката и предава това, което е почувствал и усетил чрез музиката и езика на конкретното музикално сценичното произведение. И ако в представите се визуализира 5D изображение на ролята на езика като свързващ фактор в музикалносценичните изкуства, то това ще бъде един мост, чийто сегменти свързват автор, изпълнител и публика.

В хода на този дисертационен труд се изтъкна колко важно е изпълнителят да владее добре езика, на който е написано либретото на музикалното произведение или поне неговата фонетична система. За ролята на езика като свързващ фактор се потърси проявление и в комуникацията вътре в самата артистична група по време на процеса на подготовка на една музикалносценична творба за сцена. Изтъкна се водещото значение на приятелска и ненаатрапчива атмосфера по време на осъществяване на общуването. Споменатите до момента случаи, в които езикът играе ролята на свързващ фактор, определят и обекта на настоящото изследване.

Естеството на тази разработка, както и целите и поставените задачи наложиха употребата на теоретични и емпирични методи на изследване за да се обоснове тезата, че езикът на музикалносценичното произведение е обединяващ

фактор наред с музиката в музикалносценичните изкуства. В отговор на поставените задачи биха могли да се формулират няколко основни извода, които се налагат в процеса на работа по темата и са вследствие на теоретичния анализ на изследваните конструкти, а именно: езикът като средство за общуване; спецификите на фонетичната система на английски език; теоретичния обзор на музикалносценичните изкуства: операта, оперетата и мюзикъла.

От особен интерес е направеният преглед на становищата на водещи изтъкнати теоретици от зараждането на операта до наши дни с присъединените тези на опитни и доказани музикални педагози, които потвърждават идеята за единството на словесния текст и музиката в музикалносценичното произведение. Нюансите в изказванията за превес или водещо начало на текста или музиката са отразени в процеса на разработката, но взаимосвързаността между словесен текст и музика са неоспорими във всички от разгледаните тези.

Представени са и емпирични доказателства за ефективността на модела за развитие на езиковите способности у изпълнителите от артистичната трупа. Внимателно е проследена работата на Академичния оперен театър към Академията за музикално и танцово изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив. Наблюденията и резултатите, постигнати в процеса на работа са описани в труда. Ефективността на модела се подкрепя и от проведените интервюта с тримата оперни певци от Китай.

Настоящият труд оформи критерии за трансфериране на ефекта от овладяването на езиковите способности в музикалносценичната дейност в контекста на нивото на развитие на лингвистичните способности на студентите от вокалните класове. Предложеният алгоритъм на работа, който е съотнесен към работата и изпитан персонално във времето, е сравнен и с

лингвистичната опитност на тримата интервюирани, работили в различни условия и различна чуждоезикова среда.

В изложението на дисертационния труд беше отделено място за формулиране и анализ на причините, които водят до евентуални неудачи и трудности при работа със словесен текст на чужд език при поставяне на музикалносценично произведение. Предложен е протокол за работа, който се позовава на изпитани и утвърдени методи в чуждоезиковото обучение, но е адаптиран съобразно реалността и спецификата на репетиционния процес и изхожда от съкратените срокове и сложността и комплексността на активностите, които споменатият процес изисква. Този протокол притежава вариант на работа както индивидуално със специалист по чуждия език, така и вариант за самостоятелна подготовка за преодоляване на слабостите и грешките.

Протоколът е създаден, както споменахме, за нуждите на работата над словесния текст на дадено музикално сценично произведение, когато този текст е на чужд за певеца език, когато времето е ограничено и когато трупата се състои от хора с различно ниво на езикова компетентност. Моделът на работа е създаден след анализ на факти, акумулирани по време на работа, взети са под внимание и данните от интервютата, както и тези от проведените анкети.

Подложени на обстоен анализ са съвременните мотивационни теории, които са особено актуални към момента. Проучени са ефектите от тях и е предложен дидактичен модел за мотивация, чийто ефекти върху потоките преживявания и мисловните нагласи на певците бяха подробно отразени. Така се създаде мотивационна рамка, която е конструирана от удовлетвореността на изпълнителите от добре представения текст на база на личната им самооценка, на тази на техните

колеги, както и на отклика на публиката, която систематизира ефективността на обучителния процес и постиженията от него.

В заключение би могло да се обобщи, че вследствие на всички предложени теоретични и емпирични факти в настоящото изследване, езикът играе роля на обединяващ фактор в музикалносценичните изкуства. Спойката между език и музика е магията на музикалносценичното произведение, която завладява залата. И позовавайки се на крилатата фраза на италианската школа, която в продължение на няколко века доминира всички сериозни вокални начинания в Западния свят *Si canta come si parla* (човек пее, както говори; превод мой), то може да се обобщи, че както всеки певец се стреми да пее добре, това би означавало, че той/тя трябва да артикулира правилно и ясно. [Miller, R.; 2011; с. 47] Така езикът ще направи пеенето по-добро, по мнението на мнозината вокални педагози, цитирани тук. Доброто изпълнение от своя страна ще направи и връзката с публиката още по-органична, както потвърдиха резултатите от проведената анкета. Добрият език на певеца ще му помогне да се свърже и с идеята на автора на произведението за да може да предаде и интерпретира онова послание, което се крие в текста на либретото. Езикът, заедно с музиката, притежава обединяващата сила на триединството автор-изпълнител-публика в музикалносценичните изкуства.

Множеството теоретични и емпирични доказателства, изложени в дисертационния труд, както и личните наблюдения, показват, че освен комуникативната функция на езика, която свързва и сплотява артистите в артистичната трупа, езикът приближава едно музикалносценично произведение до неговата публика, той облича в смисъл емоцията, изпитана от музиката, която звучи от сцената.

Представеният критичен анализ на концепциите за езиково развитие в контекста на обучението на бъдещите вокални изпълнители, както и на различните бариери, на които те се натъкват при овладяване на фонетичните особености и семантика на чуждия език на този етап не претендира за цялостност и завършеност. Въз основа на многобройните досегашни изследвания и събрани данни, се предполага в общ план, че обект на по-нататъшно изследване е отражението на споменатите бариери върху сценичните и музикални изпълнения на студентите от вокалните класове от Китай, които стават все по-многобройни във времето.

Ползвани литературни източници

Reference:

1. **Аспелунд, Дмитрий**; Развитието на певеца и неговия глас; изд. Наука и изкуство; София; 1954
2. **Атанасова-Вукова, Анастасия**; Музикална психология: УИ „Епископ Константин Преславски“, Шумен; 2014; 978-954-577-999-2
3. **Афеев, Наталия**; Холизмът във вокалната педагогика; Изд. НБУ, София; 2014; ISBN 978 – 954 – 535 – 816 – 6, с. 56// 57// 67
4. **Багадунов, Всеволод**; Очерки по истории вокальной педагогики; Государственное музыкальное издательство, 1956, Москва, с. 17
5. **Байчева, Божанка**; Вокалното обучение в различни акустични среди; УИ „Епископ Константин Преславски“, Шумен; 2011; ISBN 978-954-577-565-9;
6. **Балева, Антоанета**; Музикалното възприемане. Историко-теоретични аспекти; УИ „Паисий Хилендарски“, Пловдив; 2010; IS.34BN 978-954-423-640-3, с. 35-36
7. **Балтова, Пенка, Предоева, Андреана, Пенкова, Ива**; Аспекти на речевата комуникация, изд. „Тилиа“, София; 1997; ISBN 954-717-041-4, с. 18// 19
8. **Бахтин, Михаил**; Проблемът за текста в лингвистиката, филологията и другите хуманитарни науки. Опит за философски анализ. Михаил Бахтин /1895–1974/; цит. от сб. Идеи в културологията, съст. П. Стефанов и Д. Гинев; УИ „Св. К. Охридски“ 1990, с. 127// 130
9. **Беливанова, Киприана**; Гласовете на множеството (наблюдение над вокално-симфоничните жанрове през 20-те и 30-те години на XX век); Издателство „Хайни“, София; 2012; ISBN 978-619-7029-03-1
10. **Бенс, Макс**; Въведение в информационната естетика, цит. от сб. „Семиотика и изкуствоведия“, София; 1972; с.207

11. **Боварян, Алис**; Вокално-постановъчна работа в жанровата музика; Аскони-издат, София; 2007; ISBN 978-954-8542-97-5
12. **Бояджиев, Живко**; Увод в общото езикознание; изд. „Парадигма“, София; 2000; ISBN 954- 9536-35-1; с. 51-54
13. **Ведър, Йордан**; Вокалната педагогика и обучението по сценична реч, цит. от сб. „Годишник на БДК“ т.6; 1976, с. 77
14. **Влаева, Иванка**; Музика по пътя на коприната; изд. „Унискори“, София, 2009; ISBN – 978-954-330-257-4
15. **Влаева, Иванка**; Музикално-научен алманах „Киприана Беливанова“, год.3, „Хайни“; 2005, с. 105-120
16. **Влаева, Иванка**; Понятието текст в контекста на музикалната култура, в сб. „Нови идеи в музикознанието“ секция „Музиколози“ СБК; 2004 , с. 116 – 130
17. **Гарсия, Мануел**; Школа по пеене; изд. Наука и изкуство; София; 1959
18. **Георгиев, Владимир, Дуриданов Иван**; Езикознание, изд. Наука и изкуство, 1978г.; София; с.42// 43
19. **Гийом, Густав**; Принципы теоретической лингвистики; Москва; 1992, с. 144
20. **Горчева, Виолета**; Мюзикълът като музикално-театрална форма и съвременните му проекции /синтез класическа музика-рок музика/; сб. Музика – театър. Взаимодействия между универсално и национално; изд. „Везни“, София; 2006, с. 148 //146// 147
21. **Даскалова, Фидана**; Психолингвистика; ИК „ Даниела Убенова“; София; 2003; с.102
22. **Дечева, Калина**; Фотоси и реплики на известни картини в заниманията по английски език със студенти по изкуство – някои нови аспекти на съществуващата практика; в Сборник доклади международна научна конференция „ Наука, образование и иновации в областта на изкуството“ ; 2017; ISBN 978-954-2963-23-3, с. 384-388-
23. **Дечева, Калина**; Защо изучаването на културата на определен народ е важна за доброто усвояване на езика му” – в *Сборник*

доклади от III Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, 2021; ISSN 2738 – 8956 /print/, ISSN 2738 – 8964 /online/ с. 211 – 219

24. **Димитров, Милен**; Музикално образование в дигитална среда, изд. „Кота“, 2022, ISBN 978-954-305-604-0
25. **Дмитриев, Леонид**; Основы вокальной методики; изд. Музыка; Москва; 1968, с. 498
26. **Добрева, Елка**; Увод в общото езиковедие; УИ „Епископ Константин Преславски“; Шумен; 2004; ISBN: 954-577-264-6, с. 21// 84-86
27. **Дякович, Цветана**; Проблеми на вокалната педагогика; цит. от сб. Годишник на БДК, София; 1960, с. 463//480// 483//486
28. **Емельянов, Виктор**; Развитие гласа. Координация и тренинг; изд. Планета музика; Москва; 2023; ISBN: 978-5-507-46379-4
29. **Жекова, Калина**; Практическа вокална методика; изд. МАФК, Пловдив; 2007; ISBN 954 – 90928 – 1 – X, с. 141// 144// 205// 143// 193// 203
30. **Жекова, Калина**; Възлови моменти в постановъчния процес; Висока позиция; Изпълнителство; изд. МАФК, Пловдив; 2001; ISBN 954-90928-1-X
31. **Илиева, Лилия**; Увод в общото езиковедие; УИ „Неофит Рилски“, Благоевград 2001; ISBN 944 – 680 – 183 – 6; с.128
32. **Йосифов, Илия**; Трудният път към голямото певческо изкуство; издателство „Музика“, София; 1988, с. 21// 56// 57// 68// 73// 78
33. **Кампус, Эвальд**; О мюзикле; изд. „Музика“, Ленинград; 1983, с. 6//8
34. **Карапетров, Костадин**; Вокална методика; издателство „Музика“, София; 1999, с. 91
35. **Киселова, Елена**; За вокалната педагогика; Държавно издателство „Наука и изкуство“, София, 1963, с. 7 //80
36. **Киселова, Елена**; Интересни открития на Леонид Борисович Дмитриев в областта на вокалната педагогика, цит. от сб. Годишник на БДК, т.5; София; 1975, с. 87

37. **Кристи, Григорий, Соболевская, Ольга**; Станиславский – реформатор оперного искусства; Издательство „Музика“, Москва; 1977; с.18 //23/ 26//51
38. **Максимов, Иван**; Вокална фонология: Наука за гласа; изд. „Музика“; София; 1993; ISBN 954-405-027-2
39. **Максимов, Иван**; Основи на фониатрията; изд. Медицина и физкултура; София; 1983
40. **Михалева, Сребра**; Вокална техника: Кратко методическо ръководство; УИ „Св. св. Кирил и Методий“; Велико Търново; 2013; ISBN 954-524-166-7
41. **Михеева, Людмила и Орелович, Анатолий**; В света на оперетата; изд. „Музика“ ; София; 1983, с. 13-14// 315// 320
42. **Морозов, Владимир**; Тайны Вокальной Речи; изд. Наука; Ленинград; 1967
43. **Москов, Моско**; Език и езикознание. Онтолингвистика; Изд. къща Ciela, София; 2000; ISBN 954-649-291-4; с.37/
44. **Павлов, Филип**; Мюзикълът – магнетичното превъплъщение на музикалносценичния жанр; сб. Музика – театър. Взаимодействия между универсално и национално; изд. „Везни“, София; 2006, с. 138// 139
45. **Петрушин, Валентин**; Музыкальная психология; изд. „Академический проект“, Москва; 2006; ISBN 5-8291-0686, с. 39
46. **Роснер, Роберт**; Говор и сцена. Кратко теоретическо и практическо ръководство по постановка на гласа, техника на говора и сценична реч; изд. Дирекция на Изкуствата при Министерството на информацията и изкуствата; София; 1947
47. **Саев, Любен**; Техника на говора; изд. Наука и изкуство; София; 1976, с. 27
48. **Сосюр, Фердинанд дьо**; Курс по обща лингвистика; изд. Наука и изкуство, София; 1992; с.14
49. **Стаматов, Румен**; Детска психология; ИК „Хермес“; Пловдив; 2000; ISBN 954-459-729-8, с. 60

50. **Стамболиев, Огнян**; Николай Здравков – слънчевият тенор; изд. “Примакс“, Русе; 2003; ISBN 954 – 9972 – 45 -3, с. 22
51. **Сотирова, Елисавета**; Сценичната реч в актьорското майсторство; изд. Наука и изкуство; София; 1975
52. **Стефанов, Петър и Гинев, Димитър, съст.**; Идеи в културологията, т.1; УИ „Св. Климент Охридски“; София; 1990, с. 121- 149
53. **Стефанов, Петър и Гинев, Димитър, съст.**; Идеи в културологията, т.2; УИ „Св. Климент Охридски“; София; 1993, с. 282 – 321
54. **Хаджиев, Чавдар**; Проблеми на българската вокално-педагогическа школа във връзка със смесването на двете звукови системи говор – пеене; в сп. Музикални хоризонти“ кн.5; 1978, с. 87
55. **Ханиш, Михаел**; За пеенето в дъжда – филмовият мюзикъл вчера и днес; изд. „Музика“; София; 1985, с. 13
56. **Харакчийска, Цветана**; Граматика на съвременния английски език (фонетика и лексикология); Академично издателство „Русенски университет“; Русе; 2018; ISBN: 978-954-712-748-7, с. 3-6
57. **Христов, Ангел**; Опера и съвременност; Наука и изкуство; София; 1969, с. 22-23
58. **Христов Христо**; Музиката като култура, АИ „Марин Дринов“ – София, 2003; ISBN 954 – 430 – 882 – 2; стр. 73-76
59. **Христов, Христо**; Музикална психология; изд. „Макрос 2000“; Пловдив, 1995; ISBN 954-561-028-X; с.107
60. **Ценова-Нушева, Миглена**; Пекинската опера Дзин Дзю 京剧 Амадеус принт; София; 2010; ISBN 978-954-989-721-0, с. 287
61. **Четриков, Светослав**; Музикален терминологичен речник; изд. Музика“, София; 1979, с. 225// 227// 230// 231// 205
62. **Шекерджиева-Новак, Тони**; Вокалната лирика на Фредерик Шопен, ИК “Жельо Учков“, Ямбол; 2009; ISBN 978-954-391-020-5; с.53; 56

63. **Шекерджиева-Новак, Тони**; Вокално-инструменталното творчество на Лютославски и Пендерецки, класици на XX век; изд. АМТИИ, Пловдив; 2014; ISBN ISBN 963-07-3
64. **Шекерджиева-Новак, Тони**; Песните на Фредерик Шопен – обстоятелства на създаване и характеристики в сп. „Музикални хоризонти“ бр. 7, 2007 г., с. 22-26
65. **Шекерджиева-Новак, Тони**; Словесният текст – съставен елемент във вокалното изкуство в сп. „Музикални хоризонти“ бр. 6, 2007 г., с. 25-29
66. **Юссон, Рауль**; Певческий голос; изд. Музыка; 1974
67. **Янсон, Торе**; Кратка история на езиците; Издателство „Изток – запад“, 2013; ISBN 978 – 619 – 152 – 205 – 7, с. 10 //13// 16

ИЗДАНИЯ НА ЛАТИНИЦА

1. **Alexander, Alfred; Grant & Cutler Ltd.**; London; 1974; ISBN 0875-97-091-5; p.159
2. **Anderson, Charlotte**; The development of the opera pdf; Foxit Reader; 1914; p. 6-24
3. **Bower, Bruce** (2001). Music, language may meet in the brain. *Science News*; <https://www.sciencenews.org/article/music-language-may-meet-brain>
4. **Byrne Andrew**; The Singing Athlete; Andrew Byrne Studio Inc; Ney York; 2020; ISBN 978-1-7346369-0-1
5. **Catlan, Zelma& Stamenov Hristo & Pencheva Evgenia. Ed.**; Seventy Years of English & American Studies in Bulgaria; University of Sofia Press; Sofia; 2000; ISBN: 954-07-1393-5; p. 13// 30
6. **Chomsky, Naom**; Language and nature; Oxford University Press, Oxford; 1995; p. 37-40
7. **Cook Guy**; Language Play, Language Learning, Oxford University Press, Oxford; 2000; p. 36-39
8. **Cooke, Mervyn**; The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera; Cambridge University Press; 2005; ISBN-13 978 – 0 – 521 – 78393 – 4

9. **Cooksey, John**; Working with Adolescent Voices; Concordia Publishing House; Saint Louis; 2005; ISBN: 978-0570013563
10. **Deutsch Diana**; The Psychology of Music; Academic Press; 2013; ISBN-13: 978-0123814609
11. **Dimon Theodore**; Anatomy Of The Voice. An Illustrated Guide for Singers, Vocal Coaches, and Speech Therapists; North Atlantic Books, Berkeley, California; 2018; ISBN 9781623171971
12. **Dimova Ekaterina, Petrova Rosina**; Readings in English Phonetics and Phonology; publ. Sofia University „Kliment Ohridski“; Sofia; 1988; p. 177-179
13. **Ding, Liyun**; Problems in the implementation process of „teaching-learning-evaluation integration“ and its solution countermeasures [J] в Chinese Journal of Education, (3); 2018, p. 66-68.
14. **Dogil, Grzegorz, Reiterer Susanne Maria**; Language Talent and Brain Activity; Mouton de Gruyter; 2009; ISBN: 9783110205183; p. 43 – 47
15. **Dweck, Carol**; Self-Theories. Their Role in Motivation, Personality, and Development; Psychology Press, New York&Hove; 2000; ISBN: 978-1- 84169-024-7; p. 41// 20// 57
16. **Evan, Mark**; History of Music in Western Culture; Bonds, publ. Upper Saddle River, NJ, Prentice Hall; 2006, c. 210
17. **Feng, Olivia (Jia Ming)**; The ‘Real’ Outcomes of Language Learning: The History of English Language Education in China. Bridges: An Undergraduate Journal of Contemporary Connections 4, (1); 2020, c. 8// 12
https://scholars.wlu.ca/bridges_contemporary_connections/vol4/iss1/2/
18. **Fu, Xiangdon**; The current status of empirical research on basic English education – with a Basic English Education as an example [J] в Journal of Foreign Languages College of Shandong Normal University (Basic English Education), (3); 2013, p. 18-24.
19. **Gao, Hongde**; Conceptual and Practical Discussion on the View of English Learning Activities [J]. в Foreign Language Teaching in Primary and Secondary Schools (Middle School Part),(4); 2018, p. 1-6

20. **Hallam, Susan et al**; The Oxford Handbook of Music Psychology; Oxford University Press; 2016; ISBN 978-0-19-872294-6
21. **Herbert-Caesari, Edgar**; The Voice of the Mind; publ. Robert Hale; 1951
22. **Hermann Evelyn**; Shinichi Suzuki: The Man and His Philosophy (Revised); Alfred Publishing. Co; 1999; p. 19
23. **Hodges, Donald & Sebald, David**; Music in the Human Experience. An Introduction to Music Psychology; 2011; Routledge 2011 Taylor & Francis; ISBN 0-203-83497-6; p. 245
24. **Horn, David**; Bloomsbury Encyclopedia Of Popular Music Of The World; Bloomsbury Academic, Bloomsbury; 2017; p. 546// 547// 554// 557// 559
25. **Kelly, Gerald**; How to Teach Pronunciation; Pearson Education Limited; Harlow; 2000; ISBN 0582429757; p. 22
26. **Kingsbury Henry**; Music, Talent, and Performance; Temple University Press; 2001; ISBN-13: 978-1566398916
27. Lado, Robert; Language teaching. A scientific approach; Mc Grave Hill inc. New York, San Francisco, Toronto, 1964; p. 4//49 – 56
<https://archive.org/details/language-teaching-0000unse/page/n263/mode/2up/24.3.2024>
28. **Lawson Colin & Stowell Robin**; The Cambridge History of Musical Performance; Cambridge University Press; 2012; ISBN 978-0-521-89611-5, c. 248
29. **Leontyev, Aleksei**; The Development of Mind; Pacifica, 2009; ISBN 978-0-9805428-6-8 CC-SA, p. 117 – 137
30. **Letellier, Robert**; Operetta: A Sourcebook, Volume I; Cambridge Scholars Publishing; 2015; ISBN (10): 1-4438-6690-3, p. 27-28// 19
31. **Miller, Richard**; On the Art of Singing; Oxford University Press; 2011; ISBN-13: 978-0-19-977392-3; p. 25/ 47/ 50
32. **Mohammed Aslam**; English Phonetics and Phonology; Foundation books; 2007; ISBN: 9788175968653
33. **Murphey, Tim**; Music and Songs; Oxford University Press; 2009; Oxford

34. **Patel, Aniruddh**; Music, language, and the brain; New York: Oxford University Press; 2008; ISBN: 978-0-19-512375 -3
35. **Roach, Peter**; English phonetics and phonology: a practical course; Cambridge University Press; 2009; ISBN 978-0-521-71740-3 (pbk.); p.6
36. **Sapir Edward**; Language. An introduction to the study of speech; Granada Publishing; 1979, p. 7
37. **Suzuki Shinichi**; Shinichi Suzuki: His Speeches and Essays; Summy – Birchard Music division, Alfred Publishing. Co; 1998; p. 87
38. **Tan Siu-Lan, Pfordresher P., Harré Rom**; Psychology of music: from sound to significance; Psychology Pres;2010; ISBN 978–1–84169–868–7 (hb)
39. **Tao Zhijie, Tai Shengjun**; Problems and Countermeasures of English Program Teaching Articulation in Basic Education Stage [J] в Journal of Anhui Electronic Information Vocational and Technical College; 2014; p.2 – 12.
40. **Traubner, Richard**; Operetta: a theatrical history; Routledge, New York&London; 2003; ISBN 0-203-50902-1, p. 12// 10// 25// 48
41. **Vigotsky, Lev**; Thought and Language (transl. by G. Vakar, E. Hanfmann); Cambridge, Mass., 1962; p. 64
42. **Woody Robert H. & McPherson Gary E.**; Emotion and Motivation in the Lives of Performers in [Patrik N. Juslin](#); Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications; Oxford University Press; 2010; ISBN: 9780199230143; p. 401 – 424
43. **Yang, Yi**; History of English Education in China (1919-1998); Harvard Graduate School of Education; 200; p. 1-29.
<https://eric.ed.gov/?id=ED441347> /
44. **Zhao Yang**; Second Language Acquisition; Beijing; Foreign Language Teaching and Research Press; 2015; p. 153-2.
45. **Bower, Bruce**; Music, language may meet in the brain; Science News; 2001; <https://www.sciencenews.org/article/music-language-may-meet-brain/28.08.2023/>

46. **Failoni, Judith Weaver**; Music as means to enhance cultural awareness and literacy in the foreign language classroom; 1993
<https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED355796.pdf> /08.08.2023/
47. **Fine, Philip, & Ginsborg, Jane** (2014). Making myself understood: perceived factors affecting the intelligibility of sung text [Original Research]. *Frontiers in psychology*, 5(809).
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00809> /07.06. 2023/
48. **Harrub Brad, Thompson Bert and Miller Dave**; The origin of language and communication; 2003; c. 93;
https://creation.com/images/pdfs/tj/j17_3/j17_3_93-101.pdf
/6.8.2023/
49. **Juslin Patric & Sloboda John**; Music and Emotion; 2013
https://www.researchgate.net/publication/279971520_Music_and_Emotion / 4.7.2024/
50. **Munger Dave**; Does music help us learn language?; 2008;
<https://scienceblogs.com/cognitivedaily/2008/06/19/does-music-help-us-learn-language> /25.6.24/
51. **Stiglec Ivana**; Spoilt for choice; 2021;
<https://neuroheartcollective.com/spoilt-for-choice> /22.02.2022/
52. The Victrola book of the opera: stories of one hundred and twenty operas with seven-hundred illustrations and descriptions of twelve-hundred Victor opera records – Camden, N.J. : Victor Talking Machine Co.; 1917;
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Puccini -
La Boh%C3%A8me, act II - A Berlin production -
The Victrola book of the opera.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Puccini_-_La_Boh%C3%A8me_act_II_-_A_Berlin_production_-_The_Victrola_book_of_the_opera.jpg) /22.6.2024/
53. **Velarde, Rachel**; Vocal Pedagogy at the End of the 20th Century; Arizona State University; DMA thesis; 201
<https://keep.lib.asu.edu/items/151551>
54. **Wang Qiang, Yao Xiaomin, Jiang Yinghui, Li Minjun** (College of Foreign Languages and Literature, Beijing Normal University); Analysis of Research Trends and Characteristics of English Education in Primary and Secondary Schools in China; 2023; China Academic Journal Electronic Publishing House;
<http://www.cnki.net> /1.5.2024/

55. **Yao Fangqin**; Values, Concepts and Paths of Constructing the English Curriculum System in Primary and Secondary Schools; 2020; China Academic Journal Electronic Publishing House; <http://www.cnki.net> /1.5.2024/
56. **Китова, Мария**; Езикът и религията – два различни модела на света. III. Основни хипотези за произхода на езика; Варна: LiterNet, 2017, <https://liternet.bg/publish29/mariia-kitova/ezik-i-religiia/osnovni.htm> /08.08.2023/
57. **Пийз, Алън, Гарнър, Алън**; Езикът на тялото. Как да разчитаме мислите на другите по техните жестове; 2000; <https://toaz.info/doc-view-3> /2.08.2023/
58. **Родригес, Сара**; Оперният полиглот: Пътища и техники в западноевропейското класическо пеене, автореферат; НБА; София; 2023; <https://music.nbu.bg/doktoranti/sara-lobegaiger> /07.06.2024/

ИНТЕРНЕТ ИЗТОЧНИЦИ

1. https://assets.ctfassets.net/gtpqmkhwpxd/7weanDYzeDQeZO4FRvekyI/07c1ba2af2a03155caf4c138ee08f20e/A_Concise_Introduction_to_Musical_Theatre.pdf
2. <http://bgphilology2008.blogspot.com/2008/10/20081016-3.html> – /23.09.2023/
3. <https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages/table-1-cefr-3.3-common-reference-levels-global-scale>, p. 56 /11.7.2024/
4. [https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Monday_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Monday_(opera))
5. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2096531120936693> /22.03.2021/
6. <https://kerchtt.ru/bg/obshchaya-klassifikaciya-yazykov-po-raznym-priznakam-klassifikaciya-yazykov/>; 07.06.2023
7. www.klett.bg
8. https://www.learndev.org/dl/Stirling_MotEdu.pdf

9. <https://mbopera.ca/wp-content/uploads/2018/10/What-is-Opera.pdf>; 11.08.2023
10. [Motivation and Motivation Theory | Encyclopedia.com](#) /17.03.2023/
11. <https://ppc.sas.upenn.edu/resources/questionnaires-researchers/satisfaction-life-scale>
12. https://www.researchgate.net/publication/320204050_A_review_of_the_motivation_theories_in_learning
13. https://www.researchgate.net/publication/234130999_Motivation_theory_in_educational_practice_Knowledge_claims_challenges_and_future_directions
14. <https://www.semanticscholar.org/paper/Motivation-theories-and-implications-for-teaching-Perumal/1d4a808b88c8838d745507a5ae0ce4b3f540a5e2> /7.12.2022/
15. <https://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/?p=10765> / 7.6. 2023/
16. <http://www.suggestology.org> /7.6.2022/

Приноси на дисертационния труд

Представен е критичен анализ на концепциите за езиковото развитие в контекста на обучението на бъдещите вокални изпълнители, както и на различните бариери пред овладяването на фонетичните особености и семантика на чуждия език и техните отражени върху сценичните музикални изпълнения и удовлетвореността и чувството за аз-ефективност.

Създаден е модел на езиково обучение по чужд език (английски) за развитието на музикално изпълнителските способности, когато се работи над словесния език на едно музикалносценично произведение.

Проследени са ефектите от приложението на модела в контекста на естетическите преживявания и възприятие на музикалните творби.

Проследени са ефектите от предложения дидактичен модел върху мотивацията, потоковите преживявания и мисловните нагласи, чрез които е тематизирана ефективността на учебния процес и постиженията.

Представени са емпирични доказателства за ефективността на модела за развитие на езиковите способности, както и критерии за трансферирането на ефектите от овладяването на езиковите способности в музикалносценичната дейност, като се отчитат контекстуалните особености и равнищата на развитие на класове.

Предложеният модел може да бъде използван в процеса на обучение на бъдещи изпълнители от музикалносценичните дейности, независимо от равнищата на владееене на английския език, което е залог както за езиковото развитие, така и за овладяването на специфичните музикални способности.

Списък с авторски публикации по темата на дисертационния труд

1. Подходи при преодоляване на някои трудности по отношение на произношението, при поставяне на репертоар на английски език („лингвистичните способности на студентите от вокалните *Тъжен понеделник*“ от Гершуин, една постановка на АОТ на АМТИИ); IV-та Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“ АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 26-27 окт. 2023 г., сб. Доклади, том 1, ISSN 2738-8956, стр. 127 - 133. – сборникът е излязъл от печат април 2024.

2. Значението на текста в музикалносценичното произведение за неговата публика. (По следите на една анкета); Националната научна конференция „Пролетни Научни четения АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, май 2024; под печат

3. Становището на някои автори за единството между текст и музика в музикалносценичното произведение; Националната научна конференция „Пролетни Научни четения АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, май 2024; под печат