

**Академия за музикално, танцово и  
изобразително изкуство**

Факултет „Музикална педагогика“  
Катедра „Теория и история на музиката“

**РОЛЯТА НА ТЕМБРОВИЯ СЛУХ  
ЗА ИЗГРАЖДАНЕ  
НА МУЗИКАНТА-ИЗПЪЛНИТЕЛ**

Автореферат  
на дисертационен труд за присъждане на  
образователна и научна степен „Доктор“

на **Валя Пламенова Янчовска**  
научен ръководител: **проф. Дора Славчева**

Гр. Пловдив  
2015 г.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Теория и история на музиката“ към факултет „Музикала педагогика“ на Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство – Пловдив, проведено на 4 декември 2015 г.

Научният труд е изложен в 277 страници, включващи увод, четири глави, заключение с приноси, библиография (със 173 източника на кирилица и латиница) и пет приложения.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на ..... 2016 г. от ..... часа в зала № ..... на АМТИИ на открито заседание на научното жури.

Материалите за защита са на разположение в библиотеката на АМТИИ.

Научни публикации по темата:

1. „Тембровият слух – важен фактор при изграждането на музикалния образ“ – в Пролетни научни четения 2012, АМТИИ;
2. „За формата на тона“ – в Годишник на АМТИИ, 2013;
3. „Тембърът като изразно средство в ансамбловата музика“ – в Музикални хоризонти, бр 3, 2014;
4. „За клавираната интонация“ – в Юбилейна международна конференция „Изкуство и образование – традиции и съвременност“, АМТИИ, 2015;
5. „Вибратото като тембров ефект“ – в Докторантски научни четения ДМА, 2015; (под печат)
6. „Възпитаване на тембровия слух в занятията по солфедж“ – в Пролетни научни четения, АМТИИ, 2015;

## **СЪДЪРЖАНИЕ:**

<b>УВОД</b> .....	4
<b>ПЪРВА ГЛАВА. ТЕМБЪРЪТ КАТО ПОНЯТИЕ. ФИЗИЧНА ОСНОВА И ХАРАКТЕРИСТИКИ</b> .....	8
<b>ВТОРА ГЛАВА. ТЕМБРОВИЯТ СЛУХ КАТО ОСОБЕНОСТ НА МУЗИКАЛНИЯ СЛУХ</b> .....	35
Формиране на тембров слух.....	35
Усещане за тембър.....	37
Усещане за височина и тембър.....	48
Усещане за динамика и тембър.....	54
Тембър и продължителност на тона.....	57
Музикален тембров слух.....	64
<b>ТРЕТА ГЛАВА. ТЕМБРОВ СЛУХ И ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ИЗКУСТВО</b> .....	67
<b>3.1 ТЕМБРОВ СЛУХ И НЯКОИ МУЗИКАЛНИ СПОСОБНОСТИ</b> .....	67
Тембров слух и усет за многогласие.....	67
Тембров слух и музикално-слухови представи.....	70
Тембров слух и музикална памет.....	77
<b>3.2. ТЕМБЪРЪТ КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО В ИЗПЪЛНИТЕЛСКОТО ИЗКУСТВО</b> .....	88
Тембърът като фактор в оркестровата и камерната музика.....	89
Два погледа върху оркестрацията.....	89
Звукоподражание и програмна музика.....	95
Значение на тембъра в соловата изпълнителска практика.....	98
За качеството на изпълнителския звук.....	98
Вокализиране и инструментализиране на изпълнителския звук.....	101
Графично изразяване на тембъра.....	103
Техника и звук.....	104

Съвременната музика и приоритетната роля на тембъра в изпълнителската практика.....	106
<b>ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. УЧАСТИЕТО НА ТЕМБРОВИЯ СЛУХ В ПРОЦЕСА НА ИЗГРАЖДАНЕ НА ИЗПЪЛНИТЕЛЯ-ПИАНИСТ.....</b>	<b>114</b>
Възпитаване на тембров слух в занятията по солфеж.....	122
Възпитаване на тембров слух в занятията по инструмент...	143
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ И ПРИНОСИ.....</b>	<b>180</b>
<b>Библиография.....</b>	<b>183</b>
<b>Приложение 1.</b> Пълни отговори на участниците в проучването.....	<b>193</b>
<b>Приложение 2.</b> Моцарт, соната В dur – редакции на К. А. Мартинсен и Series XX.....	<b>239</b>
<b>Приложение 3.</b> Моцарт, соната В dur, партитура на оркестрирания вариант.....	<b>252</b>
<b>Приложение 4.</b> Й. С. Бах, Прелюд и fuga f moll из “Добре темперирано пиано“, 1 том.....	<b>277</b>
<b>Приложение 5.</b> Диск:	
1. В. А. Моцарт – Соната за пиано В dur, I част оркестриран вариант,(изпълнен от Sibelius 6)	
2. Фридрих Гулда – изпълнение на Й. С. Бах, Прелюд и fuga f moll, BWV 857 из „Добре темперирано пиано“, I том.	
3. Святослав Рихтер - изпълнение на Й. С. Бах, Прелюд и fuga f moll, BWV 857 из „Добре темперирано пиано“, I том.	
4. Татяна Николаева - изпълнение на Й. С. Бах, Прелюд и fuga f moll, BWV 857 из „Добре темперирано пиано“, I том.	
5. Глен Гулд - изпълнение на Й. С. Бах, Прелюд f moll, BWV 857 из „Добре темперирано пиано“, I том.	
6. Глен Гулд - изпълнение на Й. С. Бах, Фуга f moll, BWV 857 из „Добре темперирано пиано“, I том.	

## УВОД

Настоящият дисертационен труд е насочен към дейността на музиканта изпълнител. Фокусът в научното изследване е поставен върху *изпълнителския звук* като основна градивна частица на музикалното изпълнение и върху *тембровия слух* като способността, чрез която се възприема, създава и контролира изпълнителския звук. Звукът се разглежда като физично явление, с неговите характерни особености и закономерностите, на които се подчинява. Разглежда се и музикалният тон като специфичен звук с определени характеристики и изисквания, на които трябва да отговаря. Изяснява се природата на тембровия слух и неговата роля в процеса на музициране. В този смисъл разработката засяга гореизброените проблеми на изпълнителското изкуство, като доказва, че от съществено значение за всеки един от тях е тембровият слух, както и познаването на явленията, свързани с него.

Няколко са факторите, обуславящи избора на темата на настоящия дисертационен труд. На първо място е обучението на автора в музикално изпълнителско изкуство, специалност пиано и респективно собствения му изпълнителски опит. Не по-малко важен е и преподавателският му опит – в сферата на теория на музикалните елементи и солфеж със студенти, както и в сферата на клавирната педагогика с деца. Влияние върху насоките на някои търсения оказват също и познанията на докторантката по физика и математика (завършена Природо-математическа гимназия с профил физика и математика), които позволяват да се направят паралели между на пръв поглед далечни сфери и да се използват научни достижения от една област, за да се изяснят феномени от друга. За да се изследва тембърът като музикално явление, са необходими задълбочени познания в

точните науки. По време на изследванията са провеждани регулярни консултации със специалисти в областта на физиката с цел доизясняване на научната постановка и прецеждане на поднесената информация.

Тембърът, както и свързаните с него музикални явления, са недостатъчно изучавани в музиката. Причина за това е от една страна тяхната сложност, а от друга, че музикално-теоретичните трудове в недостатъчна степен се опират в **теорията на точните науки**. Това от своя страна води до неточности, недостатъчно добро разбиране и представяне на материята.

Занимавайки се с явление с такава степен на сложност, е необходимо да се разкрие неговата природа, да се изяснят същността и принципите на действие при проявлението му. За тази цел са използвани методите на физиката. Закономерностите, на които се подчинява звукът и в частност музикалните тонове, са добре изучени и описани с формули. Те, обаче, остават познаваеми само за специалисти-физици. Една от целите на дисертацията е да покаже и изясни по достъпен начин някои по-сложни зависимости, свързани с тембъра. Използвани са много нагледни материали, графики и диаграми. Част от изображенията са получени от собствени експерименти, които са описани в първата глава на труда, други се позовават на интернет източници, посочени в библиографията.

От друга страна стои човешкото възприятие на всички описани явления. Макар и субективно, то е частично изследвано и се простира в определени граници. Възприятието на описаните явления се извършва с помощта на *тембровия слух*. Някои изследователи в сферата на психологията на възприятието провеждат различни експерименти и описват интересни резултати. Понякога обаче те не са в състояние да обяснят постигнатите резултати. Оказва се, че това е възможно само ако

се потърси опора във физичните закономерности, на които се подчиняват изследваните явления. Това е показано във Втора глава на труда, където са коментирани някои от изследванията на К. Сишор и Б. Теплов като техните резултати придобиват нов смисъл.

Ролята на тембъра като изразно средство е изведена при изграждането на интерпретацията, което допринася за разширяването на изпълнителските възможности на инструменталисти и певци. Потърсена е връзка на тембъра с щрихите, динамиката, ритъма. Направен е опит за систематизиране и представяне на категориите тембър според техните физични характеристики и според описанието на усещанията и асоциациите, които създават у изпълнител и слушател.

Научната разработка се опира на съществуващите изследвания върху тембровия слух от различни автори, изяснява мястото и ролята му при възпитаването на музикален слух и участието му в процеса на музициране. Проследява се и се изяснява връзката на тембровия слух с основните музикални способности и неговото влияние върху музикалната памет, мислене и въображение. Показва се как всички тези зависимости влияят върху интерпретацията на творбата.

Настоящият дисертационен труд има за цел да излезе извън рамките на теорията и да даде практически насоки, които могат да бъдат полезни на изпълнителите в тяхната конкретна дейност, да им помогне да извлекат максимума от възможностите на своя инструмент, да обогатят и подобрят качеството на изкуството, което създават. Затова последната глава е с педагогическа насоченост и е посветена на възпитаването и развиването на тембровия слух. Тази важна част от цялостното музикално възпитание често се подценява от

педагозите, даващи приоритет на други елементи от теоретическата и практическа подготовка на обучаващите се. Обикновено в занятията по солфеж (дисциплината, която се занимава с проблемите на музикалния слух) преподавателите обръщат внимание основно на развиването на тоново-височинния слух и метроритмичния усет. В занятията по инструмент се засягат предимно проблеми на техническото развитие и запаметяването. И в двата случая тембровият слух остава встрани от вниманието на педагозите. Усещането за качество на звука се свежда до разпознаване на инструменти и гласове и рядко се говори за *качеството* на звука, произвеждан от собствения инструмент. В раздела, посветен на възпитаването на тембровия слух са дадени различни упражнения за развитието му, предложени са варианти и педагогически подходи за работа в занятията по солфеж и по инструмент, които от практическа гледна точка са полезни за развитието на изпълнителските качества на обучаващите се.

Методите за работа по развиването на тембров слух в занятията по инструмент са представени на основата на методиката за обучение по пиано. Причините за това са посочени в Четвърта глава на дисертацията. Принципите на работа, както и направените изводи, са валидни за обучението по всички инструменти, както и по пеене.

Като цяло дисертацията има няколко цели: да доизясни понятието тембър, да докаже и защити необходимостта от добре развит тембров слух при работата на музиканта-изпълнител, да даде насоки и да предложи методи на работа за развиването на тембровия слух в занятията по солфеж и по инструмент.



## **ПЪРВА ГЛАВА. ТЕМБЪРЪТ КАТО ПОНЯТИЕ. ФИЗИЧНА ОСНОВА И ХАРАКТЕРИСТИКИ**

Музикалните тонове се описват с помощта на четири параметъра: височина, сила, трайност и тембър. От тях тембърът е най-сложната характеристика. За да се изясни природата на тембъра, е необходимо да се познават простите и сложни тонове. Простите тонове са такива, които не могат да бъдат разложени на съставни честоти. В действителност такива тонове в природата няма. Те могат да бъдат постигнати само до известна степен чрез електрониката. Всеки тон е съвкупност от много на брой прости трептения, различни по височина и сила. Сумата на всички тези трептения определя тембъра на тона.

Всяко тяло има много на брой собствени честоти на трептене – това са такива честоти, които то произвежда в зависимост от начина, по който е разтрептяно. Дисертационният труд предлага множество изображения, показващи собствени честоти на трептене на различни обекти – едномерни, двуизмерни, триизмерни.

Като най-прост пример за едномерен обект е разгледана струната. Преминавайки в двуизмерното пространство степента на сложност на явлението рязко се повишава. Ако се разгледа трептяща равнина (например мембрана или трептяща метална пластина, на която може да се пренебрегне дебелината), нейните собствени честоти на трептене са много повече и разнообразни. Тук вече трябва да се говори за режими на трептене. Докато трепти равнинната повърхност, всяка точка от повърхността ѝ има своя честота и амплитуда на трептене.

Всеки музикален инструмент (тук може да се включи и човешкия глас) притежава корпус, който е триизмерен, съставен от няколко равнини или мембрани. Стените на този корпус участват в произвеждането на тона, трептейки със своите

собствени честоти на трептене. Когато честотата на някой хармоник съвпадне с честотата на някой от режимите на трептене на тялото на инструмента, се получава резонанс – съответният обертон се усилва многократно. Така ухото чува основния тон заедно с част от обертоновете, които са резониращи и съответно по-силни. Другите, които не са усилены чрез резонанс, са много по-слаби, а някои почти липсват, защото ухото не е способно да ги долови. **Следователно различното възпроизвеждане на обертоновете от различните инструменти формира тембъра на всеки отделен инструмент.** И тъй като режимите на трептене зависят от материала, от който е направено тялото, от формата и конструкцията му, а собствените трептения на струната – от начина на произвеждане на звука, то и тембърът на инструмента зависи от всички тези фактори.

В края на пъвия раздел от дисертационния труд се извежда едно ясно обяснение за тембър, което звучи така: **тембърът е параметър на тона, който се определя от неговия състав. Всеки тон има сложен състав и представлява сума от много на брой прости трептения. Съставът на всеки тон се определя от това кои собствени честоти на трептене на звукоизточника резонират и се усилват от собствените честоти на трептене на корпуса на инструмента. Човешкото ухо възприема основния тон и резониращите хармоници като едно цяло. Това какви прости трептения (отделни честоти) участват в състава на един тон, определя качеството, което музикалните теоретици наричат цвят, багра, окраска. Тембърът зависи както от материала, формата и конструкцията на музикалния инструмент, така и от начина, по който се произвежда**

**звукa. Казано по друг начин, тембърът отразява формата на звуковата вълна.**

Това знание може да има много и различни приложения в практиката. Дисертационният труд дава някои основни насоки за приложенията му както при изпълнението на акустични инструменти, така и при използването на различна техника за генериране, обработка и запис на звук.

**ВТОРА ГЛАВА. ТЕМБРОВИЯТ СЛУХ КАТО ОСОБЕНОСТ НА МУЗИКАЛНИЯ СЛУХ**

*Формиране на тембровия слух*

Дисертационният труд разглежда началното формиране на тембров слух във връзка с формирането и развитието на говорната реч. Едно от фундаменталните изследвания върху природата на тембровия слух прави през 20 век руският учен Алексей Николаевич Леонтиев. Той изхожда от факта, че възприемането на музикалния тон е отражение преди всичко на две характеристики – височина и тембър. Заедно с редица други учени-изследователи в тази област, той изследва природата на тембровия слух във връзка с формирането и развитието на говорната реч. Според тях **най-характерен за говорния слух е тембровият спектър. За музикалната интонация определящи са височините на тоновете.** Говорният тембров слух няма връзка с музикалния слух и не е негово проявление. Той се формира у всеки човек и се изразява в способността за езиково общуване. Резултатите на А. Н. Леонтиев показват, че поради ранното формиране на речевия тембров слух, той може да компенсира неразвения „тонален“ слух (под „тонален“ авторът има предвид тонововисочинния слух). „Именно липсата на грижи за музикалния слух на детето

са главната причина за появата на компенсиращо развитие на речевия слух<sup>1</sup>, пише Леонтиев.

### *Усещане за тембър*

Според Б. Теплов „Никога не можем да разберем никое свойство на усещането, ако не поставим въпроса за това, което се отразява в това свойство.“<sup>2</sup> В съответствие с казаното, заедно с усещанията, предизвикани от едни или други музикални явления, тук се разглеждат и материалните страни на тези явления. Физическият процес, явяващ се в качеството си на дразнител, който бива отразяван, се изследва с помощта както на музикално-теоретични, така и на физични методи.

Изследователи и психолози твърдят, че усещане за тембър се получава в отсъствие на анализ при възприемане на звук. Става дума за слухов анализ на комплекса от честоти (в случая обертонове), които звучат едновременно. Известно е, че при определена подготовка и наличие на добре развит музикален слух е възможно диференцирано възприемане на първите обертонове в състава на сложния тон. По мнение на Б. Теплов, К. Щумпф, Николай Гарбузов и други автори обаче, това диференцирано възприемане постига ефект, противоположен на този, който дава усещането за тембър.

В по-широк смисъл може да се каже, че **съвкупност от произволни звуци би могла да даде усещане за единен тембър в зависимост от степента на слухово сливане на отделните компоненти, които го съставляват.** Степента на сливане може да зависи както от акустическия състав на отделните компоненти, така и от степента на развитие на

---

<sup>1</sup> Леонтьев, А. Н., Проблемы развития психики. Издательство Академии Педагогических наук РСФСР, Москва, 1959. Стр. 104.

<sup>2</sup> Теплов, Б.М., Психология музыкальных способностей, том 1, М., М., 1974. Стр. 81

способността за диференцирано слушане от страна на възприемащия, тоест, от способността за анализ. Доказателства за това могат да се намерят в експерименти, проведени от руски и чуждестранни изследователи. На тях е отделено специално внимание в дисертационния труд при разглеждането на въпроса за усета за многогласие.

Във връзка с усещането за тембър, се коментира въпроса за вибраторното като тембров ефект. Разглеждат се и се коментират редица изследвания върху използването на вибраторно, провеждани от различни експериментатори. В тези изследвания се дават голямо количество данни – за амплитудата на колебанията, за честотата на тези колебания, за ефектите, наблюдавани във и извън коментираните стойности. Изследователите не дават отговор на въпроса защо едни колебания се възприемат като темброва окраска, а други – като признаци за неумение. Те само посочват количествено в какви граници се изменят параметрите на това явление и как се променя възприятието в зависимост от промяната на тези параметри. В дисертационния труд се прави опит да се анализират резултатите от някои експерименти на Б. Теплов и да се потърси обосновано обяснение на получените от него числови стойности. Може да се предположи, че отново способността за анализ определя дали изпълнението на вибраторно ще се чува като тембров ефект или като лоша проява. В подробно изложение, подкрепено с математически формули и графични изображения е доказано, че **това, което се случва при изпълнение на вибраторно, е ефект на биене на две вълни.** При него, обаче, двете вълни с близка честота се изпълняват от един и същ глас (инструмент). Това се случва не едновременно, а с леко закъснение. Тъй като бързината, с която се сменят двете честоти е достатъчно голяма, те се застъпват при

разпространението си във въздуха и става възможно да се появи ефектът на биене. Това е причината, поради която когато слушаме вибрато, изглежда че се случват и колебания по интензивност. Промяната в силата всъщност представлява промяна в амплитудата на резултантното трептене. На практика отново има разпространение на повече вълни и това, което се определя като тембър, е неанализираното слушане на двете. На базата на това се разглеждат числовите данни от експериментта на Теплов и се изказва хипотеза относно резултатите. Изразява се предположението, че неспособността за анализ на резултатите на Теплов се дължи на нецелесъобразна методика на измерването. За да даде полезни резултати, подобен експеримент трябва да бъде проведен с променена методика на измерването.

Все още не са изучени механизмите, по които в мозъка се извършва процес на анализ. В методическата литература по музикално възпитание се говори за едно или друго ниво на развитие на определени музикални способности. Следователно **способността за анализирано слушане представлява всъщност способност на мозъка да анализира механичните вълни. А нивото на умение за слухов анализ следва да се асоциира със степента на развитие на музикалния слух.**

*Усещане за тембър и усещане за височина на тона*

Съществува много тясна връзка между усещането за тембър и усещането за тонова височина. Най-общо казано, всеки два тона, имайки свой уникален акустичен състав, се различават както по височина, така и по тембър. В ранна възраст децата не разбират добре понятията „високи“ и „ниски“ тонове, а вместо това обикновено използват „тънки“ и „дебели“. Това показва, че отдаването на подобни характеристики на тоновете не е резултат от асоциации и представи, възникнали при

заниманията с музика. Те представляват характерни особености на всеки тон, които са темброви по своята природа. Високите тонове имат по-малко на брой обертонове, които попадат в чуваемия за човека диапазон. Натрупването на повече обертонове при ниските тонове, дава усещането за по-обемен, плътен, наситен звук. За тези слухови ефекти споменава още Карл Щумпф през 1890 година, а след него и Макс Майер, както и Волфганг Кьолер. Б. Теплов обобщаа и разширява техните достижения, заявявайки, че заедно с изменението на височината (честотата), се изменят и някои темброви характеристики.

Експерименти на А. Н. Леонтиев, засягащи темата за връзката височина-тембър, са в основата на някои от основните постулати в съвременната методика на музикалното възпитание.<sup>3</sup> Изводите, които може да се направят от експериментите на Леонтиев, имат пряко практическо приложение в работата на музикалните педагози. Първият от тях е, че най-голямата и **основна трудност при формирането на тонововисочинен слух е в микротембралните компоненти, придружаващи височината на тоновете.** Ученият счита, че преодоляването на тембровата характеристика на тоновете е моментът на раждане на тонововисочинния слух. Друг важен извод във връзка с това е, че **без включването на помощна система при възприемането на височината, не може да се развие височинен слух.** Ролята на тази система е отразяваща – тя спомага да се отдели собствената височина от останалите (темброви) компоненти на тона. При това тази система е мускулна, двигателна. Оттук следва, че преодоляването на тембровия момент и развиването на музикален слух не може да

---

<sup>3</sup> Виж по-подробно в: Леонтьев, А. Н., Проблемы развития психики. Издательство Академии Педагогических наук РСФСР, Москва, 1959.

стане само с пасивно слушане, необходимо е активното занимание с музика – пеене или свирене на музикален инструмент.

*Усещане за динамика и усещане за тембър*

Връзката между усещането за динамика и усещането за тембър е особено близка. В основата си това е така отново поради акустически причини.

За силата на тона има значение енергията, която се внася при произвеждането му и която после се пренася от средата, в която тонът се разпространява. Тази енергия се разпределя между основното трептене и хармониците. При ниски тонове тя трябва да се раздели между повече на брой хармоници. Това означава, че за основното трептене остава по-малко количество енергия, следователно то ще се чува по-слабо. По тази причина ниските тонове създават усещане за „бучене“, понякога те са по-неясни, тъй като основното трептене е донякъде заглушено от многото на брой обертонове. Ефектът там е за съвкупост от много на брой елементи. Обратно на това, при високите тонове енергията се разпределя между по-малко на брой обертонове. Това позволява основният тон да се чува по-силно, тъй като енергията не се разпилява между много компоненти. Това помага тонът да стане по-ярък и пробивен.

**От казаното следва, че тонове, изсвирени с една съща сила във висок и в нисък регистър ще създадат различно усещане за сила благодарение на различните темброви явления, които се случват.**

От друга страна различната сила на произвеждане на тоновете може да доведе до формирането на различен тембър. Това е така, защото при по-силно изсвирен тон енергията, която се внася е повече и това позволява дори относително по-слабите обертонове да станат чуваеми. При по-тихо изпълнен



тон, малкото количество механична енергия, което се внася и се разпределя между обертовете в някои случаи може да не е достатъчно, за да попадне обертонът в рамките на чуваемия (по сила) диапазон. Ще припомним, че само обертовете, които реално се възприемат от човешкото ухо, оказват влияние на общия тембър. Във връзка с това е проведен кратък експеримент, подробно описан и анализиран в дисертационния труд. Неговата цел е да илюстрира нагледно казаното.

#### *Тембър и продължителност на тона*

От момента на произвеждане на тона, през времето на звучене, до момента на заглъхване се случват промени в някои микротембрални характеристики на всеки тон. Така много късите тонове имат едва доловимо различен тембър в сравнение с по-продължително звучащите. Посредством още един собствен експеримент са илюстрирани тембровите ефекти при начално разтрептяване, заглъхване и при продължително трептене.

Оказва се, че **маниерът на произвеждане на всеки тон оказва влияние върху някои темброви характеристики. Има значение начинът на разтрептяване, воденето н тона във времето, както и маниетър на прекратяване на звука.** На езика на изпълнителите, това се отнася до изпълнителските щрихи. Обикновено под щрих се разбира маниер, начин на изпълнение. Щрихът определя начинът на произвеждане, водене и прекратяване на звука от изпълнителя. По същество **щрихите са темброви ефекти. Те са начини за означение на определен тембър.** Това е причината различните щрихи често да се асоциират с понятия за тембър. Говори се за остро стакато, меко, преливащо, пеещо легато, плътно, дълбоко тенуто и т. н. Това показва, че изпълнителите и инструменталните педагози,

дори и да не споменават пряко тембъра, имат предвид това изразно средство, когато говорят за изпълнителски щрих.

## **ТРЕТА ГЛАВА. ТЕМБРОВ СЛУХ И ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ИЗКУСТВО**

### **3.1 ТЕМБРОВ СЛУХ И НЯКОИ МУЗИКАЛНИ СПОСОБНОСТИ**

В настоящата глава са разгледани тези от музикални способности, които имат най-пряка връзка с музикалния тембров слух и чрез които той се проявява най-пряко.

#### *Тембров слух и усет за многогласие*

Най-близка връзка има тембровият слух с усета за многогласие. Това е така заради самата природа на тембъра. Степента на сливане при възприятие зависи от отношението между честотите. Най-голямо сливане има при октавата. Следват квинта, кварта и несвършените консонанси и накрая, с най-малка степен на сливане, са дисонансите. Може да се забележи, че подреждането на интервалите по степен на сливане повтаря появяването им в обертоновия ред. **Оттук следва, че ефектът на сливането има акустична основа.**

Според Б. М. Теплов, преходът от темброво към хармонично възприятие не означава заместване на едно усещане с няколко. Това е преход от просто към сложно усещане, от възприятие на единство към възприятие на единство и множество едновременно. Следователно всяко съзвучие (акорд) притежава своя индивидуална темброва окраска поради факта, че то се състои от много компоненти (повече тонове, звучащи едновременно, както е при формирането на тембъра).

Разглеждат се становищата на различни изследователи по въпроса за възприятието на съзвучия. Немският изследовател и музиколог, Ернст Курт (1886-1946), както и руският музиколог Ю. Н. Тюлин (1893-1978) разграничават две страни на

възприемането на съзвучие. Едната е свързана с фоничния ефект (тембър), който притежават, разглеждани извън движението и няма логическа диференциация. Другата е ладовата функция, тоест, връзката и отношението с другите акорди. Ладовата функция може да се осъзнае само ако акордът се възприема като съзвучие, а не като един звук, тоест, необходим е слухов анализ. За разлика от това, възприемането на фонизма на съзвучието е възможен и без слухов анализ.

Това дава основание да се направи още един важен извод: **преодоляването на тембровия компонент се явява основополагаща стъпка за развитието както на тонововисочинен слух, така и на хармоничен слухов анализ.**

Исходен момент в развиването на слухов анализ трябва да е не едно съзвучие, взето извън музикалното движение, а отделяне на звуковисочинна линия вътре в многогласно движение. Следователно решаваща роля за развиването на усет за многогласие има полифонията. Неслучайно като най-достъпна форма на многогласие в практиката се препоръчва канона, както и исовия тон, съпровождащ раздвижена мелодия.

#### *Тембров слух и музикално-слухови представи*

В този раздел е обърнато внимание само на тези особености на музикално-слуховите представи, които имат връзка с тембровия слух.

Основна характеристика на слуховите представи е тяхната произволност – способността да се оперира свободно с тях. Непроизволните слухови представи изследователите наричат първични слухови образи и образи в паметта. Те непосредствено следват възприятието и не са резултат от възпроизвеждане. Подробно е изследвала тези явления руската психоложка и изследователка Лариса Василевна Благонадежина. Според нейните данни **първичните слухови**

**образи и образи в паметта са по своята същност темброви представи. Това дава основание да се счита, че развиването на произволни слухови представи трябва да се опира преди всичко на тембровите първообрази в паметта.**

Във връзка с проблема за произволността, Б. Теплов засяга въпроса за такъв вид слухови представи, възникващи при непосредствена опора във възприятието. Това е своеобразие, което се появява при наличие на външна опора – такава може да е началото на дадена мелодия, която да се продължи или нейният съпровод, който извиква представата за нея. **Представите, свързани с опора във възприятието отново се опират на темброви характеристики.** За това говорят резултати от други експерименти на Благонадежина.

Слуховите представи се отличават по своята яркост. Факторът, който определя процеса на преработка, е дейността, в която възникват представите. Тембровата характеристика не е задължителна и според много автори доста често тя не присъства в музикално-слуховите представи. Представи, лишени от тембър, Б. Теплов нарича „отвлечени“ слухови представи. Тези, които отразяват тембровата специфичност, са наречени „въплъщаващи“. Обикновено първичните образи в паметта съдържат темброва характеристика, докато представата в собствен смисъл, тоест това, което е трябва да се възпроизведе, не притежава тембров момент, твърди Л. Благонадежина.

**В по-общ смисъл въплъщаващите представи представляват отражение на цялото многообразие от изразни средства в музиката, доколкото съвкупността от тези средства определя цялостната звукова картина.** Отразяването в представите на цялостната звукова картина с подробности за тембър, щрихи, динамика, е много висок етап на развитие на вътрешния слух.

Това са много ярки представи, които са освободени от моторни, зрителни или други примеси. Този феномен учените наричат илюзия за непроизволност. Често композиторите описват своя вътрешен слух по подобен начин.

Най-малко изследваната страна на музикално-слуховите представи, е тяхната обобщеност. Както всички представи, така и музикалните, не са прости копия на някакъв реален обект. Обобщението е необходимо, за да може представите да участват в определени музикални дейности. Според психолозите характерът на представите се определя от особеностите на дейността, в която те са се формирали. Оттук се прави извода, **че яркостта и конкретността на представите расте заедно с тяхната обобщеност.**

Музикално-слуховите представи са такива представи, които възникват в резултат от различни музикални дейности. **Може да се каже, че изпълнителските музикално-слухови представи, както тези на композиторите, са едни от най-сложните. Те притежават най-голямо обобщение, тъй като съдържат в себе си информация за цялостната звукова тъкан с всички нейни характеристики.**

Често слуховите представи са свързани с определени представи от неслухов тип. Понякога връзката може да е толкова силна, че слухови представи да не могат да възникнат без наличие на спомагателните представи. Един много характерен пример за такава връзка е четенето на ноти. При този процес зрителните представи са в тясна връзка със слуховите. Всяка композиторска ремарка (например динамика, щрих, обозначение за съответен инструмент) може да предизвика слухова представа, ако тази връзка е достатъчно добре изградена. В изпълнителската практика една от целите, които стоят пред изпълнителя е да изгради такава връзка.

### *Тембров слух и музикална памет*

Според Хр. Христозов **запаметяване се осъществява винаги и във всяка музикална дейност.** Той разглежда връзката на музикалната памет с музикално-слуховите представи. Целта е да се достигне до високи нива на яснота на вътрешното „слушане-предчуване“ и „предвиждане-предусещане“ на изпълнението. Това според автора е показател за високо качество на изпълнителската дейност.

Обобщавайки повече подобни мнения, се стига до извода, че **активните вътрешнослухови процеси са в основата на паметта. А музикалната памет е в основата на изпълнителското мислене. Свиренето по памет стимулира музикалното въображение.**

Ето как това се съотнася към тембровия слух и как той участва в процеса на запаметяване. Всеки музикален образ е пряко свързан с конкретни изразни средства. Следователно прекият анализ на музикална форма, тонален план, динамика и щрихи и т. н. е обвързан с анализ на музикалните образи и осмисляне на общия художествен замисъл на творбата. Това от своя страна довежда до **проблема за звуковата картина, която изпълнителя твори. На всеки художествен образ отговаря конкретно звучене. Резултатът от всичко това е участието на вътрешния слух на изпълнителя по време на предварителния анализ и съставянето на определен, макар и обобщен и схематичен звуков образ на това, което предстои да се запомни.**

Във връзка с това се разглежда методът за работа над музикално произведение на Й. Хофман. Там той засяга въпроса за участието на музикално-слуховите представи и на вътрешния слух в процеса на запаметяване. Работата по този метод се състои от четири етапа, всеки от които има своите особености.

Започва се с работа над текста без инструмент. На този етап има активна работа на вътрешния слух. **Най-ясните и пълни предстви са темброво-височинните. При добра подготовка и тренираност на уменията е възможно само от ноти да се получи много жива и подробна представа за това, което трябва да zazvuchi на инструмента.**

Вторият етап в заучаването е работа с инструмента по ноти. Според съвременните методисти първите просвирвания на произведението трябва да стават нацяло, в истинското темпо. Целта е да се осъзнае общия художествен смисъл и **цялостната звукова картина**. След първоначалните просвирвания на цяло започва дълъг период на подробно заучаване. Необходимо е в процеса на запаметяване да участва емоционалният момент и всички сензорни системи. Най-естественият изразител на емоцията е звуковият образ. **Ако тембровият слух активно участва в процеса на запаметяване, ученето наизуст ще бъде по-бързо и ефективно.**

На третият етап работата продължава с инструмента, но без ноти. Тук започва действителното свирене по памет. Започват да се търсят сравнения с преживявания, състояния, действия и картини от заобикалящия ни свят. Извънмузикалните асоциации и налагането им върху звуковите картини, създавани от изпълнителя, провокират емоционалната памет, за която Петрушин твърди, че е по-силна от паметта на разсъдък. **Всички извънмузикални асоциации са всъщност асоциации с тембровия облик на творбата.**

На последния етап от работата изпълнителят е способен да възпроизведе мислено произведението, без помощта на инструмента и без ноти. Това несъмнено изисква много добро ниво на развитие на вътрешния слух. Тук безтембровите музикално-слухови представи са крайно недостатъчни за

ефективното провеждане на дейността. **Нужно е тембровите представи да са толкова ярки и живи, че да се доближават до илюзията за произволност.** В процеса на тази работа се изгражда така нареченият от изследователите симултанен образ на произведението. Това е способност за мигновено представяне на творбата в нейната цялост с осъзнаване на всички специфични особености и изпълнителски задачи, които трябва да се изпълнят. Симултанния образ намира своето място и при изпълнението пред публика – още с изсвирването на първия тон, изпълнителят има в съзнанието си идеята за цялостното развитие на творбата, за нейното разположение във време-пространството, за своите цели и задачи като творец на звуковата материя.

### **3.2. ТЕМБЪРЪТ КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО В ИЗПЪЛНИТЕЛСКОТО ИЗКУСТВО**

#### **Тембърът като фактор в оркестровата и камерната музика**

##### *Два погледа върху оркестрацията*

На първо място е разгледан тембърът като изразно средство в ансамбловото музициране. Оркестрацията е графическо и физическо изражение на тембъра. На нея са присъщи много голяма част от изразните възможности на музиката. „Още през 17 век Емилио Кавалиери изразява тезата, че оркестрацията трябва да се изменя в зависимост от това какъв афект изразява музиката.“<sup>4</sup> Освен това: „инструментите трябва да се употребяват... в съответствие с драматическото качество на тяхната звучност.“<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Димитриев, Г., О драматургической выразительности оркестрового письма, Москва, Советский композитор, 1981. Стр. 3-4

<sup>5</sup> По цит. от Димитриев, Г., О драматургической выразительности оркестрового письма, 1981. Стр. 4



Образно-изразната природа на тембъра не е била осъзната изведнъж, а постепенно. Становището на Кавалиери е било по-скоро новаторско за времето си. През различни периоди на развитие на музикалното изкуство значението на тембъра е вариало от съвсем незначително до такова от първостепенна важност.

Много от големите композитори-симфоници разглеждат оркестрацията като формообразуващ фактор в музикалната драматургия и обръщат внимание на нейната способност да определя изразителността на музикалните образи в процеса на симфоничното развитие. В този смисъл ролята на оркестрацията, респективно на тембъра, може да се разглежда, като определяща за симфоничната драматургия.

Съществува и мнение, че тембърът е само едно от всички изразни средства и на него не бива да се придава по-голяма тежест, защото няма реални основания той да бъде изведен до позицията на формообразуващ и драматургически значим фактор. При приемането на тази теза се отчитат само външни аспекти на тембровата специфичност, взема се предвид само неговата колористична функция. Колкото до формообразуващата функция, тя се свежда до смяната на тембъра в различните дялове.

И двете становища имат своите основания. В различни условия може да се наблюдава различното проявление на тембъра. Оказва се, че основен фактор при определянето му е композиторското мислене.

В много трудове, посветени на въпроси свързани с оркестрацията и тембъра на различни инструменти, широко се използват темброви характеристики, придавани на инструментите в отсъствие на връзка със стила. А. Веприк ги нарича „застинали тембри“, защото са лишени от конкретно

музикално съдържание, в което да се проявят. По негово мнение, обаче, те дават ценна информация и помагат да бъдат по-добре разбрани явления от исторически характер, като например начините, по които се е използвал определен инструмент през определен период от време. **Всеки инструмент обаче притежава темброво разнообразие** и това е причината за нееднозначното му тълкуване в рамките на ансамбъла.

#### *Звукоподражание и програмна музика*

Говорейки за темброва специфичност, не може да се подмине въпроса за програмната музика и по-конкретно за звукоподражанието. Руският музиколог и професор в Московската Консерватория Г. Крауклис изследва подробно въпроси, свързани с програмната музика – солова и ансамблова. По негово мнение съществуват три вида звукоизобразителност в зависимост от степента на конкретност на звучащата форма.

Като най-непосредствено проявление на звуковата изобразителност, което е в съответствие с изначалната природа на музикалното изкуство, се явява звукоподражанието. Според автора то е най-елементарният тип звукоизобразителност. Несравнимо по-художествени, според автора на статията, са така наречените от него „условни звукоподражания“. Това са такива звукоподражания, при които определен инструмент и по-често съчетание от няколко инструмента създават звуков ефект, които наподобява реален звуков образ. В програмната музика най-широко се използва прийомот, който авторът на статията нарича асоциативна изобразителност. По този начин могат да се предадат определени форми на движение –

„графически и посредством темпоритъма“<sup>6</sup>, а също и явления като сумрак, размъване, свечеряване, както и някои специфични осезателни усещания – тежест, топлина или студ, мекота и острота. Може да се каже, че с тази най-широка сфера на звукоизобразителност в по-голяма или по-малка степен е свързана музиката въобще. Но в програмната музика тези ефекти са много по-подчертани и носят по-еднозначен характер, тъй като са свързани със съответен сюжет или поне заглавие, което насочва мисълта в определена посока.

### **Значение на тембъра в словата изпълнителска практика**

#### *За качеството на изпълнителския звук*

Изучавайки значението на тембъра като изразно средство в словото изпълнителско изкуство, преди всичко е обърнато внимание на значимостта на красотата на звука. Мост между чисто техническата и асоциативната страна в музикалното изпълнителство е създаваният от изпълнителя звук. **Живата, реално звучаща музика е точката, в която се осъществява връзката между идейно-художествения замисъл на творбата и средствата, с помощта на които тя се реализира.**

Проблемът за качествения звук и красотата на тембъра клавирният педагог М. Смирнов поставя във връзка с **интонационното възпитание** на младите музиканти. За него **понятието интонация включва в себе си освен височината на тона, още и неговите темброви характеристики.** Л. Гинзбург казва: „В понятието интониране в широк смисъл влизат не само звуковисочинните, но и тембровите и динамически, агогически и всевъзможни други характеристики; освен това процесът на интониране включва в себе си чувството и мисълта, които

---

<sup>6</sup> Крауклис, Г. Програмная музыка и некоторые аспекты исполнительства // Музыкальное исполнительство, Сборник статей 11, М., М., 1983. Стр. 58

изпълнителят влага в изпълнението и, разбира се, неговата творческа фантазия и въображение.“<sup>7</sup>

*Вокализиране и инструментализиране на изпълнителския звук*

Две са основните направления при интерпретацията, между които се разделят предпочитанията на изпълнителите – това са стремежът към вокализиране и стремежът към инструментализация на изпълнителския звук. Привържениците на принципа на вокализация защитават тезата, че **тембърът на инструмента трябва да наподобява този на човешкия глас**. Те издигат като основен принцип напевността, кантилената, красивия звук, свързан с диханието в музиката. „Живото дихание, отбелязва пианистът А. Голденвейзер, е основният нерв на човешката реч, следователно и на музикалното изкуство, родило се от звуците на човешкия глас.“<sup>8</sup> Другото становище защитава противоположното направление в изпълнителската практика. То утвърждава идеята, че **всеки инструмент е уникален със своите технически и звукови възможности. Той не бива да се стреми да имитира човешкия глас, защото това не му е свойствено**. Един от ревностните поддръжници на това становище е Феручо Бузони.

Идейно-художествените принципи, лежащи в основата на тези две направления са поставили основата на цели изпълнителски школи.

*Графично изразяване на тембъра*

---

<sup>7</sup> Гинзбург, Л. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства (На примере современной музыки для смычковых инструментов). // Музыкальное исполнительство, Сборник статей 11, М., М., 1983. Стр. 72.

<sup>8</sup> По цит. от Коралов, А., Художественият метод в музикално изпълнителското творчество, М., С, 1989. Стр. 137.

„Изпълнителските средства (в рамките на професионалната музика) се отличават от композиторските по своята импровизационна природа и отсъствието на строга степенна (дискретна) организация, която би позволила точното фиксиране на едни или други звукови нюанси в нотния запис.“<sup>9</sup> Това твърдение на О. Сахатулева и Е. Назайкински показва тяхната убеденост, че тембърът не може да се запише. **Основната трудност по отношение на тембъра като изразно средство е фактът, че той не може да се определи с обективна точност.** Въпреки това се предлагат до известна степен конкретизирани правила, благодарение на които музикално-изпълнителският език също придобива определена степен на устойчивост. „При изграждането на музикално-изпълнителския език в неговата система се включват и елементи на композиторския език, които в различна степен са се превърнали в знаци символи на дадено композиторско изискване към изпълнението.“<sup>10</sup> Тук А. Коралов има предвид определени изисквания към качеството на звука – тембъра на тона. Авторът дава примери с Бетовеновото тенуто, Шопеново рубато, отмереност по Стравински.

#### *Техника и звук*

Въпросът за изпълнителската техника е разгледан във връзка с художественото намерение на изпълнителя. Според педагози и изпълнители, техника означава способност за създаване и боравене с изразните възможности на инструмента. Подобно мнение изказва и големият български педагог и пианист Андрей Стоянов: „... не бива да се забравя нито за миг,

---

<sup>9</sup> По цит. от Коралов, А., Художественият метод в музикално изпълнителското творчество, М., С, 1989. Стр. 149.

<sup>10</sup> Коралов, А., Художественият метод в музикално изпълнителското творчество, М., С, 1989. Стр. 149-150.

че техниката в изкуството е винаги изразно средство и че тя има толкова стойност, доколкото е изразно средство.<sup>11</sup>

Широко разглежда въпроса за техниката големият руски клавирен педагог и изпълнител Г. Коган. За него техниката е неразривно свързана с интерпретацията, формата на движенията се определя от характера на звуковата представа, намираща се в психиката на изпълнителя. Коган има предвид преди всичко пианистичната техника и интерпретация, но заключенията, до които достига са валидни и за изпълнителите на други инструменти. Според него „техническото съвършенство се измерва... със степента на съответствие между изразните средства на изпълнителя и неговите изразни намерения...“<sup>12</sup>

Понятието „звукотворяща воля“, което той употребява, още веднъж потвърждава колко голяма роля играе *звукът, тембърът, качеството на тона* в музикалното изпълнение.

*Съвременната музика и подсилената роля на тембъра в изпълнителството*

В настоящия раздел под съвременна музика се разбира музиката, писана през 20 и 21 век. Поради множеството направления и изобилието от новаторски идеи и похвати в музицирането, това е едно благодатно време за експериментиране, опити да се разширят границите на конвенционалното, да се надхвърлят познатите възможности на инструментите, да се открият нови начини за тяхното използване, нови средства за музикална изразност.

Разработката няма за цел да анализира детайлно или да сравнява специфичните особености на отделните стилови направления през този период. На преден план е изведена ролята на тембъра като изразно средство в музикалното

---

<sup>11</sup> Стоянов, А., Изкуството на пианиста. Наука и изкуство, 1954. Стр. 34.

<sup>12</sup> Коган, Г., Вопросы пианизма (избранные статьи), М., 1968. Стр. 51.

изпълнителство и изискванията към изпълнителя относно тембровия колорит при изпълнение на тази музика.

Особено интересно понятие, имащо пряко отношение към разглеждания проблем коментира Л. Гинзбург – **култура на тона**. От една страна се има предвид пеенето на инструмента, стремежът към вокализация, за който беше споменато по-рано. Авторът говори за естественото звучене, топлота, задушевност, човечност – разбира се, ако идеята на изпълняваното произведение позволява това. В по-широк смисъл култура на тона би следвало да се разбира като способност да се избере най-добре съответстващия на художествената идея тембър.

Отделно от традиционните изразни средства, съществуват и така наречените от Гинзбург „темброво-акустични феномени“. Те играят голяма роля в съвременната музика, защото дават най-широко поле за експерименти с възможностите на инструментите. Подобни експерименти разширяват изразните и технически възможности, но и изискват съответстващо изпълнителско майсторство. Разграничава се използването на такива темброви ефекти поради необходимост, произтичаща от съдържанието на произведението и неговия образен свят от превръщането на оригиналния прием в самоцел. В първия случай те биха способствали за обогатяването на музикалната изразност. От друга страна, значението им като чисто експериментални иновации няма художествена стойност.

Интересно е становището на Т. Адорно за експресионизма, додекафонната музика и тембровия колорит. Разглеждайки музиката на Шьонберг от неговия среден период, той говори за мястото на „тембровата мелодия“. Тембърът се превръща в основен формообразуващ фактор: „Това означаваше, че смяната на тембри от само себе си трябва да стане

композиционен факт, да определя хода на композицията.<sup>13</sup> За разлика от това, додекафонията превръща композиционната структура в структура на багрите. Тя изцяло служи на композицията, но също така я ограничава: „... звуковото измерение като продуктивно измерение на композирането, каквото беше в ерата на експресионизма, все повече отпада.“<sup>14</sup> Идеята на Адорно докъкъде напомня на вече коментирания малко по-горе похват от епохата на Ренесанса, когато партиите се пишат за определен диапазон и се изпълняват от какъвто и да е инструмент, който го покрива. При Шьобнерг, макар и определени, инструментите губят своята специфика на третиране. „Тя (додекафонията) абсолютно не допуска да ѝ „хрумват“ някакви багри. Звучността, колкото и да е диференцирана, се доближава до това, което е била преди субективността да я завладее – просто регистриране.“<sup>15</sup>

Разглеждайки клавирното творчество на Дебюси, композиторът, теоретик и изпълнител-пианист Андре Букорещлиев отделя специално внимание на фактурата като изразител на тембровия колорит. Различните фактурни модели той оприличава с „форманти“ (термин, взиман от акустиката, който описва акустичната характеристика на гласните звукове), като под това разбира различни фактурни пластове, създаващи определени темброви феномени. „Всяка форманта има свой собствен облик; съвкупността от форманти съставя звучността в нейното развитие; цялото произтича от музикалното време.“<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Адорно, Т., *Философия на новата музика*. Наука и изкуство, София, 1990. Стр. 154.

<sup>14</sup> Пак там. Стр. 154.

<sup>15</sup> Пак там. Стр. 155.

<sup>16</sup> Букорещлиев, А. *Дебюси или тихата революция*. Orange Factory, София 2012. Стр. 38.



Един особено ярък пример за тембровата същност на музиката на 20 век, е сонористиката. Наименованието произхожда от латинската дума за звук, звучене (sonor) и отразява точно на същността на тази музика. Фокусът е върху тембровите характерни черти, формирани посредством фактура, динамика, артикулация, нетипични начини на звукоизвличане от традиционните музикални инструменти и т. н. Интересното тук е, че височината вече не се явява основна формообразуваща, т. е. не е задължително да носи основния семантичен смисъл. Тази функция се поема от тембровоспецифични елементи. Сонористични ефекти се използват в различни други направления като допълнителни изразни средства, разширяващи възможностите на композитора за художествена изразност.

Така наречената електронна музика също представлява музика на тембрите. Интересното в случая е не толкова начинът на възпроизвеждане, колкото начинът на генериране на тембрите. В сегашно време това става чрез компютърни програми, които позволяват много голяма свобода в манипулирането на всеки звук. Тембровото въображение на изпълнителя е определящо за продукта, който ще съумее да създаде.

Множеството експерименти, проведени с електронни инструменти и компютри в музиката продължават и до сега. Използването на електроника в музиката основно се отнася към влияние върху нейната темброва страна. С развиването на технологиите ще се разширяват все повече и възможностите за контрол и манипулация на тембри по изкуствен път и за създаване на нови инструменти, използващи тези технологии.

## **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. УЧАСТИЕТО НА ТЕМБРОВИЯ СЛУХ В ПРОЦЕСА НА ИЗГРАЖДАНЕ НА ИЗПЪЛНИТЕЛЯ-ПИАНИСТ**

Четвърта глава започва с изследване на това как теоретичните постановки, описани в предходните две глави, се възприемат и прилагат на практика от музиканти-изпълнители. За целта е проведено проучване сред студенти от Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство – Пловдив от специалности Изпълнителско изкуство и Педагогика на обучението по музика. На тях са предоставени 5 въпроса, засягащи аспекти от тяхната изпълнителска практика с възможност да се отговори в свободен текст. Всеки участник трябва да напише своето лично мнение без ограничения в обем или съдържание на включената информация.

Мотивите за провеждането на подобна анкета са провокирани от изводите до които достигна настоящото научно изследване в предходните глави. Проучването е мотивирано от необходимостта да се даде оценка на състоянието на поставения проблем и тази оценка да се обоснове на база на споделеното мнение на музиканти-изпълнители.

Ето и въпросите:

- 1. Каква според Вас е ролята на тембъра като фактор при изграждането на едно музикално изпълнение?*
- 2. Доколко според вас музикалният инструмент е в състояние реално да произведе различни тембри? Каква е ролята на въображението на изпълнителя и това на слушателя?*
- 3. Избройте различни качества на звука (различни тембри), с които боравите в своята изпълнителска практика.*

4. *Каква е взаимовръзката между тембровите ефекти от една страна и динамиката, щрихите и вибраторото от друга?*

5. *Как различавате добрите от некачествените музикални инструменти?*

6. *Какъв е вашият инструмент/глас?*

7. *Възраст (курс)*

В петте въпроса на анкетата са формулирани следните цели:

- Доколко е осъзната ролята на тембъра като изразно средство на изпълнителя.
- Как се оценява важноста на тембровия слух при изграждането на художествения образ.
- Доколко изпълнителите познават в дълбочина възможностите на своите инструменти.
- Доколко работят целенасочено за развиването на своя тембров слух.
- Как прилагат тембъра като изразно средство в изпълнителската си практика.

Участниците в анкетата са подбрани на случаен принцип без оглед на това какъв е техният инструмент (или глас). *Целта на настоящото изследване е да разгледа проблеми, които са общи за изпълнителите.*

Участниците в анкетата са студенти и музиканти, завършили образованието си до преди пет години. Причината е, че това са хора, които в момента изграждат своите умения, виждания и трупат професионален опит. Те са отворени за новости. Разполагат с огромно количество информация и имат достъп до световните тенденции в обучението, както и до творчеството на най-големите музиканти-изпълнители на нашето време и на миналия век.

След подробен коментар на отговорите, са направени следните изводи:

- Участниците в анкетата осъзнават необходимостта от разнообразие на тембрите за постигане на качествено художествено изпълнение;
- Всички участници прилагат по един или друг начин темброви ефекти при изграждане на художествените образи;
- Тембровите търсения на различните изпълнители са в различни посоки и понякога не включват активно участие на тембровия слух, а разчитат на външни фактори, обособени от особеностите на техните инструменти;
- Наблюдава се недостатъчно здрава връзка между теоретичните знания и изграждането на практически изпълнителски умения.

Тембров слух може да се възпитава във всички музикално-теоретични и практически дисциплини. Когато говорим за обучение в изпълнителско изкуство, две са основните направления, в които най-активно и целенасочено може и трябва да бъде възпитаван тембров слух – това са занятията по солфедж и заниманията по специален инструмент (или пеене).

#### *Възпитаване на тембров слух в занятията по солфедж*

Дисертационният труд доказва, че и трите основни дейности в занятията по солфедж – солфеджиране, музикално-слухов анализ и музикална диктовка, могат да имат пряко отношение към възпитаването на тембровия слух. Понякога това става целенасочено, а друг път се проявява като допълнителен ефект от работата по развиването на тонововисочинния и мелодическия слух. Необходимо е обаче да се обърне

специално внимание и на тембровия компонент, а не да се разчита само на страничните ефекти от обичайните упражнения.

Целенасоченото възпитаване на тембров слух може да започне още в подражателния период с натрупването на слухови представи от различни стилове и епохи, различни ансамбли и инструменти. *Слушането на музика е обвързано с музикално-слиховия анализ. То никога не бива да бъде пасивна дейност.* **Музикално-слиховият анализ трябва да бъде придружен от тембров анализ – да се дадат възможно повече определения за всеки отделен тембър. Те да са конкретни и да позволяват словесно да се различи един тембър от друг.** По този начин се обогатява и речниковия запас на ученика, развива се способността му да описва и обосновава своите художествени решения, да говори за музиката, която слуша и изпълнява, да обяснява своите изпълнителски намерения и да анализира тези на други изпълнители.

Дават се и различни темброви задачи, за проверка на степента на развитие на тембров слух. Неизучавани от учениците произведения, в които те трябва да отгатнат солиращия инструмент, е първият и най-лесен начин за проверка на способностите.

По-сложна и по-интересна задача е тази, в която учениците трябва да разпознат няколко последователно солиращи инструмента в рамките на по-голяма пиеса. В дисертационния труд подробно е описана методиката на провеждане на това упражнение.

***Пеенето с текст и солфеджирането в занятията по солфедж*** също са разгледани във връзка с развиването на тембровия слух. Обръща се внимание, че независимо от конкретната цел на упражнението, нито един тон не бива да бъде изпяван без мисъл за качеството на звука, който ще бъде

създаден, тоест, за неговия тембър. Гласово-техническите упражнения не бива да се разглеждат изолирани от идеята за живата музика. Както в песните, така и в солфежите и в интонационните упражнения трябва да присъства изискването за естетически издържано изпълнение, прецизна интонация, правилно звукоизвличане, красив звук.

Изброени са вокалните умения и навици, които са важни за успешната работа в занятията по солфедж. Солфеджният педагог трябва да се стреми чрез тях да постигне художественото изработване на солфеджните примери и песните. Коментирани са и факторите, оказващи негативно влияние върху точната интонация.

Специално внимание в контекста на вокалната работа в занятията по солфедж, е обърнато на **ансамбловото музициране**. Хоровите навици са не по-малко важни от чисто вокалните. **Умението за „спяване“ е един добър индикатор за развит усет за тембър**. То показва, че всеки ученик, освен собственото си изпълнение, слуша и общото звучене на ансамбъла и успява да контролира своя собствен тембър така, че да се слее с общия.

***Развитието на тембров слух може да се осъществява по време на музикалната диктовка.*** Това се отнася както за писмената диктовка, така и за нейния устен вариант – музикално-слуховия анализ. Ако се използва само пиано в занятията по солфедж, учениците развиват форма на пасивен абсолютен слух към тембъра само на този инструмент. Стига се до там, че една и съща диктовка, която успешно се записва от пиано, е невъзможно да се запише от някой малко познат по тембър инструмент. Подобно ограничаване е неприемливо за професионалния музикант. **Зависимостта на височинния от тембровия слух в случая трябва да се третира като слабост на музикалния (и по-точно на височинния) слух.**

## *Възпитаване на тембров слух в занятията по инструмент*

В тази си част дисертационният труд дава някои насоки и методи за работа по развиването на тембров слух в процеса на обучение в изпълнителско изкуство въз основа на методиката за обучение по пиано. Сравняват се мненията на изявени клавирни педагози в България и в чужбина. Научното изследване доказва, че възпитаването на тембров слух може и трябва да започне още с първите уроци по пиано. **Вслушването на практика представлява отношение и възприемане на качеството на собствения или чуждия звук (тембър), следователно е резултат от действието на активен тембров слух.** Работа на клавирния педагог е да култивира у своя ученик уменията за вслушване и слухов контрол. Това не се постига лесно. Необходими са време и постоянство в работата, както и сериозни знания, за да се изгради тази способност. Коментира се и становището, което Андрей Стоянов обобщава: „...никой инструменталист не е тъй склонен към илюзии, както пианистът: често пъти той чува в себе си желанието по сила и качество тон, а не чува оня, който прозвучава в действителност.“<sup>17</sup> Доказва се, че **използването на музикалната фантазия също подлежи на слухов контрол.**

Специално внимание е обърнато на становището, че **целите на изпълнителското изкуство** е необходимо при работата по развиването на музикалния слух **да се развива приоритетно тембровия слух „...тембърът винаги изцяло се намира в ръцете на младия пианист. Затова е ясно, че именно тази страна на работата заслужава особено внимание.“**<sup>18</sup>, казва руският клавирен педагог М. Смирнов. Обобщавайки мненията на други

---

<sup>17</sup> Стоянов, А., Изкуството на пианиста. Наука и изкуство, 1954. Стр. 122.

<sup>18</sup> Смирнов, М. В мире творческих контрастов Рахманинова // Музыкальное исполнительство, Сборник статей 9, М., М., 1976. Стр. 87.

педагози, сходни с гореказаното, се прави и извода, че **музикално-изпълнителския слух е по същество тембров слух.**

Проследява се механизмът на действие на тембровия слух по време на изпълнение. **Тембровият слух участва в интерпретационния процес посредством музикално-слуховите представи и вътрешния слух.** Андрей Коралов добавя още един фактор – влиянието на извънмузикални впечатления от заобикалящата среда. Те могат да бъдат асоциации от зрителен, слухов, осезаем или обонятелен характер, а също и емоционално-естетически. Нарича ги *музикално-образни представи*.

Представата за звука, който трябва да се получи от инструмента, се превръща в *звуково намерение*, което се осъществява посредством двигателния апарат и механиката на инструмента под контрола на слуха. Техниката на изпълнителя е неизменно свързана с неговата интерпретация. Такава постановка на въпроса поставя по различен начин задачите на изпълнителската педагогика. Задачата на педагога е да осъзнае тези специфични особености, характерни за всеки и да препоръча индивидуални средства за изразяване и технически похвати, които съответстват на *неговото* светоусещане и звукови намерения.

По-нататък са разгледани способности за работа върху тембровия слух с различни по жанр пиеси. Най-лесният начин да се обърне внимание на тембровата специфичност в ранна възраст и при първите уроци по пиано, е чрез асоциации със звукови явления от заобикалящата среда. Тук програмната музика, или по-точно отделни елементи на програмност, са най-прекият път от познатите звуци към музикалните такива. Дори на етап свирене по слух и свободни импровизации може да се търсят аналогии с познати звуци (чуруликане на птички,



ръмженето на мечката и т. н.). На този етап целта е детето да свикне само да открива на какво наподобява, с какво свързва даден мотив или мелодия. Провокирането към сравнения с реални звуци ще доведе до интуитивната необходимост от търсене на подходящото туше. По тази причина най-често детските пиеси са програмни. Начални школи като *Начална школа за пиано* на Лидия Кутева, *Фортепианная игра* на А. Николаев и др., съдържат, ако не изцяло, то в по-голямата си част програмни пиеси и песнички с текстове. Дисертационният труд анализира такива и дава препоръки за работа над тях с приоритетно внимание върху тембровата им страна.

По подобен начин са разгледани и насочващи заглавия на пиеси, които са по същество непрограмни – Песни без думи на Ф. Менделсон, Мазурките и Валсовете от Шопен, частите от бароковите сюити. Заглавието „Песен“ предполага асоциация с тембъра и звукоизвличането при човешкия глас. Различните танци от своя страна са доста конкретни по отношение на своя характер, а представата за стъпките и движенията дава до голяма степен идеята за точното туше.

Друг начин за разнообразяване на тембровия колорит, е като се направят аналогии с тембрите на други инструменти. Особено удачно е използването на такъв метод при работа върху сонати и сонатини. По същество това са малки симфонии за пиано, които следват логиката на развитие на мащабните оркестрови произведения. Целта не е да се наподобят буквално тембъра на някой инструмент, а да се потърси открояването на някои негови характерни темброви особености. За илюстриране на този метод е използвана клавирна соната от Моцарт, която е оркестрирана и анализирана, сравнявайки клавирния с оркестровия текст.

Непрограмните творби дават изключително широко поле за тълкуване от страна на изпълнителя. Единственото, което го ограничава, е музикалният стил. Като пример за това е направен сравнителен анализ на четири изпълнения на Прелюд и fuga f moll от Добре темперирано пиано, т. 1 на Й.С. Бах. Записите са на едни от най-големите изпълнители на 20 век – Святослав Рихтер, Татяна Николаева, Фридрих Гулда и Глен Гулд. Анализът цели да изтъкне как само тембровата характеристика е достатъчна, за да създаде коренно различен музикален образ у различните изпълнители.

В заключение може да се каже, че тембров слух може и трябва да се развива в заниманията по всеки инструмент. Индивидуалната чувствителност на изпълнителя към тембъра на неговия инструмент в резултат на многобройните часове свирене е винги по-голяма, отколкото към който и да е друг инструмент, ансамбъл или глас. Това означава, че **тембровият слух не е универсална способност. Не съществува всестранно развит музикален тембров слух.** Тоест, има тембри, към които ухото е по-чувствително и такива, които разпознава само бегло. За музиканта-изпълнител най-важно е да развие тембровия си слух по отношение на инструмента, на който свири. Но това не е достатъчно. Свиренето в ансамбъл изисква добра чувствителност и към тембрите на партниращите инструменти. В този смисъл най-често партниращият инструмент е пианото, така че отново се появява необходимостта от развиване на тембров слух към него. За това помагат както заниманията по солфеж, където пианото е основен инструмент, така и евентуални начални занимания по пиано на инструменталисти и певци.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ:**

Настоящият дисертационен труд представлява интердисциплинарно изследване, което обединява достиженията на няколко научни области. В разработката са включени както закономерности, изучавани от точните науки – физика и математика, така и зависимости от сферата на психологията, въпроси, изучавани от теория на музиката, както и методически похвати и проблеми на музикалното изпълнителство. Целта е да се даде панорамен поглед върху някои важни, но по-малко изучавани музикални явления. Насочеността на дисертацията към музикантта-изпълнител обуславя и основното направление, в което се движи научното изследване, а именно да повиши ефективността на работата както на зрели творци-изпълнители, така и на музикалните педагози, които водят своите ученици по пътя на професионалното музикално-изпълнителско изкуство.

В методическата част, изложена в Четвърта глава, са разгледани различни подходи за работа върху развиването на тембровия слух и способността за използването на тембъра като художествено изразно средство. Това улеснява музикалните педагози в тяхната работа и дава нови насоки на техните методически търсения в работата с ученици от различни възрастови групи.

Проведените няколко експеримента, както и едно проучване, поставят разглежданите проблеми на по-широка основа и засягат кръга на младите изпълнители, които в момента изграждат своята професионална кариера в сферата на музикалното изпълнителство.

Изводите, направени в края на всеки тематичен раздел, обобщават най-същественото от него и дават насоки за последващи изследователски търсения.

В заключение трябва да се отбележи, че макар и косвено, тембровият слух може да бъде свързан с всички музикални способности и дейности. Дисертационният труд няма претенции за изчерпателност при разглеждането на всички тях, а се спира само на тези, които имат най-ясно изразена връзка с тембровия слух и съответно пряко отношение към художествено-творческия процес.

В дисертационния труд се открояват следните приноси:

**1. Систематизира, обобщава и обогатява съществуващата литература по проблема за тембровия слух. Акцентирайки върху тембровия слух, дисертационният труд запълва съществуваща ниша с решения на проблеми, за които няма обстойно разработени трудове.**

**2. За първи път в музикалната теория се правят паралели между някои музикални явления и физичните явления, на които те се основават. Музикални явления се изясняват с помощта на опростени физични закономерности, формули и графики. Акцентът в дисертацията е върху достъпното представяне на материала поради липсата на такава информация в музикално-теоретичната литература.**

**3. Показват се зависимости между числовото изражение на явленията и тяхното възприятие. Доказва се, че правилното и задълбочено разбиране на музикалните явления помага да се разберат и обяснят резултатите от експериментите на Б. Теплов и К. Сишор, останали без обяснение.**

**4. За първи път проблемите на музикалното изпълнителство се разглеждат от ракурс, при който в центъра на изследването е поставен тембровия слух, който е в основата на изграждането на музикален образ.**

**5. Предлага се систематизиран комплекс от методи на работа за развиването на тембров слух, насочени както към занятията по солфеж, така и към занятията по инструмент. Изводите, направени в Четвърта глава, както и принципните постановки, които са описани, се отнасят за всички инструменти.**

Постигнатите резултати дават възможност да се осъществи по-задълбочен поглед върху цялостната дейност на изпълнителя. Същевременно направените изводи поставят нови въпроси и дават насока за нови търсения в различните области, които имат отношение към изпълнителското изкуство. Би било интересно да се повтори експериментът на Б. Теплов за вибраторото, като се промени методиката на измерването. Тогава получените резултати ще добият друг смисъл. Биха могли да се разгледат и методи за възпитаване на тембров слух на основата на методиката за обучение по друг инструмент. Особено интересно би било изучаването на методиката за обучение по пеене. Човешкият глас повече от който и да било инструмент дава възможности за разнообразие на тембрите. Постановката при различните стилове пеене (класическо, поп и джаз, фолклорно) определя преди всичко тембровия колорит, който е характерен за всеки определен стил. Интересно е да се изучат по-подробно тембралните разлики при различните постановки. Това би помогнало и за подобряването на дейността пеене в занятията по солфеж. Може би най-широкообхватен и интересен за последващо изследване е въпросът за електронната музика и мултимедията. Технологиите се развиват все по-бързо с течение на времето, което прави доста трудно изчерпателното изучаване на музикалните технологии. Последните иновации позволяват и на хора с непрофесионално музикално образование да създават електронна музика

посредством компютри и определени програми. Тъй като технологиите вече заемат ключово място в цялото ни ежедневие, лесно е да се предположи, че в бъдеще те ще заемат все по-важно място и в музикалното изкуство. Успешното им внедряване както в процеса на създаване и изпълнение, така и в процеса на обучение, ще гарантира една по-висока степен на адекватност на съвременното изкуство спрямо заобикалящата ни среда.

Всички предложени идеи и експерименти могат да бъдат обекти на последващи научни изследвания.