

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



Факултет „Музикална педагогика“  
Катедра „Класическо и Поп и джаз изпълнителско изкуство“

## **А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

на дисертационен труд за придобиване  
на образователна и научна степен

„Доктор“

*на тема:*

**„РОЛЯТА НА АНСАМБЛОВОТО СВИРЕНЕ В РАННИЯ ЕТАП НА ОБУЧЕНИЕ  
ПО ОРКЕСТРОВИ ИНСТРУМЕНТИ“**

Професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство  
Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

**Румяна Николаева Петрова**

Научен ръководител: доц. Кирил Иванов Чапликов

Пловдив, 2023 год.

Дисертационният труд е в обем от 164 страници. Състои се от увод, три глави, заключение, приноси и библиография. Текстът съдържа 6 изображения на фрагменти от партитури, 2 репродукции на снимки, 11 таблици и 14 графики. Списъкът на използваната литература включва 69 източници, от които 25 на кирилица, 39 на латиница и 5 интернет източници. Към дисертационния труд са включени 3 приложения: (1) Анкети с участници в Младежки симфоничен оркестър – Варна, (2) Интервюта с преподаватели по оркестрови инструменти от НУИ „Добри Христов“ – гр. Варна и (3) Препоръчителна литература за работа с детски оркестри.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита от катедра „Класическо и Поп и джаз изпълнителско изкуство“ към Факултет „Музикална педагогика“ на Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив на заседание на катедрата от 24.01.2023г. За защитата е гласувано научно жури в състав: външна квота – проф. д-р Огнян Константинов, зам.-декан на Инструментален факултет към НМА – София, проф. д-р Деян Павлов, ръководител на катедра "Музикално-сценично изкуство" към Вокален факултет на НМА – София, проф. д-р Момчил Георгиев, ръководител на магистърска програма "Мениджмънт на музикалните индустрии" към НМА – София и вътрешна квота – проф. д-р Борислав Ясенов, ръководител на катедра „Класическо и Поп и джаз изпълнителско изкуство“ към факултет Музикална педагогика на АМТИИ – Пловдив, проф. д-р Веселин Койчев, преподавател в катедра „Класическо и Поп и джаз изпълнителско изкуство“ към факултет Музикална педагогика на АМТИИ – Пловдив.

Публичната защита ще се проведе на ..... 2023 г. от ..... часа в зала ..... на Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

Материалите по защитата са депозираны в библиотеката на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив на 07.02.2023г.

## СЪДЪРЖАНИЕ

<b>УВОД</b> .....	<b>4</b>
<b>Глава 1: ДЕТСКИ ОРКЕСТРОВИ ПРАКТИКИ ОТ БАРОКА ДО НАШИ ДНИ</b> .....	<b>8</b>
1.1. Ансамбловото свирене като форма на взаимно обучение .....	8
1.2. Педагогическата практика на „Червения отец“ Антонио Вивалди .....	9
1.3. Методът „Сузуки“ .....	10
1.4. Феноменът „Ел Система“ .....	12
1.5. Филхармония „Пионер“ и други младежки ансамбли у нас .....	15
1.6. Изводи .....	17
<b>Глава 2: ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА</b> .....	<b>18</b>
2.1. Видове публикации, разгледани в изложението .....	18
2.2. Публикации, оценяващи ролята на ансамбловото свирене от гледна точка на психологията .....	19
2.3. Ролята на ансамбловото свирене, засегната в някои методики за обучение по оркестрови инструменти .....	22
2.4. Изводи .....	26
<b>Глава 3: СОБСТВЕНО ИЗСЛЕДВАНЕ</b> .....	<b>28</b>
3.1. Общо описание на изследването .....	28
3.2. Анкети .....	30
3.3. Интервюта .....	38
3.4. Резултати и изводи от изследването .....	43
<b>ОБОБЩЕНИЕ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>44</b>
<b>ПРИНОСИ</b> .....	<b>48</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	<b>49</b>

## УВОД

Овластяването на един музикален инструмент е придобиване на специално умение само по себе си, но поставянето на един инструменталист в контекста на ансамбъл изисква изграждането на специфични качества, което е още по-комплексно постижение. Ансамбловото свирене е много повече от съвместно изпълнение на добре изработено музикално произведение.

Обект на настоящия труд са подрастващите музиканти, които изучават оркестрови инструменти в музикалните училища с перспектива за академично образование и последваща реализация като професионални музиканти. Понятието „ранен етап на обучение“ се използва в изложението, за да опише фазата, в която младият инструменталист е придобил базови инструментални умения, но тепърва трябва да бъде изграден като музикант. Обикновено това състояние настъпва след четвъртата година, ако обучението е започнало в първи клас или след третата година при децата, които започват да изучават инструмент в пети клас.

Предмет на изследването е ансамбловото свирене в ранен етап на обучение и неговото значение при формирането на индивидуалните инструментални и личностни качества на младия музикант, както и стимулиращата му роля за успешна академична и професионална реализация на младежите в областта на музикалното изкуство.

Изследователският метод включва разглеждане и анализ на различни компоненти, отнасящи се към темата: проследяване на детски оркестрови практики от Барока до наши дни; анализ на публикации от психолози и педагози относно ролята на ансамбловото свирене; представяне и обобщаване на резултатите от собствено изследване, осъществено чрез анкети с младежи-оркестранти и интервюта с техни преподаватели.

В своята професионална практика авторът на настоящия труд последователно експериментира с различни методики за музикално обучение и възпитание от Европа, Азия и Америка, изследвайки и сравнявайки техните опорни точки и добри практики. В тези

изследвания се откроява едно обучително средство, обединяващо повечето инструментални методики: ансамбловото свирене в ранен етап на обучение. Широко използвано и в професионалното, и в любителското обучение на музикални инструменти, то е предпочитана форма за музикално възпитание по много причини, като най-често се цитира мотивиращо му въздействие върху младите инструменталисти.

В съвременния образователен модел все по-актуално става ориентирането към определена професия и стартирането на адекватна подготовка за нея чрез професионална производствена практика още в рамките на средното професионално образование. Свиренето в оркестър, приложено още в най-ранните обучителни етапи, е добър пример за това как може да се повиши ефективността на учебно-възпитателния процес, като се покриват високите критерии на държавните образователни стандарти и устойчиво се създават ценни професионални кадри.

Музикалните ползи от участието в ансамбъл са огромни. Младите инструменталисти усъвършенстват умения като усет за интонация, чувство за ритъм, внимание към детайла при четене на музикален текст, чувство за баланс и улавяне на нови нюанси при смесването на тембри. Оркестровата практика дава възможност за прилагане и усъвършенстване на вече научени техники. Преди присъединяването си към оркестър, младият инструменталист практикува уменията си чрез индивидуални уроци и самоподготовка, която може да бъде недооценена в определени моменти на изолация, но всеки подрастващ музикант оценява приложението на придобитите умения и техники в груповата среда на ансамбловото музициране. Да бъдат част от групата дава възможност на младежите да разберат защо усъвършенстването на личната им инструментална техника има значение в традиционните музикални практики – прозрение, което има огромно значение за тяхната бъдеща професионална реализация.

Свиренето в ансамбъл развива самочувствието. Музицирането в контекста на групата помага за подобряване на самочувствието на учащите, защото им се дава възможност да участват в един голям колектив, чиито общи цели и възможности за постигането им надхвърлят индивидуалните цели и възможности на отделните

участници. Самочувствието на учениците се подобрява с осъзнаването, че те допринасят за нещо по-голямо и са избрани да бъдат част от тази група поради специалния им талант да владеят даден инструмент.

Оркестрантската практика учи младите инструменталисти как да бъдат в синхрон с другите. Учениците, които са част от оркестър, се научават да следят не само изпълнението на собствената си задача, но развиват способност да осъзнават процесите, които се случват около тях. Невербалните им комуникационни умения се усъвършенстват в процеса на адаптиране към останалата част от групата, изпълнявайки съответно своите роли, като едновременно с това следят и диригента, който обединява всичко и всички. Ансамбловото свирене учи младите артисти на работа в екип.

Принадлежността към ансамбъл тренира младежите как да управляват успешно ангажиментите си. Балансирането между репетициите и сценичните изпълнения на ансамбъла с другите аспекти от академичния и личния живот на ученика усъвършенства неговото чувство за дисциплина и самоорганизация, а придобиването на такива умения е приложимо във всички етапи на човешкия живот.

Като учител по камерна музика и оркестрово свирене авторът извършва десетгодишен експеримент, който включва наблюдение, събиране на данни и анализ на поведението на млади музиканти, които посещават ансамбли след четвъртата или петата обучителна година. При по-изявените инструменталисти ансамблите включват камерна музика и оркестрово свирене, а при останалите – основно оркестрово свирене. Има и контролна група от деца, които не участват в ансамбли.

Разликата между резултатите на учениците от контролната група, които не участват в ансамбли, и тези, които практикуват ансамблов свирене, са категорични по отношение на няколко основни показатели – ансамбълът подобрява чувството за ритъм, усета за интонация, увереността на сцена. Нещо повече – учениците, които свирят в оркестър от по-ранен етап на обучение, имат по-голяма

склонност да изберат академично образование в областта на изкуствата след завършване на средно училище.

Настоящият труд проследява как оркестровото свирене е подпомагало инструменталното обучение още от времето на Барока и описва някои от най-успешните музикалнопедагогически практики през XX век, свързани със свирене в ансамбъл от ранен етап на обучение, включително някои детски оркестрови практики от близкото минало у нас.

Разгледани са публикации, изследващи ролята на ансамбловото свирене при формирането на редица личностни качества, както и на умения за учене, от гледна точка на психологията. Проследяват се и становищата на утвърдени педагози, автори на методики за обучение по оркестрови инструменти, относно ролята на ансамбловото свирене в общата методология на музикално-възпитателния процес.

Основна част в труда заема собственото изследване на автора, в което се наблюдават отзивите на ученици – участници в младежки оркестър от една страна, и на техните преподаватели, от друга, чрез анкети и интервюта, провеждани регулярно в рамките на десетгодишен период. На база на отговорите в анкетите, дадени от участниците в оркестъра, авторът обобщава в сравнителни таблици оценката на анкетираните за ползите от оркестровата практика по отношение на различни аспекти на инструменталното им израстване и придобиване на определени професионални качества, и проследява как тази оценка се променя в рамките на десетгодишния период. Направените интервюта с преподаватели на участниците в оркестъра относно ролята на ансамбловото свирене за изграждането на инструментални и личностни качества при подрастващите музиканти дават допълнителни нюанси и ценни гледни точки в подкрепа на тезата на автора.

Едно хармонично общество трябва да „отглежда“ своите артисти и публика едновременно. Ако липсват потребители на артистичния продукт, той се обезценява, младите хора с артистични наклонности се отдръпват от артистичните професии и нишата се

запълва от полу-професионалисти. Освен обучителен инструмент за младите музиканти, ансамбловото свирене в ранен етап на обучение може да бъде и мощен ресурс за хармонизиране на обществото по отношение на създаване на навици за потребление на изкуство.

## Глава 1

### ДЕТСКИ ОРКЕСТРОВИ ПРАКТИКИ ОТ БАРОКА ДО НАШИ ДНИ

#### 1.1. Ансамбловото свирене като форма на взаимно обучение

Една от най-старите познати форми за обучение на деца в група е взаимното обучение, при което деца от различна възраст и степен на придобити умения са поставени в контекста на една и съща обучителна група. У нас „взаимоучителният метод“ се въвежда от Петър Берон, който поставя акцент върху светския характер на образованието и демократизирането на българското училище. Този метод, наречен „белланкастърски“ по имената на двамата си създатели Бел и Ланкастър, се разпространява в Европа в началото на XIX век. Методът позволява на един учител да обучава едновременно до 100 деца с помощта на по-напредналите ученици в групата. За онези години, в които кадрите в учителската професия са малко на брой и средствата за просвета не достигат, взаимоучителният метод прави светското образование достъпно за повече български деца.

Паралелно с инструкциите, които учениците в групата получават от учителя, при взаимоучителния метод протичат и някои допълнителни процеси: начинаещите ученици учат и от напредналите, докато напредналите упражняват знанията си, демонстрирайки ги пред начинаещите. Уменията за учене се усъвършенстват при всички: начинаещите се стремят да догонят по-опитните, старейки се да имитират техните постижения, а напредналите укрепват увереността си в своите знания и умения, наставлявайки по-неопитните.

Ансамбловото свирене като форма на групово обучение в много отношения се доближава до взаимоучителния метод: деца от различни възрастови групи и с различна степен на придобити умения



практикуват своя опит рамо до рамо в една и съща инструментална група. Ръководителят дава общи инструкции към целия ансамбъл, но също така възлага по-специфични задачи на водачите на групи, които, от своя страна, трябва да се погрижат тези задачи да бъдат изпълнени от всички членове на своята група.

В настоящото изложение ще бъдат разгледани примери на групови музикални практики за обучение на млади музиканти от XVIII век до наши дни – практики, които доказват ефективността на ансамбловото свирене в ранен етап на обучението по оркестрови инструменти като предпоставка за подобряване на редица инструментални и личностни качества при участниците в ансамбли.

## 1.2. Педагогическата практика на „Червения отец“ Антонио Вивалди

Принципът на взаимното обучение е използван още в началото на XVIII век от Антонио Вивалди (1678-1741) – един от най-ярките представители на Венецианската цигулкова школа, създател на устойчива педагогическа практика и огромно количество оркестрова литература, която да послужи едновременно за обучение и за художествено творчество на неговите възпитаници по време на преподавателската му дейност в приюта за сираци Ospedale della Pietà. Музикалното образование във венецианските приюти за сираци до голяма степен се основава на система, в която по-големите ученици преподават на по-малките. Това минимализира броя на учителите от мъжки пол, които трябва да бъдат наети в приютите, в които преобладава женска среда.

След кратка практика като свещеник, Вивалди е нает от Ospedale della Pietà като учител по цигулка през 1703 г. и с времето се издига до диригент на оркестъра, което му позволява да се съсредоточи върху композирането и дирижирането. Междувременно, музикалните изпълнения на възпитаниците на приюта се прочуват и стават задължителна атракция за посетителите на Венеция. Това е добре за институцията, защото по този начин се увеличава събирането на благотворителни средства, а педагогическата дейност на Вивалди придобива и представителен характер. На практика сиропиталището се превръща в консерватория, чиито възпитаници стават едни от най-известните инструментални педагози във Венеция.

Прилагането на принципа на взаимното обучение чрез използване на групова музикална практика, каквато е ансамбловото свирене, позволява да се обучават повече деца едновременно. Но в инструменталното обучение, освен да изучава художествена литература, младият инструменталист трябва системно да преминава и през задължителен инструктивен материал – гами, арпежи, етюди и технически упражнения, особено в ранния етап на обучение.

Антонио Вивалди решава тази задача, като създава многобройни концерти за струнни инструменти и чембало, в които инструменталистите упражняват заедно своите гами и арпежи. Такива примери виждаме в Концерт за струнни №44 (мажорно тризвучие в унисон в единен точкуван ритъм), в Концерт за струнни №25 (редуване на мажорно тризвучие на принципа на канона в първи и втори цигулки), в Концерт за струнни №33 (полифонично съпоставяне на минорно тризвучие в първи и втори цигулки), в Концерт за струнни №16 (полифонично съпоставяне на мажорно тризвучие с характерно пръсторедно техническо упражнение в шестнайсетинково движение), а също и в някои солови инструментални концерти, напр. Концерт за флейта и струнни в G-dur, където Вивалди използва гамовидно движение в унисон за всички партии в оркестъра.

Прави впечатление, че композиторът-педагог решава едновременно многопластови технически задачи във всички оркестрови групи, като нито една група не е третирана като второстепенна или маловажна. Педагогическият опит, съчетан с творческата инвенция на Вивалди, ражда уникални произведения, които изпълняват едновременно образователна и художествена функция в една среда, в която не е било възможно да бъде приложено индивидуалното обучение в музикално-възпитателния процес. Тези произведения и днес са неизменна част от репертоара на всеки камерен оркестър – и младежки, и професионален.

### 1.3. Методът Сузуки

Един от съвременните методи за музикално обучение на деца, включващ прилагане на ансамброво свирене в ранна възраст, е

методът Сузуки – международно утвърдена програма за обучение по музикални инструменти от средата на XX век, създадена от японския цигулар и педагог Шиничи Сузуки (1898-1998). Методът има за цел да възпроизведе конкретна музикална среда чрез слушане и изучаване на музика, по подобие на езиковата среда, в която малките деца усвояват родния си език, тъй като Сузуки вярва, че подобна среда би помогнала за изграждането на добрия характер и морал на детето, което расте в нея. „Искам да създадем добри граждани, споделя Шиничи Сузуки. Ако едно дете слуша хубава музика от деня на раждането си и постепенно се научи да я изпълнява, то ще развие чувствителност, дисциплина и издръжливост, и ще има прекрасно сърце.“

В контекста на последиците от опустошенията на Втората световна война, Сузуки желае да внесе красота в живота на децата в Япония. Наблюдавайки как подрастващите бързо усвояват родния си език в съответната среда (дори диалекти, считани за трудни от възрастните, се усвояват с лекота от малки деца), той си поставя за цел да докаже тезата, че след като децата притежават уменията да усвояват родния си език, те имат необходимата способност със същата лекота да овладеят и музикален инструмент, ако се намират в подходящата музикална среда.

Негова е идеята, че децата от предучилищна възраст могат да се научат да свирят на цигулка, ако стъпките на обучение са достатъчно плавни и премерени, и ако инструментът се намали, за да бъде съразмерен спрямо детското тяло. Той моделира своя метод, наречен „Образование на таланта“ според теорията си за естественото усвояване на майчиния език. Сузуки вярва, че всяко дете, ако се обучава правилно, е способно да достигне високо ниво на музикални постижения. В същото време педагогът подчертава, че целта на подобно музикално образование е да се отглеждат поколения деца с „благородни сърца“.

В центъра на философията на Сузуки, основаваща се на теориите му за лекотата при усвояване на майчиния език, е неговото вярване, че всички хора могат да се учат от средата си, затова съществените компоненти на метода се изразяват в необходимостта от създаване на подходящата среда за учене на музика. Това включва

съпричастност към музикалната общност чрез посещение на местни концерти с класическа музика, започване на инструментално обучение от ранна възраст, използване на добре обучени учители, съчетаване на учене по слух с четене на писмена нотация (Сузуки отбелязва, че децата говорят преди да се научат да четат, и смята, че при обучението на детето, то трябва да има възможност да слуша музикалния текст преди да се научи да го чете), свиренето в група (освен педагогическите цели, които се постигат чрез ансамбловото свирене, Сузуки вярва, че груповите занимания възпитават и ценни личностни качества).

Създаден е общ репертоар за всички инструменти, като аранжиранията на пиесите са в еднакви тоналности. Това позволява на всеки ученик да участва в групови класове и групови сценични изяви, които, според Сузуки, помагат за насърчаване на местната и международната музикална общност, като учат децата на сътрудничество и взаимопомощ, и им осигуряват допълнителна мотивация да учат нова, по-сложна музика. Основната литература на Сузуки е публикувана под формата на печатни нотни издания с аудио записи към тях за всеки инструмент. Едно от нововъведенията на метода Сузуки е, че изпълненията в аудиозаписите на пиесите за начинаещи са направени от известни професионални музиканти.

Използването на общ основен репертоар за повечето инструменти в метода на Сузуки неизбежно фокусира тематизма на този репертоар върху западноевропейската класическа музика, но педагогът подчертава, че музиката трябва да бъде възприемана като мост между културните и езикови бариери, и че няма нужда един човек непременно да принадлежи към етническият или националният произход на даден композитор, за да слуша, свири и споделя неговата музика.

Универсалността на репертоара прави метода Сузуки особено подходящ за обучение, при което инструментът се овладява не чрез индивидуални уроци, а в рамките на сформирани обучителни групи, в които най-малките ученици възприемат музикалните уроци като забавно социално общуване. Продължителното групово изучаване на музикални инструменти е особено популярно в онези култури, в които

няма целенасочено държавно финансиране на професионално музикално обучение в начален етап.

#### 1.4. Феноменът Ел Система

Един от съвременните методи за обучение на деца в свирене на оркестрови инструменти, изцяло основан върху ансамбловото свирене, е програмата Ел Система – държавно финансирана музикално-образователна програма от доброволчески тип, основана във Венецуела през 1975 г. от Хосе Антонио Абреу (1939-2018) – преподавател, музикант и активист. Ел Система предоставя безплатно класическо музикално образование, което насърчава възможностите за интелектуално развитие на деца в риск. По-късно програмата приема мотото „Музика за социални промени“.

Структурата на Ел Система включва общи репетиции и частично индивидуално обучение в рамките на четири учебни часа всяка седмица. В продължение на много години официалното име на програмата е „Национална мрежа от младежки и детски оркестри на Венецуела“, но днес е преименувана на „Музикална фондация Симон Боливар“ и към програмата вече работят над 400 музикални центрове в страната, в които се обучават около 700 000 млади инструменталисти.

Абреу ръководи програмата в продължение на почти четири десетилетия с материалната подкрепа на седем последователни венецуелски правителства, вариращи в целия политически спектър от ляво до дясно. Комбинирайки политическа хитрост и религиозна отдаденост, Абреу проповядва и следва своята визия, в която симфоничният оркестър представлява идеалното общество. Според тази визия, колкото по-рано започнем да отглеждаме детето в среда с активно присъствие на симфонична музика, толкова по-добре за цялото общество. Твърденията на Абреу, че музиката трябва да бъде разпозната като двигател на социалното развитие в най-висшия смисъл, защото предава най-високите ценности – солидарност, хармония, взаимно съпричастие – съставляват философията на програмата и са неин основен идеен двигател, кредитирайки я със

способността да обединява цяла общност чрез изразяване на възвишени чувства.

Списание El Nacional публикува статията „Свирене и борба“ за Националната система от младежки и детски оркестри във Венецуела на 2 февруари 1976г. Организацията скоро приема фразата от заглавието като свое мото, изразявайки ангажираността на своите членове към идеите на Ел Система като жизненоважен проект, както в музикален, така и в социален план. Интересно е, че от самото начало Ел Система е приобщена не към Министерството на културата, а към Министерството на социалните дейности, което, в дългосрочен план, стратегически помага на програмата да оцелее. Подкрепена от правителството, Ел Система започва да интегрира своята музикална програма в програмите на държавните училища, като в следващите две десетилетия навлиза във всяко венецуелско училище.

Важна представителна функция за Ел Система изпълнява Симфоничният оркестър „Симон Боливар“. В средата на 90-те години Абреу създава Националния детски оркестър, като много млади музиканти, обучени там, след достигане на определена възраст, преминават към симфоничния оркестър „Симон Боливар“. През 2007 г. оркестърът става представителен гастролещ състав, дебютирайки под палката на Густаво Дудамел в Лондон и Ню Йорк, където получава възторжени отзиви.

Ел Система излиза извън границите на Венецуела и започва да придобива глобално значение. САЩ и Канада са държавите, в които се наблюдава най-голямо разпространение на идеята на Абреу за създаване на мрежа от детски оркестрови програми, които да предоставят достъп до музикално образование на широк кръг от деца в големи и малки населени места, включително и на деца в неравностойно положение. Освен в Северна Америка, Ел Система се разпространява и в Европа, оказвайки влияние върху политиките на редица организации и институции за осигуряване на достъп до музикално образование на повече деца. Най-широко европейско разпространение програмата получава във Великобритания, вероятно заради фурора, предизвикан от гастролата на Симфоничния оркестър

„Симон Боливар“ под палката на Густаво Дудамел през 2007 г. на фестивала Би Би Си Промс в Роял Алберт Хол в Лондон.

Може да се предположи, че тази масовост на детското ансамбловото свирене, която се търси от програмите на Ел Система, би могла да доведе до размиване на качеството на професионалната музикална подготовка, но резултатите показват обратното. Именно тази масовост осигурява широка платформа от потенциални кадри, от които могат внимателно да бъдат селектирани най-обещаващите кандидати за професионално музикално обучение (същия подход се използва и в професионалния спорт).

Много музиканти са започнали своето развитие от Ел Система и са постигнали успешна професионална реализация като изпълнители и преподаватели. Един от тях, диригентът Густаво Дудамел, многократно споделя пред медиите, че музиката спасява живота му, както е спасила живота на хиляди деца в риск във Венецуела. Продължавайки идеите на Абреу, Дудамел проповядва, че музиката трябва да бъде право на всеки гражданин също като храната, здравеопазването и образованието.

#### 1.5. Филхармония „Пионер“ и други младежки ансамбли у нас

Един от най-ярките примери за детска оркестрова програма у нас е Филхармония „Пионер“. Основана през 1952 от големия български диригент проф. Влади Симеонов, филхармонията има богата история, особено през 70-те и 80-те години на XX век, когато оркестърът концертира в Германия, Великобритания, Франция, Испания, САЩ, Мексико и Бразилия.

Структурата и организацията на репетиционния процес в този период (от създаването на оркестъра до 1989г.) демонстрират някои сходства с практиките в детските оркестри на Ел Система (но в хронологичен план, Пионер е създадена 25 години преди Ел Система): набляга се на репетиране в оркестрови групи, в които педагози по съответния инструмент се занимават с изработване на детайли и паралелно с това осъществяват инструментално обучение за онези участници, които имат нужда от такова. Едва когато детайлите са изработени, оркестърът се събира за общи репетиции под палката на

своя диригент. Груповите репетиции са важни, защото, освен ученици от музикалното училище в София, в състава на оркестъра присъстват и младежи, за които оркестровата програма е основен източник на инструментално обучение.

Оркестърът, основан от проф. Влади Симеонов, е един от първите младежки оркестри в света. Днес дейността на Филхармония „Пионер“ се подкрепя от Националния дворец на децата и Фондация „Проф. Влади Симеонов“. Особено важно е и партньорството им със Софийска филхармония, чрез което младите музиканти получават реални знания и умения за една бъдеща реализация като професионални оркестранти.

Все пак трябва да се отбележи, че младежкото оркестрово дело у нас датира от началото на ХХ век, както е видно в една статия от далечната 1910г.: *“Учителят по музиката, г. Ал. Бойнов, който се е завърнал от Париж, е конферирал с директора на първата софийска мъжка гимназия по въпроса за реформирането на съществуващия ученически оркестър. Директорът е дал съгласието си да се образува при гимназията кuartет и да има специален клас за изучаване на всички оркестрови инструменти. Вероятно, тая хубава реформа ще бъде възприета и от другите гимназии тук и в провинцията.”* [В. Нов век, С. 1910, бр. 1659, с. 4]

В провинцията също функционират младежки ансамбли, за което свидетелства Иван Камбуров, присъствал в гр. Лом на концерт на юношески оркестър от струнни инструменти, по време на който добива *„твърде ласкателни за работата на ръководителя му впечатления“* и кани софийската аудитория на гостуването на оркестъра в София *„да видят една проява с голямо възпитателно значение.“* [В. Нов век, С. 1910, бр. 1659, с. 5]

В гр. Ямбол един детски цигулков оркестър разгръща своята дейност през 70-те и 80-те години на ХХ век. Възрастта на децата е от 7 до 14 години. Ръководителят на състава, Виолета Вълкова, не само обучава малките цигулари в тайните на цигулковото изкуство, тя ги въвежда в света на музиката и чрез занимания по солфеж. Десетки възпитаници на оркестъра днес са уважавани инструменталисти и



теоретици в българското и европейското музикално изкуство. Детският оркестър изнася концерти за гражданите на Ямбол, но освен това осъществява записи за Радио Стара Загора и турне в Белгия през 1985г.

Има много примери за функционирането на еднородни детски и младежки ансамбли от оркестрови инструменти в България главно в периода на 70-те и 80-те години на XX век. Част от тях могат да се похвалят не само с регионална, но и с национална, дори международна концертна дейност. Общото между тези формации е структурирането на репетиционната дейност (съчетание на общи и групови репетиции с частичен индивидуален инструктаж), но също така и ролята на вдъхновяващата фигура на ансамбловия ръководител и диригент. Успешното функциониране на детски ансамбли в различни точки на България е било възможно най-вече благодарение на усилията на истински призвани и отдадени на каузата музиканти-педагози, които са успявали да поддържат оркестрите въпреки оскъдното финансиране, благодарение на завладяващата младежка енергия на участниците в тях.

## 1.6. Изводи

Изложените примери за ансамброво свирене в ранен етап на обучение показват, че груповите музикални практики са стимулиращ фактор за развитието на редица инструментални и личностни качества при младите музиканти, и имат потенциал да изпълнят функцията на катализатор – от една страна, довеждат талантливите деца до мечтаните сценични изяви чрез системна групова работа, а от друга страна, селектират подходящите за бъдеща професионална реализация кадри чрез тестване на тяхната адаптивност, готовност за упорит труд и сътрудничество с цел постигане на общите художествени цели.

Педагогическата практика на Вивалди и необходимостта от специфични обучителни техники и материали към тях е довела до създаването на уникални художествени произведения за систематично обучение в групова среда – произведения, изпълняващи едновременно педагогическа и художествена функция.

Търсенето на семпла красота в ежедневието след опустошенията на войната вдъхновява Сузуки да развие своя метод за музикално възпитание чрез специфични обучителни практики, основаващи се върху обучението в група и потапянето на всички участници – не само ученика, но и неговото семейство – в красивия свят на класическата музика.

Мрежата от детски оркестри Ел Система във Венецуела прави всичко възможно да спаси децата в риск чрез докосване до изкуството и присъединяване към оркестровото семейство, в което да се потопят в емоционалното съпреживяване на темите и образите от симфоничната музика.

Примерите за оркестрови практики в ранен етап на обучение от 70-те и 80-те години у нас също показват една позитивна оценка от страна на педагози и ръководители за ролята на ансамбловото свирене по отношение на изграждане на инструментални качества, умения за сътрудничество и повишаване на мотивацията на децата за самоподготовка.

Ансамбловото свирене в ранен етап на обучение трябва да се разглежда от всички участници в музикалните обучителни практики като помощник и съюзник в цялостния музикално-възпитателен процес.

## **Глава 2**

### **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА**

#### **2.1. Видове публикации, разгледани в изложението**

Съществуват редица академични публикации, в които се засяга темата за ансамбловото свирене, практикувано в рамките на обучителния процес при младите музиканти. Те могат да бъдат най-общо категоризирани в три основни направления: (1) информативно споменаване за съществуването на младежки ансамбли при анализ на културните процеси на дадено населено място в исторически план, (2) изследване на взаимодействието между участниците в дадена група

музикална практика от гледна точка на психологията и (3) оценка на педагогическата роля на ансамбловото свирене като част от обучителния процес в някои методики за обучение по оркестрови инструменти.

Първата категория от публикации е важна, защото показва, че всяка култура, в която съществуват музикални практики, познава младежкото творчество, следователно устойчивостта на младежкия ансамбъл като форма на музикална практика е доказана от историята. Но от по-съществено значение за изучаване на ролята на ансамбловото свирене като възможност за формиране на професионални и личностни качества при подрастващите музиканти са академичните публикации от втората и третата категории – тези, които изучават от гледна точка на психологията колективното музикално творчество, каквото е ансамбловото свирене, и не на последно място – методиките за инструментално обучение, в които се обсъжда педагогическия ефект от свиренето в ансамбъл върху младия музикант.

## 2.2. Публикации, оценяващи ролята на ансамбловото свирене от гледна точка на психологията

Гледната точка на психолозите относно ролята на ансамбловото свирене за формирането на ценни качества у подрастващите музиканти е малко по-различна от тази на изпълнителите и педагозите. Професионалните музиканти неизбежно поставят на преден план изграждането на инструментални качества в оценката си за ролята на ансамбловото свирене, докато психолозите виждат в груповото музициране възможност за формиране и укрепване на психически и личностни качества, а също и социални умения.

Статията на Лора Бишоп „Съвместно музикално творчество: как ансамблите координират спонтанността“ разглежда различните форми и нива на творчество, описвайки съвместното творчество като „разпределяне на креативността между членовете на групата, докато те си сътрудничат за решаване на споделен проблем“. [Bishop, 2018, p. 2] Тя сравнява съвместното творчество със ситуации

на разделение на труда, при които на всеки член на групата се възлага определена част от задачата. Според Бишоп, съвместното творчество може да доведе до резултат, който е по-голям от сбора на индивидуалните приноси, защото включва по-сложно взаимодействие между членовете на групата, позволяващо появата на идеи, които не могат да бъдат приписани само на един човек. [Bishop, 2018, p. 3]

Анализът на Бишоп дава повод да се разгледа процеса на възникване на творчество в контекста на груповите музикални практики като двигател, който активира уменията за учене при участниците в един младежки ансамбъл до такава степен, че те започват да изграждат и натрупват ценни инструментални качества като чувство за ритъм, усет за интонация, способност за четене на прима виста и увереност на сцена в рамките на много по-кратки периоди, отколкото в своята индивидуална подготовка. Докато свирят в група, младежите, също както професионалните музиканти, са призовани да изпълняват комплексни задачи: те трябва да приложат своята музикална грамотност, прочитайки нотния текст, като едновременно с това трябва да следят за синхронизацията на своите действия с тези на другите участници в групата; освен вярното прочитане и синхронизирано възпроизвеждане на текста, те трябва да интерпретират нотираната музика с необходимата динамика, артикулация и фразировка; също така трябва да се адаптират към неочаквани промени в условията около тях (твърде студено или топло помещение, недостатъчно осветление); и не на последно място – те трябва да оптимизират своето изпълнение, отстранявайки възникващи в хода на изпълнението грешки.

Взаимодействието между изпълнителите по време на груповия творчески процес се описва с термина „взаимна ангажираност“, защото изпълнителите, които се намират в това състояние, са ангажирани не само един с друг, но и с музиката, която изпълняват. Постигането на такова взаимодействие изисква да бъдат изпълнени редица условия: взаимно осъзнаване на действията на другия (кой с какво допринася и кога), споделени очаквания спрямо планирания резултат, осъзнато допълване на музицирането на другите (балансиране на фразирането между групите) и възможност за звукова

и визуална комуникация по време на изпълнението. [Bishop, 2018, p. 24]

Изпълняването на всички тези условия по време на ансамброво музициране в младежкия ансамбъл провокира младия изпълнител да култивира ценни ансамблови качества, които са необходими за неговото професионално израстване: взаимното осъзнаване на действията на другия означава внимателно слушане на всички останали звуци в ансамбъла; споделените очаквания спрямо планирания резултат предполагат поемане на персонална отговорност за собствения принос към резултата; възможността за допълване на музицирането на другия води до ясно осмисляне кога дадена партия има солова функция и кога акомпанира; а възможността за визуална комуникация по време на изпълнението чрез жестове на тялото изгражда ценни инструментални навици за правилно и навременно поемане на въздух при духачите или позициониране на лъка при шрайха за постигане на синхронизирано начало или влизане след паузи.

Статията „Гледните точки и опит на музикални педагози относно ансамбловото свирене и уменията за учене“ на колегията Андреа Скиавио, Матс Б. Кюснер и Ерън Уилямън [Schiavio et al., 2020] проследява данните от две анкетни проучвания, проведени сред преподаватели по индивидуално и групово обучение на музикални инструменти, изследвайки по какъв начин музикалните педагози, практикуващи различни методики, участват в такива колективни практики. Анкетиранияте обръщат голямо внимание на способността на учениците да оценяват своите връстници, да участват активно в динамиката на протичане на урока и да поемат отговорност за собственото си обучение и личностно израстване. Тези компетентности се смятат за изключително полезни и по отношение на подобряване на социалното сближаване, емпатията, творчеството и усещането за просперитет при обучаемите.

Авторите на статията допринасят към тази изследователска линия, като проследяват опита и възприятията на музикалните педагози в две основни направления: формиране на ансамбловите умения и развиване на уменията за учене. Констатациите им показват,

че въпреки присъщите различия по отношение на общите цели в преподаването, *„способността за изслушване и диалогът с другите“* е най-важното ансамблово умение, а *„правилното разпределение на времето“*, *„сравняването на собствените постижения с тези на групата“* и *„поемането на отговорност спрямо учебния процес“* се очертават като основни предпоставки за формиране на умения за учене. [Schiavio et al., 2020, p. 2]

Планирането на репетиционния процес и правилното разпределение на времето в груповите музикални практики е от ключово значение за успешното концертно изпълнение на дадена музикална програма в края на репетиционния период. Добрите практики на планиране, приоритизиране на задачите и балансирано разпределение на репетиционното време в ансамбъла могат да бъдат пренесени от членовете на групата в тяхната индивидуална подготовка за оптимизиране на придобиването на инструментални умения.

Работата в група неизбежно води до сравняване на собствените постижения с тези на групата. В някои случаи това може да създаде дискомфорт на индивида, но когато в групата има изградена подходяща среда на доверие и комфорт, сравняването на постиженията има по-скоро стимулиращ ефект. Ансамбловото свирене има потенциала да създаде точно такава среда на доверие, защото участниците в групата не са призовани да демонстрират индивидуално постиженията си, а имат възможността да ги усъвършенстват с многократни повторения в комфорта на групата, увеличавайки своята увереност и самочувствие.

Поемането на отговорност спрямо учебния процес е съзнателна дейност, зависеща изцяло от волята на индивида. В ансамбловата практика това означава спазване на определена етика – оркестрантът трябва да е навреме и разсвирен за репетиция, да е подготвен спрямо оркестровите трудности, да е активен в репетиционния процес. Придобиването на професионални оркестрантски навици неизбежно оказва влияние и върху индивидуалните навици за самоподготовка на всеки участник в ансамбъла. Волевият акт на поемане на отговорност при младежите е по-вероятно да сработи в груповата практика, поради

психологическият натиск от сравняване на собствените постижения с тези на групата. Всички тези аргументи подкрепят тезата, че груповите музикални практики могат да доведат до формиране и укрепване на умения за учене при младите оркестрови инструменталисти.

### 2.3. Ролята на ансамбловото свирене, засегната в някои методики за обучение по оркестрови инструменти

Много методики за индивидуално обучение на оркестрови инструменти, макар и нееднозначни в оценката си, обръщат внимание на ансамбловото свирене и неговата подпомагаща роля спрямо цялостния процес на музикално възпитание при оркестровия инструменталист. В настоящото изложение се проследяват няколко гледни точки на педагози относно практикуването на ансамброво свирене в ранните етапи на инструментално обучение.

Цигулковият педагог Трендафил Миланов споделя: *„Едва ли е необходимо да се доказва многостранната полза от това музициране за развитието на интонационния слух, ритмическата дисциплина, ансамбъла и др. Заедно с ползата от създаване и укрепване на навици в областта на музикалното изпълнителство, ансамбловото музициране спомага за култивиране на чувство за колективност, дружба и единодействие в името на високи и благородни цели, каквато е общуването с музиката“* [Миланов, 1979, с. 203] Неговите твърдения, базирани на дългогодишен преподавателски опит с ученици от първи до дванадесети клас, не само подкрепят изложената теза за положителната роля на ансамбловото свирене по отношение на развитието на чувството за ритъм, усета за интонация и други инструментални качества, но също така резонират с цитираните от психолозите ползи от музицирането в група: гъвкаво и постоянно генериране на идеи, музикално въображение, комуникация и подобряване на социалното сближаване.

Относно най-малките инструменталисти, Миланов вижда ролята на ансамбловото музициране като стимул в тяхното обучение, тъй като задачите, които индивидуалните преподаватели им поставят в първите години на овладяване на инструмента, са предимно с

технически характер и това води до риск детето да изгуби интерес към свиренето. Той обобщава: *„Ето защо в този ранен етап на музикалното възпитание ансамбловото музициране трябва да осмисли и насочи работата над инструмента, да внесе радост от чистото музициране и подтикне децата към системен, всекидневен труд.“* [Миланов, 1979, с. 203]

Малко по-различна е гледната точка на цигулковия педагог Антоанета Пенкова, която подкрепя идеята за въвеждане на ансамброво свирене в ранен етап на обучение, но изрично препоръчва придържането към еднороден състав, с участие на учител в него. Тази позиция е характерна за периода, от който датира публикацията – период, в който националните музикални училища у нас приемат за обучение от първи клас инструменталисти основно по специалностите цигулка, флейта и пиано, докато всички останали класически инструменти се въвеждат след пети или след осми клас. През годините настъпва промяна с прилагането на нови учебни планове и програми за отделните инструменти, която води до въвеждане на почти всички инструментални специалности за изучаване още от първи клас. Наличието на цялата гама от струнни и духови инструменти в начален етап позволява в следващия прогимназиален етап да се сформират различни ансамбли, в които децата се учат на инструментални и ансамблови умения, докато опознават другите инструменти.

Пенкова оценява ролята на ансамбловото свирене за формиране на различни инструментални умения при децата, но смята, че то може да окаже и негативно влияние при по-големите ученици, избрали солистична кариера. Възможна причина за такъв негативен резултат намираме в аргументираното обяснение на педагога по виолончело Никола Чакалов: *„Трудните, неизработени, неизтиснати места в новораздадената премиерна пиеса, предвидена да бъде приготвена за много кратко време, принуждава музиканта да свири приблизително.“* [Чакалов, 1991, с. 148-149] Но ако в един професионален оркестър не винаги може да се постигне оптимален програмно-репетиционен цикъл (дължината на репетиционния период да съответства на трудността на програмата), защото съществуват непреодолими обстоятелства, свързани с продуциране и мениджмънт,



то в учебните ансамбли една адекватна програмно-репетиционна политика е не само възможна, но и задължителна. В учебния ансамбъл се поставят основите за изграждане на бъдещите професионални навици, които ще съпътстват оркестранта през целия му професионален живот. Именно затова учебният ансамбъл е изключително важно звено в подготовката на младите инструменталисти. Процесът включва правилна репертоарна политика от страна на ансамбловия ръководител, адекватно посрещане на необходимостта от детайлна работа (групови репетиции) и проявяване на високостепенност към инструменталната прецизност на учениците от страна на техните инструктори.

Може да се каже, че голяма част от проблемите, които поставя Чакалов, вече са разрешени на институционално ниво. В учебните планове на всички оркестрови специалности, изучавани в музикалните училища, освен учебния предмет „ансамблов свирене“ задължително присъства и предмета „оркестрови трудности“, който се изучава в малки групи и се преподава от специалист по съответния инструмент. Важно е обаче да има синхронизация между двете дисциплини чрез прилагане на принципа на междупредметните връзки: трябва да се търси приемственост, а не самоцелност в подбора на изучавания материал.

Професионалната реализация на учениците, които изучават оркестрови инструменти в музикалните училища се осъществява предимно в оркестрите. По-изявените инструменталисти, които са се изявявали като солисти в училищна възраст, след придобиване на висшето си образование успяват да спечелят конкурси за позицията концертмайстор или водач на група в престижни оркестри. Неоспорима е важноста и ползата от придобиване на адекватна оркестрантска култура още от първите стъпки на младия инструменталист, изучаващ оркестров инструмент, за да се гарантира добрата професионална реализация на кадрите, които се подготвят в системата на специализираното професионално образование.

Едно от големите предизвикателства на ансамбловото свирене при духовите инструменти е сливането на тембъра на собствения инструмент с тембрите на другите инструменталисти в духовата

група, за да се получи красива, балансирана звучност. Докато много инструментални качества могат да бъдат изградени в индивидуалната работа, това умение може да бъде придобито единствено чрез практика в ансамбъл. При духовите инструменти, също както и при струнните, професионалната реализация е тясно свързана с оркестъра – дори най-изтъкнатите солиращи инструменталисти у нас и в чужбина съчетават соловото изпълнителско изкуство с позиция в престижен оркестър или с педагогическа дейност в престижен университет.

Руският педагог Авангард Федотов изтъква, че макар учебните планове и програми за всяка специалност да включват задължителна практика по ансамблово свирене и изучаване на съответната литература, свързана с него, за съжаление, някои педагози по специален предмет игнорират тези изисквания на учебния процес, считайки, че младите инструменталисти имат нужда само от индивидуална подготовка. А изучаването на оркестровата литература е важна и по друга причина: *„Много от значимите класически и съвременни композитори не са написали солова литература за всеки един духов инструмент, но за сметка на това са създали музикални шедьоври за симфоничен оркестър, в които брилянтно използват дадения духов инструмент - ето с тези страници трябва да запознаем учениците.“* [Федотов, 1975, с. 127]

Макар и най-малката група в симфоничния оркестър, ударните инструменти имат една от най-важните музикални функции – ритъмът. Трябва да се отбележи, че както останалите класически оркестрови инструменти, ударните имат свой солов репертоар – в музикалната литература съществуват концерти за маримба, вибрафон, ксилофон, тимпани и други ударни като солиращи инструменти с оркестър. От друга страна, в съвременните музикални практики, тяхната оркестрова функция осезаемо се променя от съпровождаща към солистична, а броят на участниците в групата на ударните инструменти в оркестъра все повече се увеличава поради търсенето на нови тембри, нюанси и различни начини на звукоизвличане от страна на композиторите на симфонична музика.

Добри Палиев, педагог по ударни инструменти, описва поведението на младия перкусионист при запознанството му с оркестъра: *„Първите стъпки на младия инструменталист в оркестъра са придружени с недоверие в собствените сили, с несигурност и страх, тъй като живеят оркестър крие много изненади“* [Палиев, 1980, с. 127] И наистина, характерният звук на ударните инструменти не може да остане незабелязан, независимо дали това са тимпаните или триангелът, защото дори и най-малкото несъответствие с останалите оркестрови звуци се отчита от всички – диригент, оркестър и публика. Носенето на тази отговорност носи и огромно притеснение за младите изпълнители на ударни инструменти, но ако те имат вече изградени ансамблови умения, тези притеснения могат да бъдат преодоляни: *„Най-добре е, когато се свикне с оркестъра от юношеска възраст, когато чувството за отговорност още не е развито.“* [Палиев, 1980, с. 128] Ансамбловото свирене в ранен етап на обучение при перкусиониста възпитава редица полезни инструментални, психологически и личностни качества и ценни знания у подрастващия музикант относно функционирането и правилата в оркестъра и изгражда неговите бъдещи професионални умения.

#### 2.4. Изводи

Дискутираните в настоящата глава статии подкрепят твърдението, че ансамбловото свирене в ранен етап на обучение подпомага изграждането на младия инструменталист. Свиренето в ансамбъл го поставя в ситуация, уникална за груповите музикални практики – той трябва да изпълнява комплексни задачи и да участва в сложни процеси, случващи се в момента на ансамброво изпълнение, и този по-глобален поглед превръща инструменталните умения, придобити по време на индивидуалното обучение, в реални компетентности. Друго важно твърдение в разгледаните статии е, че в комфорта на една подкрепяща социална среда, каквато е младежкият оркестър, ансамбловите умения се развиват паралелно с уменията за учене, следователно, ансамбловото свирене може да допринесе за спокоен и ползотворен цялостен учебно-възпитателен процес при учениците. Планирането и правилно разпределение на времето, сравняването на собствените постижения с тези на групата и

поемането на отговорност спрямо учебния процес са изведени като основни предпоставки за формиране на умения за учене, а тези предпоставки са естествени фактори в условията на груповата музикална практика, каквато е ансамбловото свирене.

Умението за слушане (едно от най-важните умения за всеки музикант) се разглежда в контекста на поведенческата психология не просто като професионално качество, което един музикант изгражда в процеса на своето обучение, но и като социално умение за общуване и сътрудничество със съизпълнителите по време на заучаване и изпълнение на ансамбловия репертоар. Способността за активно слушане най-естествено се изгражда чрез практикуване на ансамброво свирене, тъй като то винаги включва взаимодействие с други музиканти и участие в музикални дейности по различни начини.

При съпоставянето на гледните точки на цитираните автори на методики за обучението по оркестрови инструменти (струнни, духови и ударни) се наблюдават различни оценки относно ролята на ансамбловото свирене. Дисбалансът между трудността на репертоара и продължителността на репетиционния период за неговата подготовка в някои учебни оркестри е причина за недоверие от страна на някои педагози към оркестъра като към място, в което се допуска немарливо отношение към интонация и звукоизвличане. Докато този проблем е разрешим чрез правилно планиране на ансамбловите дейности, трябва да се отбележи, че очакванията на преподавателите по индивидуална подготовка относно създаване на солист от всеки ученик не винаги са конструктивни. Практиката доказва, че професионалната реализация на младия оркестров инструменталист е именно в оркестъра – на позиция, съответстваща на индивидуалното му инструментално ниво.

Все пак, общата оценка на цитираните автори на методики относно ансамбловото свирене в ранен етап на обучение е положителна в различни аспекти – някои от авторите виждат в ансамбловото свирене един помощник за формиране на инструментални умения и качества при децата (Миланов), докато други го разглеждат като неделима част от инструменталното

обучение във връзка с крайната му цел – работа в оркестър (Федотов и Палиев).

Правилният подбор на репертоара и планирането на репетиционния процес в оркестъра, заедно с прилагането на образователната стратегия за изграждане на междупредметни връзки – подход, който позволява приемственост между часовете по ансамбловото свирене, по оркестрови трудности и по специален предмет – може да гарантира заслуженото място на ансамбловото свирене като мощен инструмент за формиране и развиване на редица инструментални и личностни качества при младите музиканти. Нещо повече – съзнателната и целенасочена подготовка по ансамбловото свирене ще улесни бъдещите инструменталисти в тяхната професионална реализация, и ще доведе до по-високи художествени постижения в професионалните ни ансамбли и оркестри.

### **Глава 3**

## **СОБСТВЕНО ИЗСЛЕДВАНЕ**

### **3.1.Общо описание на изследването**

Авторското изследване обхваща дванадесетгодишен период. Започва с наблюдение, събиране на общи данни и анализ, чиито първоначални изводи подкрепят тезата, че ансамбловото свирене оказва положително влияние върху формирането на редица професионални качества в ранния етап на обучение при подрастващите музиканти. Тези изводи създават предпоставка за по-задълбочено изследване по темата. Разработена е система от анкети и интервюта, които авторът провежда ежегодно: анкетите са насочени към участниците в младежки оркестър, а в интервютата участват техни преподаватели по индивидуална подготовка. Оркестърът се състои от около 50 млади музиканти на възраст между 11-19 години. Съставът му се изменя всяка година поради напускането на зрелостниците и присъединяването на нови ученици, достигнали съответната възраст. Всеки от младежите е изучавал индивидуално своя оркестров инструмент минимум 4-5 години преди включването си в оркестъра.

Авторът им преподава оркестрово свирене в продължение на десет години. Първоначално води бележки за прогреса на ансамбъла относно усвояването на нов учебен материал, отчитайки обема на материала и скоростта, с която се усвоява. Паралелно провежда консултации с учителите по специален предмет на участниците в групата, за да отбележи евентуална промяна в поведението на децата след включването им в оркестъра. Прави сравнителен анализ, проследяващ развитието на инструментални качества при ученици, които посещават, и такива, които не посещават ансамбъла, при което се виждат разлики в полза на децата, които свирят в оркестър, и те са особено отчетливи при учениците в прогимназиален етап (от пети до седми клас). Тези наблюдения насочват автора към по-задълбочено и обхватно изследване по темата.

Събраните чрез общо наблюдение и консултации данни от първия въвеждащ етап, проведен в периода 2009-2010г., подкрепят тезата, че ансамбловото свирене, приложено след четвъртата или петата обучителна година, оказва благотворно влияние при формирането на редица инструментални качества като интонация, чувство за ритъм и сценично поведение на младите музиканти. Това е подготовка за същинския втори етап, който се разгръща в периода 2011-2021 година.

Основният инструментариум във втория етап на изследването са анкети с членовете на целевата група и интервюта с техните индивидуални инструктори. Авторът работи активно като преподавател по оркестрово свирене на учениците в групата, като паралелно с провеждането на анкетите и интервютата осъществява пряко наблюдение над процесите в ансамбъла. След приключване на събирането на данни следва подреждане на отговорите от анкетите и интервютата в сравнителни таблици, анализ на данните според различните критерии, заложили в началото на изследването и обобщаване на резултатите от изследването.

В изследването е използван смесен подход, при който са приложени както качествени, така и количествени изследователски методи. Качествени данни са получени чрез изучаване на

субективните оценки на индивидуалните учители по оркестрови инструменти, отразени в интервютата с тях, докато количествени данни са събрани при провеждане на ежегодните анкети с участниците в групата и отчитане на процентното съотношение в техните отговори.

### 3.2. Анкети

Анкетите се попълват всяка година от участниците в ансамбъла. Те са анонимни, за да се гарантира свободата на изразяване на анкетираните. Отчитат се въвеждащи данни като оркестрова група и степен на ангажираност на участниците към ансамбъла, за да се проследи тяхната мотивация за свирене в оркестър. Тези въвеждащи данни имат за цел да поставят анкетираните в целеви групи с оглед по-прецизно отчитане на резултатите. Докато първите два въпроса, свързани с въвеждащите данни, имат уточняващ характер, основната част от въпросите в анкетите са със затворен тип отговори, при три възможни отговора на всеки въпрос. В първоначалния вариант на анкетите, всички въпроси са със затворен тип отговори, но впоследствие авторът ги обогатява с нови въпроси, на които участниците отговарят със свои думи. Тези отговори предоставят на изследването възможност за проследяване на конкретни нюанси (например, голяма част от анкетираните споделят, че посещават оркестъра заради диригента – т.е. има пряка зависимост между мотивацията на учениците и личностните качества на ръководителя), но от друга страна, в хода на изследването възникват нови въпроси, които могат да бъдат предмет на допълнителни проучвания.

Първият вариант на анкетите е с два уточняващи и четири същински въпроса, целящи да проучат нагласите на учениците доколко, според тях, свиренето в ансамбъл допринася за формирането на някои базови инструментални качества като чувство за ритъм, усет за интонация, четене на нов нотен текст и увереност на сцена. Високият процент положителни отговори в анкетите, проведени в две последователни години (2011 и 2012), дава основание на автора да заключи, че анкетираните оценяват високо ползите от ансамболово свирене за формиране на четирите качества, визирани във въпросите на анкетите.

Паралелно с анкетите се провеждат и интервюта с преподаватели по индивидуално обучение на оркестрови инструменти. Техните коментари дават насока за нов въпрос относно мотивиращата роля на оркестъра спрямо самоподготовката на участниците в него. Въпросът е добавен като седми въпрос в следващия вариант на анкетите, проведени през 2013 и 2014 година.

Цялостното впечатление за резултатите от анкетите през тези две години спрямо предходните е за плавно повишаване на положителните отговори за сметка на колебливите и отрицателните, във всички въпроси и при всички оркестрови групи. Също така сравнителният анализ между последните две анкети показва сходство в съотношението положителни/колебливи/негативни отговори между групите.

След въвеждането на допълнителния въпрос относно мотивиращата роля на оркестъра спрямо самоподготовката, следва неговото логическо продължение: ако участието в оркестър мотивира самоподготовката, тогава какво мотивира участието в оркестър? Този въпрос е зададен за първи път в анкетите през 2015 година като въпрос със свободен отговор, на който анкетираните трябва да отговорят със свои думи. В отговорите прави впечатление тенденцията за лаконизъм, т.е. анкетираните се стремят да отговорят с една дума или с кратко словосъчетание. Друга характерна особеност е повтаряемостта на темите в отговорите – възможно е много анкетирани да са копирали от други участници в анкетата, тъй като не е поставено условие за секретност. Повтарящите се отговори са групирани в три основни категории: първата е респект към личността на диригента (от буквално изписване на имената на ръководителя до „нашия диригент“, „маестрото“ или „господинът“), втората е свързана с участия на по-големи сцени (тук отговорите са „участията извън училище“, „концертите“ или „големите сцени“), а третата категория може най-общо да бъде определена като усещане за престижност вследствие принадлежността към представителен оркестър (тук има два основни типа отговори: „престижно е да си в оркестъра“ или „дават ни по телевизията“). След такова категорично оформяне на три теми като възможни отговори на този въпрос, при следващото



провеждане на анкетата през 2016 година, авторът го задава като въпрос със затворен тип отговори.

Анкетите, проведени през 2015 и 2016 година, показват няколко тенденции: склонност към уеднаквяване на отговорите между различните групи и отпадане на негативните отговори на някои въпроси, което говори за наличие на единомислие в колектива. Провеждането на интервюта с преподавателите продължава паралелно с анкетите. Според тях, силен мотив за участието в оркестър и всички ползи, произтичащи от това участие, е придобиването на нови контакти и чувството за принадлежност към общество от себеподобни, в което индивидът може свободно да изразява своите интереси. Визирането на такъв фактор в коментарите на голяма част от педагозите кара автора да добави в следващата анкета нов въпрос със затворен тип отговори, изследващ социалните ползи от участието в ансамбъл. Този вариант на анкетата отново обхваща две поредни години – 2017 и 2018.

Повечето анкети са проведени в средата на учебната година, за която се отнасят, през месеците декември или януари – към края на първия учебен срок. Единствено анкетата през учебната 2019/2020 година е проведена в края на учебната година. Това е свързано най-вече с ефекта от рестрикциите по отношение на творческата дейност на големите ансамбли, произтичащи от извънредното положение по време на пандемия. Дейността на оркестъра продължава в режим на рестрикции, като през този период членовете на групата имат много по-малко възможности за съвместни репетиции и трябва да подготвят творческите си продукти (концертите) разчитайки на значително по-съкратено репетиционно време. Изненадващо е, че ограничението не води до понижаване нито на качеството, нито на количеството произведения от групата концерти. Това е повод авторът на изследването да добави нови въпроси в анкетата, имащи за цел да разкрият възможните причини за по-ефективната работа на групата в затруднени условия. Добавени са два въпроса, единият – уточняващ, а вторият – със свободен отговор:

*10. Смяташ ли, че в оркестъра подготвяте за сцена повече музика за по-кратко време, отколкото всеки от оркестрантите поотделно подготвя по своя специален предмет? (да/ не)*

*11. Ако си отговорил с „ДА“ на горния въпрос, каква е причината според теб?*

Положителните отговори на уточняващия въпрос са висок процент (94% при струнните, и 87% при духовите и ударните инструменти), а при обработка на отговорите на въпрос №11 се открояват две основни категории и при двете целеви групи. Това ясно изразено колективно мислене може да се отдаде донякъде на копиране на отговорите между анкетираните, но също така може да е признак за оформяне на колектива като единен организъм. Двете категории в отговорите са „работа в екип“ и „поемане на отговорност“, като отговорите на анкетираните по тези теми са доста разнообразни.

При първата категория срещаме отговори от „заедно е по-лесно“ и „заради големите“ до „заедно сме по-добри“ и „сговорна дружина планина повдига“, докато при втората категория има отговори с различен характер – „като няма време, никой не се лигави“, „по-сериозни сме“, или „в група сме по-отговорни“. След убедителното оформяне на две категории отговори, въпрос №11 е трансформиран във въпрос със затворен тип с два варианта на отговор. Този вариант на анкетата се провежда в две последователни години – 2020 и 2021.

При анализа на отговорите на въпросите, целящи да изследват отношението на анкетираните към евентуалните ползи, които може да им донесе ансамбловото свирене, в хода на цялостното ежегодно провеждане на анкетите правят впечатление няколко тенденции:

- към плавно увеличаване на положителните отговори (в първите анкети те са в рамките на 65%, а в последните надвишават 90% при някои въпроси)
- към намаляване до отпадане на негативните отговори (от около 10% в първите анкети до близо нулев негативен резултат – в последната анкета само един участник е дал негативен отговор)

- към сближаване на процентния дял положителни отговори между двете целеви групи.

Възможно е процесът на ежегодно провеждане на анкетата да е допринесъл за повишаването на положителните отговори в рамките на 10-годишния период и по този начин самата анкета да се явява фактор за осъзнаване на ползите от ансамбловото свирене: от възприемането на ансамбъла като даденост и рутинна практика, към промяна на това възприятие и осъзнаването на ансамбловото свирене като дейност, която би могла да донесе допълнителни ползи на музиканта в неговото инструментално израстване.

Обобщени таблици, проследяващи положителните отговори на всеки въпрос очертават тенденциите в отговорите на анкетираните:

Обобщени резултати на въпрос №3: Участието в оркестъра подобрява ли чувството ти за ритъм? (положителни отговори в проценти)

Година	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
щрайх	59%	62%	68%	65%	63%	69%	66%	68%	69%	74%	75%
духачи	63%	29%	60%	64%	64%	67%	64%	71%	73%	79%	80%

В отговорите на въпроса дали чувството за ритъм се подобрява в следствие практикуването на ансамброво свирене, наблюдаваме плавно покачване на положителните отговори и в двете анкетиранни групи. Духовите и ударните инструменталисти оценяват по-високо от струнните ползата от ансамброво свирене за ритмичното им чувство, тъй като оркестровите щимове при духачите и перкусионистите са значително по-фрагментирани (има повече паузи за отброяване) в сравнение със соловите щимове, върху които младите музиканти работят по специален предмет. Често в оркестровата практика тези инструменталисти са призовани да изпълняват по-комплексни ритмически задачи, отколкото в индивидуалната си работа над инструмента, затова те виждат по-големи ползи в ансамбловото свирене, отколкото щрайхистите.

Обобщени резултати на въпрос №4: Участието в оркестъра подобрява ли усета ти за интонация? (положителни отговори в проценти)

Година	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
щрайх	59%	62%	65%	68%	69%	63%	69%	71%	69%	71%	72%

духачи	75%	77%	73%	64%	64%	60%	64%	64%	67%	71%	80%
--------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

В отговорите на въпроса за интонацията наблюдаваме сходни резултати с предходния въпрос: при струнните инструменти положителните отговори започват от 59% и плавно се покачват до 72%, а при духачите оценката за влиянието на ансамбловото свирене върху усета им за интонация отново е малко по-висока – от 75% към 80%. В ансамбловата практика духовите инструменти участват в непрекъснато строене на акорди помежду си, при което те трябва да съблюдают не само съвършена интонация, но също така адекватен тембър и баланс спрямо другите инструменти, които участват в даденото акордово построение. Регулярната практика в оркестър изисква регулярно изпълнение на тази сложна задача, затова духачите придобиват усещане за стабилност в интонирането като резултат от ансамбловото свирене.

Обобщени резултати на въпрос №5: Участието в оркестъра подобрява ли твоята прима виста?  
(положителни отговори в проценти)

Година	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
щрайх	83%	88%	97%	96%	94%	94%	94%	94%	94%	91%	92%
духачи	82%	77%	73%	71%	71%	67%	71%	86%	87%	86%	87%

Положителните отговори на този въпрос в първоначалната анкета са много сходни в проценти между двете анкетирувани групи, но в рамките на 10-годишния период се наблюдава значително повишаване на положителните отговори при струнните инструменти, докато при духовите и ударните има доста колебание, като при тях повишаване на положителните отговори в края на периода все пак се отчита, но в по-ниска степен.

Разликата в отговорите между двете целеви групи може да се обясни с усещането за трудност и комплексност на задачите, които всеки инструменталист трябва да изпълни в оркестъра. Обемът на нотния текст, който трябва да бъде прочетен и интерпретиран по време на ансамблово изпълнение, е по-голям в струнните щимове, в сравнение с тези на духовите инструменти. В хода на една репетиция, изпълнителите на струнни инструменти са ангажирани почти без прекъсване с процеса на прочит и интерпретация, за разлика от духачите, които имат повече паузи в щимовите си и не свирят през цялото време; затова щрайхистите отчитат в по-голяма степен

положителното влияние на ансамбловото свирене върху подобряването на техните умения за прима виста.

Обобщени резултати на въпрос №6: Участието в оркестъра повишава ли твоята увереност на сцена? (положителни отговори в проценти)

Година	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
щрайх	69%	73%	81%	78%	81%	84%	81%	84%	84%	86%	92%
духачи	88%	84%	73%	79%	79%	80%	79%	86%	87%	93%	87%

Макар и доста различни като резултати през цялостния период на провеждане на анкетата, положителните отговори на въпроса относно преодоляване на сценичната треска в резултат на ансамбловата работа достигат много високи нива и при двете анкетирани групи: 92% при струнните в анкетата през 2021 г., и 93% при духовите и ударните инструменти в анкетата през 2020 г. Безспорно е значението на всяка една сценична изява за младия инструменталист, но в контекста на груповото изпълнение той получава по-голяма увереност да изрази свободно своите придобити умения, въпреки стресовата ситуация, каквато е изпълнението пред публика на голяма сцена.

Освен видимо високия процент положителни отговори на този въпрос, прави впечатление и нулевия или пренебрежително нищожен процент негативни отговори – изглежда всички анкетирани оценяват положителната роля на ансамбловото свирене като инструмент за преодоляване на сценичната треска.

Обобщени резултати на въпрос №7: Участието в оркестъра мотивира ли те да се упражняваш повече? (положителни отговори в проценти)

Година	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
щрайх	81%	84%	84%	84%	81%	87%	88%	88%	86%
духачи	80%	86%	86%	80%	79%	79%	73%	71%	73%

При първоначалното въвеждане на въпроса в анкетата през 2013, положителните отговори в двете целеви групи са доста сходни в процентно съотношение (81% и 80%), но после се наблюдава необичайна тенденция – в следващите анкети изпълнителите на струнни инструменти оценяват все по-високо мотивиращата роля на ансамбловата практика спрямо тяхната самоподготовка, докато при духовите и ударните инструменти има спад в положителните отговори за сметка на покачване на колебливите („да, донякъде“).

Голяма част от младите музиканти, които изучават духови инструменти в професионалните музикални училища, започват да свирят след четвърти или след седми клас – значително по-късно от обичайната възраст, на която децата започват да свирят на струнни инструменти – предимно от първи клас. Понякога към духовите инструменти се насочват инструменталисти, които сменят своята своята специалност (например, от пиано към фагот или цугтромбон), или пък това са деца, чиито музикален талант се проявява по-късно, но за сметка на това – много осъзнато. Тази категорична осъзнатост оформя по-високата изначална мотивация за самоподготовка при духачите, затова тяхната оценка спрямо мотивиращата роля на ансамбловото свирене по отношение на личната им практика не е така висока, както при струнните инструменталисти.

ОБОБЩЕНИ РЕЗУЛТАТИ НА ВЪПРОС №8: Кое най-много ти харесва в оркестъра и те мотивира да го посещаваш? (преобладаващ отговор „личността на диригента“ в проценти)

Година	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
щрайх	50%	88%	69%	71%	69%	71%	71%
духачи	57%	53%	57%	57%	67%	50%	67%

В отговорите на въпрос №8 повече от половината анкетирани във всички оркестрови групи са посочили личността на диригента като най-мотивиращ фактор за участието им в оркестъра. Няма съмнение, че за младия музикант фигурата на един достоен за уважение ментор изиграва съществена роля за изграждането и развиването на базови професионални качества. И макар че основната менторска роля за формирането на младия инструменталист винаги принадлежи на педагога по специален предмет, когато към нея се добави и респектиращата фигура на диригента на един младежки ансамбъл, поставените педагогически цели спрямо обучаемите се постигат по-бързо и резултатите им се удвояват.

ОБОБЩЕНИ РЕЗУЛТАТИ НА ВЪПРОС №9: Участието в оркестъра носи ли ти нови приятелства? (положителни отговори в проценти)

Година	2017	2018	2019	2020	2021
щрайх	69%	68%	69%	66%	67%
духачи	79%	86%	87%	86%	87%

Въпросът, изследващ оценката на анкетираните за социалния ефект от оркестровата практика, получава устойчив процент положителни отговори и при двете целеви групи в петгодишния

период, в който е задаван. Малко по-висок е резултатът при духовите и ударните инструменти, отколкото при струнните. Поради различната възраст, на която децата се ориентират към своя оркестров инструмент (по-рано при струнните и по-късно при духовите инструменталисти), различните групи имат различна продължителност на контакти в рамките на музикалната общност преди присъединяването си към оркестъра. По тази причина духачите дават по-висока оценка на ролята на ансамбловото свирене като фактор за натрупване на нови социални контакти, спрямо оценката, дадена от струнните инструменталисти.

Последните въпроси №10 и №11, зададени в анкетите, обхващат едва тригодишен период, затова авторът не ги подлага на сравнителен анализ. Много висок процент (87% до 94%) от анкетираните и в двете целеви групи смятат, че при работа в група ефективността им се повишава, а като основна причина за това, отново единодушно, и в двете групи, е посочено колективното желание на оркестрантите за по-добро представяне на сцена.

### 3.3. Интервюта

Интервютата с преподавателите по индивидуална подготовка са базирани върху основни методически теми, свързани с преподаването на оркестрови инструменти и въпроси относно личната оценка за положителното влияние на оркестровото свирене върху формирането на ключови инструментални компетентности при подрастващите инструменталисти. Въпросите са предоставени на учителите в писмен вид, като отговорите на интервюираните също са изисквани от автора на изследването писмено. Първоначално интервютата обхващат по няколко струнни и духови преподаватели, но постепенно броят на обхванатите специалности се увеличава до пълния състав на оркестровата партитура.

Паралелно с провеждането на анкетите в периода 2011-2021 година се провеждат интервюта с инструктори на участниците в групата. Задават се въпроси, подобни на тези в анкетата с учениците. Наблюдават се и се съпоставят постиженията в инструменталното обучение на ученици, които участват, и такива, които не участват в

ансамбъл. Направени са петнадесет интервюта с преподаватели по оркестровите специалности цигулка, виола, виолончело, контрабас, флейта, обой, кларинет, фагот, тромпет, цугтромбон и ударни инструменти. Интервюираните са на възраст между 35 и 65 години, с педагогически стаж от 5 до 40 години. Въпросите са предоставени на интервюираните на хартиен носител, като автора на изследването е поискал отговорите да му бъдат предоставени по същия начин. От петнадесет интервюирани, осем са предоставили своите отговори под формата на ръкопис, а седем – в печатна форма.

От петнадесет интервюирани специалисти, седем са преподаватели по струнни инструменти, седем по духови и един по ударни инструменти. Дванадесет от всички интервюирани поддържат активна концертна дейност като солисти, камерни музиканти или оркестранти паралелно с преподавателската си работа. Всички интервюирани преподаватели подкрепят идеята да се практикува ансамбловото свирене в ранния етап на обучение.

Цигулката е инструмент, който традиционно се изучава от ранна детска възраст (първи клас) и гледните точки на тримата преподаватели по цигулка единодушно описват ансамбловото свирене в начален етап като полезно и ценно средство за изграждане не само на инструментални, но също така и личностни качества у подрастващите цигулари.

Преподавателите от методическо обединение „Нисък шрайх“ (виола, виолончело, контрабас) също застъпват мнението, че ансамбловото свирене в начален етап помага за развитието на редица инструментални качества; тук интересното е, че всички учители от тази група наблягат на разширяването на кръгозора на младия инструменталист чрез познание за другите инструменти в оркестъра и взаимодействието му с тях.

Флейтата, подобно на цигулката, е инструмент, който се изучава от първи клас в професионалните музикални училища у нас. Гледните точки на двамата преподаватели по флейта не само дават висока оценка на ансамбловото свирене в ранните етапи на изучаване на инструмента като стимул за развитието на младите



инструменталисти, те насочват и към ползите от ранно личностно осъзнаване на децата и тяхното кариерно ориентиране вследствие на участието им в ансамбъл.

Отзивите на трима преподаватели по дървени духови инструменти (обой, кларинет и фагот) отново подчертават значимия принос на ансамбловото свирене в начален етап на обучение за формиране на основни професионални умения и компетентности у подрастващия изпълнител, като отделят голямо внимание на взаимодействието между изпълнителите в колективните музикални практики и подпомагането чрез тези практики на изграждането на чисто човешки качества, които са необходими в житейската реализация на всеки млад музикант.

Двама преподаватели по медни духови инструменти (тромпет и цугтромбон) дискутират естетическите аспекти на музикалното възпитание чрез ансамблово свирене. Поради факта, че медните инструменти започват да се изучават по-късно от останалите, техният ранен етап на обучение ги поставя в различна възрастова група, затова очертаните от преподавателите ползи от ансамблово свирене също са различни. Освен практическите приноси към инструментализма по отношение на ритъм, интонация и прима виста, които дава участието в оркестър, за учениците, които навлизат в света на класическата музика след седми клас, естетическите търсения и емоционалното съпреживяване на красотата са факторите, чрез които оркестърът допринася за цялостното музикално възпитание на младия човек.

Спецификата на ударните инструменти предполага обучаването на един и същ индивид на различни по своята същност инструменти – мембранни или пластинкови, с определена или с неопределена височина на тона. Най-естествената музикална практика в ранен етап на обучение при тях е обединяването на деца със сходно ниво на подготовка в ансамбли, които съчетават различните видове ударни инструменти. Но учителят по ударни обръща внимание, че истински опит се натрупва в оркестровата практика, където децата се запознават с тембрите на различните музикални инструменти, разширяват своите знания и обогатяват музикалната си култура.

В цитираните петнадесет интервюта се засягат различни аспекти от ролята на ансамбовото свирене в начален етап на обучение при оркестровите инструменти. Интервюираните преподаватели единодушно изразяват позицията, че ансамбовото свирене е полезно и има място в началния етап на обучение. В отделните интервюта се посочват конкретни умения и качества, които обучаемите придобиват посредством участието си в ансамбови практики, като изброените умения и качества почти изцяло се припокриват между петнадесетте интервюта.

Една от основните ползи на ансамбовото свирене, която всички интервюирани разпознават, е подобряване на уменията за четене на нотен текст от пръв поглед – прима виста: *„Грамотността е в основата на всички неща: четенето от пръв поглед, което те интензивно практикуват в оркестъра, развива у младите инструменталисти самостоятелност, съобразителност, съзнателно отношение към работния процес и необходимата концентрация спрямо нотния текст.“* (Нели Дечева, контрабас)

Друго основно инструментално умение, в което всички интервюирани преподаватели виждат промяна след присъединяване на учениците им към ансамбъл, е подобряване на чувството за ритъм и придобиване на ясна представа за темпо. *„В ученическия оркестър младите музиканти придобиват усет за основния метричен дял, учат се да предават ясно и точно ритмичния модел, да спазват паузите, да поддържат постоянно темпо и съвместно да го променят въз основа на инструкциите на автора.“* (Пламен Павлов, кларинет)

Голяма част от интервюираните педагози обръщат внимание как ансамбовото свирене повлиява положително върху усета за интонация на младите музиканти: *„Участието в по-големи ансамбли като камерен и най-вече симфоничен оркестър им дава съвсем друг поглед върху естеството на работата в практическа среда и в колектив. Стремешът да интонират бързо, правилно и в синхрон с другите членове на групата води до наистина бързо израстване по отношение на усета за интонация, познаването на позициите и бързото им съчетаване и използване.“* (Ваня Николчева, виолончело)

Относно сценичното поведение на подрастващия музикант, всички интервюирани споделят, че ансамбловото свирене укрепва самообладанието на децата и им помага в преодоляването на сценичната треска: *„В ансамбловото свирене се изгражда самочувствие, което помага за свиренето на сцена. Имала съм ученици, които буквално треперят преди излизане пред публика, и макар отлично да владеят пиесите си, не могат да се концентрират в момента. Свиренето в ансамбъл се справя чудесно с този труден проблем.“* (Антоанета Илиева, цигулка)

Развитието на социалните контакти вследствие участието в ансамбъл също е тема, по която интервюираните са единодушни: *„Участието в ансамбъл е много важно за развитието на социалните контакти на учениците. Попадайки в амбициозна среда, те започват да работят повече и напредват в изучаването на инструмента. Също така, участието в ансамбъл помага на учениците в намирането на нови приятелства и това увеличава техния потенциал за развитие.“* (Антония Тодорова-Асенова, цигулка)

Повечето интервюирани педагози споделят за интересния ефект от засилване на мотивацията за самоподготовка като резултат от присъединяването на учениците им към даден ансамбъл: *„Особено интересен момент е засилването на желанието им да работят повече и по специален предмет, вследствие на досега им с ансамбловото музициране. Умението за работа в екип, отговорността към работата и колегите, точността при изпълнение на поставените задачи са други позитивни аспекти на творческото общуване в ансамблите.“* (Биляна Тодорова, флейта)

Още една тема, коментирана във всички интервюта, се откроява: благодарение на ансамбловото свирене подрастващите музиканти могат отлизо да се запознаят с шедьоврите на класическата музикална литература: *„Какво по-добро място да чуеш и да изживееш музиката на великите творци от това в оркестъра и в ансамбъла – та нали оркестровата литература е едно от най-богатите и безценни наследства в изкуството.“* (Валери Пашов, цугтромбон)

Не на последно място, всички участници в интервютата обръщат внимание на личностните качества, които се развиват чрез колективните форми на музициране, каквито са оркестърът и ансамбълът: *„Оркестровото и ансамбловото свирене култивират редица личностни качества и социални умения – толерантност, култура на общуването, етика, взаимопомощ, съпреживяване на музикалната творба, принадлежност към екип. Свиренето в оркестър и ансамбъл не трябва да е само мисия – то трябва да се заслужи и отстоява. Паралелно с обучението по специален предмет, ансамбловото свирене в ранните етапи на обучение развива младия музикант, правейки го по-комплексен и универсален.“* (Николай Йорданов, флейта)

#### 3.4. Резултати и изводи от изследването

Резултатите от проведените анкети и интервюта в периода 2011-2021 година категорично подкрепят тезата, че ансамбловото свирене в началните етапи на обучение при оркестровите инструменти има решаваща роля за оформянето и изграждането на основните инструментални и личностни качества, които трябва да развие един бъдещ професионален музикант.

Чрез анкетите, проведени с участниците в младежки оркестър, авторът на изследването получава данни за оценката спрямо ролята на ансамбловото свирене от гледна точка на младите оркестранти. Тяхната позиция е сравнена с гледните точки на преподаватели по индивидуално обучение, изказани в интервютата. Съпоставяйки мненията на ученици и учители се вижда, че има пълно припокриване във високата им оценка за ролята на ансамбловото свирене в ранен етап на обучение като фактор за пълноценното изграждане на цялостния облик на бъдещия професионален музикант. Ако се прилага адекватно, с подходящ и съобразен с възрастта на децата художествен материал, свиренето в оркестър може в много голяма степен да подпомогне индивидуалното обучение по оркестрови инструменти в специализираните музикални училища.

## ОБОБЩЕНИЕ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящият труд си поставя за цел да докаже важната роля на ансамбловото свирене в ранен етап на обучение по оркестрови инструменти и ползите му за децата, обучаващи се в професионалните музикални училища. Авторът изследва приноса на ансамбловите практики за формиране на основни инструментални и личностни качества при младите инструменталисти – качества, необходими за тяхната успешна бъдеща академична и професионална реализация в областта на музикалното изкуство.

Описани са примери на детски оркестрови практики от времето на Барока до наши дни, които доказват устойчивостта на груповото музициране като подход за изграждане на основни умения и компетентности, а също и за поддържане на добра мотивация по отношение на индивидуалната работа над усъвършенстване и надграждане на уменията при подрастващия музикант.

Разгледани са публикации, изследващи участието на ансамбловото свирене при формирането на редица личностни качества, както и на умения за учене, от гледна точка на психологията. Представени са становищата на утвърдени педагози, автори на методики за обучение по оркестрови инструменти, относно ролята на свиренето в оркестър в общата методология на музикално-възпитателния процес.

Собственото изследване на автора проследява две различни гледни точки по темата: на участниците в младежки оркестър и на учителите, които им преподават индивидуална инструментална подготовка. Изследването систематизира отзивите на група от петдесет млади музиканти-участници в младежки оркестър и тяхната оценка за ползите от ансамброво свирене по отношение на придобиване на определени професионални качества, чрез ежегодните анкети, провеждани с тях в рамките на десетгодишен период. Обобщените резултати от анкетите са съпоставени с отговорите от интервюта, проведени с петнадесет преподаватели по индивидуална подготовка относно ролята на свиренето в оркестър за изграждането

на инструментални и личностни качества при подрастващите музиканти.

Въпросът за значимостта на ансамбловото свирене е проучен чрез изследване на примери в исторически план, анализ на публикации и провеждане на собствено десетгодишно изследване – по този начин темата е обхваната от различни ракурси, и обобщението на резултатите от цялостното изследване предоставя възможност за убедителни доказателства към авторската теза, че ансамбловото свирене в ранен етап на обучение има важна роля за формиране на редица инструментални и личностни качества при младия инструменталист, като чувство за ритъм, усет за интонация, увереност на сцена, умение за четене на нов нотен текст, мотивация за самоподготовка, умение за работа в екип, чувство за дисциплина и организационни умения.

Допълнителна подкрепа в тази посока дава настоящият процес на обновяване на типовете учебни планове за оркестровите специалности в националните музикални училища в страната: след 2017 година поетапно се въвеждат повече учебни часове по оркестрово свирене и производствена практика по оркестрово свирене за учениците, които изучават оркестрови инструменти, а след 2021 година професионалната подготовка на учениците от пети до седми клас се надгражда с допълнителни часове за разширена подготовка, която училищата могат да насочат към оркестрово и ансамброво свирене.

Изследването доказва, че участието в ансамбъл е предпоставка за музикално и личностно развитие, академично и професионално израстване. Младежкият оркестър или ансамбъл е мястото, където всеки оркестров инструменталист трябва да изгради своята оркестрова култура, включваща трудова дисциплина, пунктуалност и самоподготовка за всяка репетиция. От друга страна, едно от най-важните оркестрантски качества – способността за адекватна реакция спрямо всички динамични и артикулационни предписания в нотите – се гради именно в ансамблова среда. Често сме свидетели как млади инструменталисти с добра инструментална култура и отлични теоретични познания за щрихи и динамика нямат достатъчно добре изградени навици за реакция в реално време спрямо артикулацията в

нотния текст – нещо, което един професионален музикант би трябвало по подразбиране да изпълнява. Затова ролята на ансамбловото свирене в ранен етап на обучение е изключително важна по отношение на формирането на тези ценни навици.

Ориентирането към определена професия и стартирането на адекватната подготовка за нея става все по-актуално в съвременния образователен модел. От една страна, това е в правомощията на образователните институции, които инициират промени в нормативната уредба (например, гореспоменатите изменения в учебни планове и програми), но от друга страна, виждаме генерална промяна в облика на днешния инструментален педагог: ако до 80-те години на XX век се наблюдаваше строго разделение в професионалната реализация на музикалните кадри на „педагози“ и „изпълнители“, то днешните преподаватели често поддържат и активна изпълнителска дейност като солисти, камерни музиканти или оркестранти. Това променя и общите нагласи на преподавателите по индивидуално обучение към ансамбловите форми, които в миналото са били заклеймявани като практики, развалящи качеството на интонацията и звука, докато днес не само се толерират, но и се разпознават като помощник в общото инструментално изграждане на младия инструменталист.

Преподавателските гледни точки, цитирани в труда, отчитат функцията на ансамбловото свирене да учи младите инструменталисти как да бъдат в синхрон с другите. Единодушно е застъпено мнението, че учениците, които са част от ансамбъл, се научават да следят не само изпълнението на собствената си задача, но развиват способност да осъзнават процесите, които се случват около тях, като по този начин усъвършенстват своите невербални комуникационни умения в процеса на адаптиране към останалите членове на групата, и в резултат на участието си в ансамбъл, всеки инструменталист придобива умение за работа в екип – важно умение, което може да бъде полезно във всички аспекти на живота.

Ансамбловото свирене, приложено още в ранен обучителен етап може да повиши ефективността на обучителния процес и да подпомогне устойчивото създаване на ценни професионални кадри. Въз основа на различните гледни точки и аргументи в полза на

прилагането на ансамбловото свирене в ранен етап на обучение, изложени в настоящия труд, могат да бъдат посочени пет важни елемента за правилното интегриране на тази дейност в цялостния музикално-възпитателен процес:

- **адекватна репертоарна политика:** съобразяване на техническата трудност на изучаваните произведения с нивото на инструментална подготовка на участниците в оркестъра;
- **целесъобразно структуриране на репетиционния процес:** включване на групови репетиции, в които могат да се изработват технически и художествени детайли;
- **създаване на подкрепяща среда:** изграждане на доверие между участниците в ансамбъла, за да бъдат приучени на работа в екип посредством стремеж към постигане на обща цел;
- **планиране на мащабни изяви:** свиренето пред по-широка публика, включително младежка, помага на участниците да осмислят и почувстват значимостта на положения труд;
- **създаване на междупредметни връзки:** в цялостното инструментално обучение на младия музикант тематичния материал се обвързва между различните учебни предмети, например „оркестрово свирене“ и „оркестрови трудности“.

Важно е от самото начало на образователния цикъл да се поставят реалистични, изпълними цели, защото голяма част от завършващите висше образование музиканти, свирещи на оркестрови инструменти, ще намерят своята професионална реализация именно в професионалните оркестри. Ако се стремим към високо качество в тези структури, работата над бъдещите кадри трябва да започне от най-ранните етапи на тяхното обучение.

Едно хармонично общество трябва да създава своите артисти и публика едновременно – всички културни институции в държавата са свързани в кръговрат и не биха могли да функционират една без друга. Средните музикални училища създават кадри за музикалните академии, които от своя страна, подготвят бъдещите професионални изпълнители и педагози, от чиято работа зависи не само интереса на обществото към музикалните училища и ориентирането на млади хора



към артистичните професии, но и цялостното потребление на културни продукти от широката общественост.

## ПРИНОСИ

Авторът на настоящия труд провежда своето изследване в една динамична среда, в която не само събира, класифицира и анализира данните от анкетите и интервютата, но също и експериментира с възникващите в хода на анализа идеи върху групата – предмет на изследването. Тази уникална възможност за тестване на различни подходи при работа с голяма група, каквато е младежкият оркестър, предоставя ценни изводи и заключения, приложими и в теорията, и в практиката.

- По отношение на теорията на музикално-възпитателния процес, настоящият труд представя една осъвременена гледна точка към прилагането на ансамбловото свирене в ранните етапи на обучение при оркестровите инструменталисти.
- От гледна точка на личностното развитие и израстване, авторът поставя въпроса за адекватното кариерно ориентиране на младия музикант с оглед на успешна професионална реализация.
- Принос, свързан с практическото приложение на оркестровите инструменти, е аргументираното извеждане на петте важни елемента за правилно интегриране на ансамбловото свирене в цялостния музикално-възпитателен процес.
- От гледна точка на дидактиката, авторът се надява чрез настоящия труд да положи основи за по-нататъшни изследвания по темата, както и за създаване на методология за систематичното изучаване на ансамбловото свирене в ранните етапи на инструментално обучение, в съответствие със

съвременните учебни планове за музикалните училища в страната.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Издания на кирилица

1. Андонов, В. (2017). Оптимизиране ефективността на професионалното обучение по виола. Дисертационен труд към катедра Струнни инструменти, София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“.
2. Базайтова, Р. (2021). Специфика на управлението на училищата по изкуствата. Дисертационен труд към катедра Педагогика, Шумен: Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“.
3. Благой, Д., Зибцев, А., Милман, М., Гайдамович, Т., Аджемов, К., Ширинский, В., Григорян, А., Давидян, Р., Гинсбург, Л. (1973). Камерний ансамбъл. Москва: Издателство „Музика“.
4. Божинова, Е. (1976). Методика на преподаването по камерна музика. София: Издателство „Музика“.
5. Готлиб, А. (1986). Основы ансамблевой техники. Ленинград: Издателство Мир.
6. Диков, Б. (1965). Методика на обучението по духови инструменти. София: Издателство „Наука и изкуство“.
7. Димитров, С. (2007). Българската кларинетна школа. София: Издателство „Музика“.
8. Димитров, С. (2011). Пътят на кларинетиста. София: Издателство „Рива“.
9. Еко, У. (2013). Как се пише дипломна работа. София: Книгоиздателска къща „Труд“.
10. Крачева, Л. (2011). Комуникационната среда като фактор за развитие на изпълнителската практика. Пролетни четения -

- сборник с доклади, НМА „Панчо Владигеров“. София: Издателство „Марс 09“ ЕООД.
11. Григорян А. (1999). Школа игры на виолончели. Москва: Издателство „Музика“.
  12. Ламбрева, Б. (2013). Камерновокалното музициране в учебния процес, Алманах, Година 5, НМА „Панчо Владигеров“. София: Издателство „Хайни“.
  13. Мавродиева, И., Тишева, Й. (2014). Академично писане за докторанти и постдокторанти. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
  14. Мавродиева, И., Тишева, Й. (2016). От реферата до магистърската теза. София: Издателство „БГ Учебник“.
  15. Миланов, Т. (1979). Към нови основи на музикалното възпитание. София: Издателство „Музика“.
  16. Нов век, Вестник (1910). София: 15/28 октомври 1910, бр. 1659, с. 4
  17. Палиев, Д. (1980). Методика на обучението по ударни инструменти, София: Издателство „Музика“.
  18. Пенкова, А. (2012). Проблеми на цигулковата педагогика в моята практика. София: Издателство „Хайни“.
  19. Платонов, Н. (1960). Въпроси из методиката на обучението по духови инструменти. София, Издателство „Наука и изкуство“.
  20. Почекански, С. (2013). Иновационен метод в началното обучение по цугтромбон – историко-органологичен аспект, Алманах, Година 5, НМА „Панчо Владигеров“. София: Издателство „Хайни“.
  21. Ризол Н. (1986). О работе в ансамбле. Москва: Издателство „Музика“.
  22. Розанов, С. (1954). Школа игры на кларинете. Москва: Издателство „Музгиз“.
  23. Сапожников, Р. (1995). Методика игры на виолончели. Москва: Издателство „Музика“.
  24. Федотов, А. (1975). Методика обучения духовым инструментам. Москва: Издателство „Музика“.
  25. Чакалов, Н. (1991). Покоряване на четирите струни, София: Издателство „Музика“.

## Издания на латиница

26. Baker, G. (2014). *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*. New York, NY: Oxford University Press.
27. Bishop, L. (2018). Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity. *Frontiers in Psychology* 2018, Volume 9, Frontiers Media Publisher.
28. Booth, E., Tunstall, T. (2016). *Playing for Their Kives: The Global El Sistema Movement for Social Change Through Music*. New York, NY: W. W. Norton & Company.
29. Bruscia, K. (1991). *Case studies in music therapy*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
30. Burnard, P., Dillon, S., Rusinek, G., Sæther, E. (2008). Inclusive pedagogies in music education: international comparisons of music teachers' perspectives from four countries. *International Journal of Music Education*, Los Angeles, CA: SAGE Publications, Inc.
31. Burnard, P., Dragovic, T. (2014). Characterising communal creativity in instrumental group learning. *Departures in Critical Qualitative Research*, Vol. 3, Los Angeles, CA: The Regents of the University of California.
32. Burnard, P., Dragovic, T. (2014). Collaborative creativity in instrumental group learning as a site for enhancing pupil wellbeing. *Cambridge Journal of Education*. Cambridge, MA: University of Cambridge Press.
33. Clarke, E. F. (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York, NY: Oxford University Press.
34. Cochrane, T., Fantini, B., Scherer, K. R. (2013). *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*. New York, NY: Oxford University Press.
35. Creech, A., Hallam, S. (2011). Learning a musical instrument: the influence of interpersonal interaction on outcomes for school-aged pupils. *Psychology of music*, Los Angeles, CA: SAGE Publications, Inc.
36. Daniel R. J., Parkes K. A. (2015). "Assessment and critical feedback in the master-apprentice relationship: rethinking approaches to the learning of a music instrument," in *Assessment*

- in Music Education: from Policy to Practice. New York, NY: Springer.
37. Elliott, D. J., Silverman, M. (2015). *Music Matters: A Philosophy of Music Education*, 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press.
  38. Gaunt H., Westerlund H. (2013). *Collaborative Learning in Higher Music Education*. Farnham: Ashgate.
  39. Grey, W. (1969). *The Teaching of Reading and Writing – An international survey*. UNESCO.
  40. Heller, K. (2003). *The Red Priest of Venice*. Lanham, MD: Amadeus Press.
  41. Høffding, S., Satne, G. (2019). Interactive expertise in solo and joint musical performance. *Synthese: an International Journal for Epistemology, Methodology and Philosophy of Science*. Wollongong: University of Wollongong Press.
  42. Keller, P. (2008). *Joint action in music performance. Enacting Intersubjectivity: a Cognitive and Social Perspective to the Study of Interactions*. Amsterdam: IOS Press.
  43. Keller, P. (2014). *Ensemble performance: interpersonal alignment of musical expression. Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*. New York, NY: Oxford University Press.
  44. McPherson, G.E. (2005). *From child to musician: skill development during the beginning stages of learning an instrument. Psychology of music*, Los Angeles, CA: SAGE Publications, Inc.
  45. Nielsen, S. G., Johansen, G. G., Jørgensen, H. (2018). Peer learning in instrumental practicing. *Frontiers in Psychology* 2018, Volume 9, Frontiers Media Publisher.
  46. Overy, K., Molnar-Szakacs, I. (2009). Being together in time: musical experience and the mirror neuron system. *Music Perception*, Volume 26, Los Angeles, CA: University of California Press.
  47. Robins Landon, H.C. (1996). *Vivaldi – Voice of the Baroque*. Chicago, MA: University of Chicago Press.
  48. Rostvall, A., West, T. (2003). *Analysis of interaction and learning in instrumental teaching. Journal of research in music education*, Los Angeles, CA: SAGE Publications, Inc.

49. Schiavio, A. (2019). The primacy of experience. *Phenomenology, embodied cognition, and assessments in music education. The Oxford Handbook of Philosophical and Qualitative Perspectives on Assessment in Music Education*. New York, NY: Oxford University Press.
50. Schiavio, A., De Jaegher, H. (2017). Participatory sense-making in joint musical practices. *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*. New York, NY: Routledge
51. Schiavio, A., Gesbert, V., Reybrouck, M., Hauw, D., Parncutt, R. (2019). Optimizing performative skills in social interaction. Insights from embodied cognition, music education, and sport psychology. *Frontiers in Psychology 2019, Volume 10*, Frontiers Media Publisher.
52. Schiavio, A., Küssner, M., Williamon, A. (2020). Music Teachers' Perspectives and Experiences of Ensemble and Learning Skills. *Frontiers in Psychology 2020, Volume 11*, Frontiers Media Publisher.
53. Schiavio, A., van der Schyff, D., Gande, A., Kruse-Weber, S. (2019). Negotiating individuality and collectivity in community music. A qualitative case study. *Psychology of music*, Los Angeles, CA: SAGE Publications, Inc.
54. Silverman, M. (2014). Empathy in music and music education. *Music in the Social and Behavioral Sciences: an Encyclopedia*. Los Angeles, CA: SAGE Publications, Inc.
55. Talbot, M. (2000). *Vivaldi*. New York, NY: Oxford University Press.
56. Tunstall, T. (2013). *Changing Lives: Gustavo Dudamel, El Sistema and the Transformative Power of Music*. New York, NY: W. W. Norton & Company.
57. van der Schyff, D. (2019). Improvisation, enaction, and self-assessment. *The Oxford Handbook of Philosophical and Qualitative Perspectives on Assessment in Music Education*. New York, NY: Oxford University Press.
58. Varela, F., Thompson, E., Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge MA: Massachusetts University of Technology Press.
59. Williamon, A., Clark, T., Küssner, M. (2017). Learning in the spotlight: approaches to self-regulating and profiling performance.

Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance. New York, NY: Oxford University Press.

60. Williamon, A., Valentine, E. (2000). Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *British Journal of Psychology*. Published by Wiley-Blackwell.
61. Zhukov, K. (2012). Interpersonal interactions in instrumental lessons: teacher/student verbal and non-verbal behaviours. *Psychology of music*, Los Angeles, CA: SAGE Publications, Inc.
62. Suzuki, S. (1989). *His Speeches and Essays*. Van Nuys, CA: Alfred Music.
63. Suzuki, S., Suzuki, W. (1993) *Nurtured by love: The Classical Approach to Talented Education*. Van Nuys, CA: Alfred Music.
64. Witkowski, C. (2016). *El Sistema: Music for Social Change*. London: Omnibus Press.

### **Интернет ресурси**

65. Изисквания към цитирането на информационни ресурси  
<https://phls.uni-sofia.bg/documents/articles>
66. Хотный архив Бориса Тараканова  
<https://notes.tarakanov.net>
67. Petrucci Music Library  
<https://imslp.org>
68. Research Studies in Music Education  
<https://www.scimagojr.com>
69. How to Write Research Methodology  
<https://research.com>

### **Публикации по темата**

1. Петрова, Р. (2020) Функционална грамотност при младите музиканти – някои проблеми и решения. Пролетни научни четения 2020, АМГИИ – Пловдив, ISSN 1314-7005.
2. Петрова, Р. (2020) Ансамбловото свирене в начален етап на обучение при оркестровите инструменти като техника за

формиране на трайни професионални компетентности.  
Докторантски четения 2020, НМА – София, ISSN 2367-4873.

3. Петрова, Р. (2021) Ролята на колективното младежко творчество като инструмент за справяне с последствията от социална изолация. Трета международна научна конференция „Наука, Образование, Иновации“, 2021, АМТНН – Пловдив, ISSN 2738-8956.