

ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВОТА  
СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ART  
SOFIA UNIVERSITY "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

**МУЗИКА.  
МУЛТИМЕДИЯ.  
КУЛТУРА**

MUSIC.  
MULTIMEDIA.  
CULTURE

1/2024

## РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ГЛАВЕН РЕДАКТОР - ДОЦ. Д-Р ХРИСТО КАРАГЪЗОВ

### РЕДАКЦИОНЕН ЕКИП:

ПРОФ. Д-Р АДРИАН ГЕОРГИЕВ  
ДОЦ. Д-Р ВЕСЕЛИН КАРААТАНСОВ  
ГЛ. АС. РАЛИЦА ДИМИТРОВА  
ГЛ. АС. МАРИНА АПОСТОЛОВА  
ГЛ. АС. ЕМИЛИЯ КАРАМИНКОВА-КАБАКОВА  
ГЛ. АС. СИЛВАНА КАРАГЪЗОВА

### ВЪНШНИ РЕДАКТОРИ И РЕЦЕНЗЕНТИ:

ПРОФ. Д-Р НЕВА КРЪСТЕВА - НМА  
ПРОФ. Д. ИЗК ПЕТЕР ЦАНЕВ - НХА  
ДОЦ. Д-Р ПЕТЪР ПЛАМЕНОВ - ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
КЪМ СУ "КЛ. ОХРИДСКИ"

### ПРЕВОД ОТ АНГЛИЙСКИ ЕЗИК:

КАЙА ТИТЕВА  
ЕКАТЕРИНА КУИН

---

## **EDITORIAL BOARD**

**EDITOR-IN-CHIEF - ASSOCIATE PROFESSOR DR. HRISTO KARAGYOZOV**

### **EDITORIAL TEAM:**

**PROF. DR. ADRIAN GEORGIEV**  
**PROF. DR. VESELIN KARAATANASOV**  
**CH. ASSISTANT RALITSA DIMITROVA**  
**CH. ASSISTANT PROFESSOR MARINA APOSTOLOVA**  
**CH. ASSISTANT EMILIA KARAMINKOVA-KABAKOVA**  
**CH. ASSISTANT SILVANA KARAGYOZOVA**

### **EXTERNAL EDITORS AND REVIEWERS:**

**PROF. DR. NEVA KRASTEVA - NMA**  
**PROF. PETER TSANEV - NHA**  
**ASSOC. DR. PETAR PLAMENOV - FACULTY OF PHILOSOPHY**  
**AT SU "KL. OHRIDSKI"**

### **ENGLISH TRANSLATION:**

**KAYA TITEVA**  
**EKATERINA QUIN**



## ПРИВЕТСТВИЕ

### ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР НА СПИСАНИЕ “МУЗИКА. МУЛТИМЕДИЯ. КУЛТУРА”

Здравейте и добре дошли на страниците на новото електронно издание “Музика. Мултимедия. Култура”!

Като екип, съчетаващ експертизата в музикалната област, мултимедийните и технологични знания и опит, както и не на последно място търсенията и дискурса в по-широките области на изкуствата и културата, бяхме привлечени от идеята да обединим всички тези области на точното и на хуманитарното знание в обща дискуссионна платформа, на която да могат да се изявяват както утвърдени учени и творци, така и млади специалисти. Ще се радваме, ако полученият резултат има необходимото качество и допринесе за подобряването на общия ландшафт в контекста на музикалното и културно битие, в което всички ние пребиваваме.

През последните десетилетия се задълбочи разтварянето на “ножицата” между технологичното развитие, от една страна, и цивилизационните и мирогледни основи, на които е стъпило обществото като цяло и всеки отделен индивид в частност. Последниците от това виждаме всеки ден. Опитите да се превземат и последните бастиони на хуманитарното знание чрез разработването на езикови модели, които да го копират и прекомпилират по машинен път, само задълбочават проблема - особено когато се провеждат сред едно общество, което постепенно загубва естествения си “имунитет” в етичен и естетически план; в среда, където представите за добро, правилно и красиво се заместват с икономическа изгода и технологичен напредък.

---

Така нуждата от разговори, художествена и научна критика, анализи и дискусии в тези области само става по-належаща и ще се радваме, ако поне в известна степен успеем да я запълним в рамките на научния проект, който представяме на вниманието на обществеността.

Казвайки това, изобщо не се опитваме да отричаме и ролята на технологиите, особено по отношение на тяхната взимна конвергенция с изкуствата. Част от екипа ни е дълбоко свързан с тази област на знанието и поради това се чувстваме длъжни да дадем платформа и на научни разработки в тази много напредничава област, където буквално всеки ден се случва нещо ново и се откриват различни художествени методи за творческа реализация.

Нека пожелаем на добър час на това издание и да го оставим като един жив организъм да се развива и себедоказва във времето.

доц. д-р Христо Карагьозов

Редакционната колегия на сп. “Музика. Мултимедия. Култура”

## Съдържание

ПРИВЕТСТВИЕ ОТ ГЛАВНИЯ РЕДАКТОР.....	4
1. проф. д-р Ганка Неделчева - СПЕЦИАЛНОСТ „ МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“ – МИНАЛО, НАСТОЯЩЕ, БЪДЕЩЕ .....	8
2. Rachel C. Walker - ABSTRACTING CONCRETE MATERIALS: CONTEMPORARY POETRY AS A MUSICAL SOURCE.....	26
3. проф. дн Мира Цветкова-Арсова, гл. ас. д-р Маргарита Томова - ВЪЗМОЖНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВИ В МУЗИКАЛНОТО ИЗКУСТВО ЗА ЗРИТЕЛНО ЗАТРУДНЕНИТЕ ЛИЦА.....	34
4. Jozsef Takacs - MÉTHODE PIANO 1, 2, 3.....	41
5. доц. д-р Боряна Мангова - ЮНОШЕСКАТА ОПЕРЕТА „ЗЛАТНОТО МОМИЧЕ“ ОТ МАЕСТРО ГЕОРГИ АТАНАСОВ – МЕЖДУ МИНАЛОТО И БЪДЕЩЕТО..	52
6.Марта Танева - ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА КЪМ ПУБЛИКАТА: ИНОВАТИВНО ПРЕДСТАВЯНЕ НА КЛАСИЧЕСКАТА МУЗИКА.....	64
7. Джан Чутиан- СЪВРЕМЕННИ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИЕТО НА КИТАЙСКОТО ОПЕРНО ИЗКУСТВО.....	82
8. РОСЕН СТОЕВ- ЦИФРОВИ СИСТЕМИ ЗА КОРЕКЦИЯ НА ЗВУКА В КОНТРОЛНИ И ПРОСЛУШВАТЕЛНИ АПАРАТНИ.....	91
9. Евгения Витанова - ТРАНСФОРМАЦИЯТА НА СЪЩЕСТВУВАЩИ ЖАНРОВЕ КАТО НЕОБХОДИМА МОДИФИКАЦИЯ ПРИ СЪЗДАВАНЕ НА МЮЗИКЪЛ ЗА ДЕТСКА ГРАДИНА.....	105
10. Яна Ибришимова - СТАРИ И НОВИ РЕПЕРТОАРНИ ПОЛИТИКИ В УЧЕНИЧЕСКАТА ОРКЕСТРОВА ПРАКТИКА.....	119

---

## CONTENTS

GREETINGS FROM THE EDITOR-IN-CHIEF.....	4
1. Dr. Ganka_Nedelcheva, Prof. - SPECIALTY „MUSIC PEDAGOGY“ - PAST, PRESENT, FUTURE .....	8
2. Rachel C. Walker - ABSTRACTING CONCRETE MATERIALS: CONTEMPORARY POETRY AS A MUSICAL SOURCE.....	26
3. D.Sc. Mira Tzvetkova-Arsova, Prof; Dr. Margarita Tomova, Asst. prof. - OPPORTUNITIES AND PROSPECTS IN THE FIELD OF MUSIC FOR PEOPLE WITH VISUAL IMPAIRMENTS.....	34
4. JOZSEF TAKACS - MÉTHODE PIANO 1, 2, 3.....	41
5. Dr. Boryana Mangova, Assoc. prof - THE JUVENILE OPERETA „THE GOLDEN GIRL“ BY MAESTRO GEORGI ATANASOV - BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE .....	52
6. Marta Taneva - CHALLENGING THE AUDIENCE: INNOVATIVE PRESENTATION OF CLASSICAL MUSIC .....	64
7. Zhang Chutian- CONTEMPORARY TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF CHINESE OPERA ART .....	82
8. Rosen Stoev- DIGITAL ROOM CORECTION SYSTEMS IN CONTROL AND LISTENING ROOMS .....	91
9. Evgenia Vitanova - THE TRANSFORMATION OF EXISTING GENRES AS A NECESSARY MODIFICATION WHEN CREATING A MUSICAL FOR KINDERGARTEN .	105
10. Yana Ibrishimova - A COMPARISON OF THE POLICIES GOVERNING REPERTOIRE IN STUDENT ORCHESTRAL PRACTICES OF BOTH THE PAST AND THE PRESENT.....	119



**СПЕЦИАЛНОСТ „ МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“ – МИНАЛО, НАСТОЯЩЕ,  
БЪДЕЩЕ**

проф. д-р Ганка Неделчева

Катедра „Музика и медийни технологии“, ФНОИ

Имам привилегията, но и отговорността, да представя историята на специалност „Музикална педагогика“ от нейното създаване до днес. Мъдростта на Илия Бешков е подходяща в този случай: „Само този, който е извървял пътя нагоре, може да погледне на него от горе надолу.“ А Пътят е дълъг... От момента, в който влизаш като най-млад асистент в една катедра, до финалния, когато излизаш от нея като най-възрастният. Тази позиция ме изкушава с възможност за мемоарна сантименталност, от една страна, но от друга – академичната обективност и професионализъм изискват пълно отсъствие на пристрастие. И тъй като не може нито без първото, нито без второто, средният път с опция за комбинация от двете, може да се използва при необходимост.

Историята на специалност „Музикална педагогика“, както всяка друга, се пише от хора и техните дела, но се чете от други, които правят своите. Така вчера, днес, утре постоянно сменят своите позиции, за да се превърнат в летопис. 30 години са кратък период за пространствено-времевите параметри на нашата Вселена. И все пак, спрямо земното време, те са 1/3 от едно столетие, а човешката история показва, че в него могат да се случат много събития. И добри, и лоши...

Изминалите три десетилетия от създаването на специалност „Музикална педагогика“ са несиметрично разпределени около смяната на ХХ-ХХІ век. Те носят резонанса на социално-икономически и културно-исторически промени с влияние върху еволюцията ѝ. Затова погледът към нейната ПРЕДИСТОРИЯ е повече от необходим...

През 1983 в СУ „Св. Климент Охридски“ се създава нов Факултет за подготовка на детски и начални на учители (ФПДНУ) като наследник на Института за подготовка на детски и начални учители „Надежда Крупская“. По



това време ректор на университета е проф. д-р Илчо Димитров (1981-1985), а декан на новия факултет става доц. д-р Павел Драганов (1983-1986). Обявен е и първият прием на студенти – випуск 1983-1984. В първите 10 години от неговото съществуване обучението е по двете специалности, отразени в името му и дефектология. Музиката и изобразителното изкуство съществуват като задължителен елемент в професионалната подготовка на бъдещите детски и начални учители. Всички студенти изучават музикално-теоретични, дидактико-методически дисциплини и пиано. Катедрата, администрираща обучението, е с име „Естетическо възпитание“ и ръководител проф. дпн Жечо Атанасов (1983/1984-1987/1988), а по-късно – доц. Божанка Константинова (1988/1989-1994/1995).

Следват мандати на няколко ректори – проф. д-р Минчо Семов (1985-1989), акад. проф. Никола Попов (1989-1991), чл. кор. проф. Николай Генчев (1991-1993) и декани на ФПДНУ – проф. д-р Стойка Здравкова (1986-1989) и проф. д-р Георги Ангушев (1989-1993). Катедра „Естетическо възпитание“ функционира с 4 обособени сектора – „Музика“, „Изобразително изкуство“, „Детска литература“ и „Театрално изкуство“. Щатни преподаватели в сектор „Музика“ са доц. Йордан Колев, ас. Жан Гологанов, ас. Валентина Манолова, ас. Ганка Неделчева, ас. Милена Сотирова, ас. Мая Стоянова, а от 1989 – и диригентът на Детския радиохор Христо Недялков като професор. Споменавам този неголям екип, с който е свързана голяма част от историята на бъдещата специалност „Музикална педагогика“.

Тук е мястото да направя първото отклонение по необходимост, за което направих уговорка предварително... С особен респект отбелязвам факт, който илюстрира стратегията на Университета за приобщаване на новопостъпили асистенти от всички специалности към академичната среда и нейните традиции. В продължение на 2 месеца новите асистенти посещават открити лекции на най-светлите умове в българската хуманитаристика, преподаващи в него – проф. Исак Паси (естетика), проф. Кирил Василев (философия), проф. Йордан Ведър (реторика) и др. Истинско дефиле на интелект и ораторско изкуство с школа, класа и академично ниво! Последната седмица асистентите посещават курс по компютърно обучение. За голямо съжаление, днес информация за подобни формати няма.

В новосъздадения факултет бъдещите детски и начални учители получават базисна подготовка за дейностите или часовете по музика. В техния учебен план са определени 3 степени на обучение, съответни на последователността

в академичната година с тяхното съдържание. Илюстрация за това е учебен план на специалност „Начална педагогика“ във ФПДНУ от 1985. В първа степен (първи курс) се изучават 2 дисциплини – *Съвременни проблеми на теорията и историята на музиката* и *Съвременни проблеми на методиката на музикалното развитие*. Към тях се асоциирани ЕТМ, солфеж, задължително пиано и по избор – втори музикален инструмент като практико-приложни дисциплини. Втората степен на обучение (втори курс) включва лекционен курс по *Музикална литература и анализ на музикално произведение за начална възраст*, а към практико-приложните дисциплини се добавя *„Хорово дирижиране“*.

Тук въвеждам информация за поредицата „Любопитни факти от миналото“. В този най-ранен етап от съществуването на факултета в учебния план за подготовка на детски педагози присъства лекционен курс *Педагогически проблеми на използване на компютърната техника*. Годината е 1985, но показва иновативно мислене, академична смелост и визионерство.

В посочения период специализация по музика присъства в програмата за трети и четвърти курс на двете педагогически специалности. Тя се нарича „Музикална педагогика“ и има следното съдържание: *Музикален инструмент, Солфеж и ЕТМ, Музикална литература и анализ на музикални произведения за деца, Ритмика, Детски музикални инструменти, Дирижиране, Музикална психология*. По-късно тази форма става по избор на студента, който може да предпочете една от двете специализации – „Музикална педагогика“ или „Изобразително изкуство“. Тя в по-голяма степен кореспондира с индивидуалните творчески заложби и интереси на бъдещите детски и начални педагози, влияе на тяхната мотивация в процеса на обучение и води до положителни резултати от него.

Този кратък обзор на Предисторията на музикалното образование в СУ отбелязва конструктивни процеси в изграждане на образователна стратегия и модели за обучение на професионално подготвени музикални педагози. В тези условия се акумулира ценен опит – административен, организационен и педагогически, който конкретизира концепцията за новата специалност „Музикална педагогика“. В нейната история се преплитат фактори, структури и елементи – университет, факултет, катедра, техните ръководители, учебни програми/планове, преподаватели, студенти и тяхната реализация. Това са в най-общ вид основните пунктове в моя доклад.

## УНИВЕРСИТЕТЪТ, ФАКУЛТЕТЪТ, КАТЕДРАТА

С решение от Протокол No.6 (15.12.1993) АС на СУ „Св. Климент Охридски“ гласува с положителен вот („ЗА“ – 27, „ВЪЗДЪРЖАЛ СЕ“ – 4) създаване на 2 нови специалности – „Музикална педагогика“ и „Педагогика на изобразителното изкуство“ и приема техните учебни планове. Към тази дата Факултетът е преименуван вече във ФНПП – Факултет за начална и предучилищна педагогика. Аргументите за новата музикална специалност са ясно дефинирани от неговия декан проф. д-р Георги Бижков *„като необходимост от висококвалифицирани учители по музика у нас“*, от една страна, от друга – като български академичен отговор на актуалните тенденции за *„издигане ролята на изкуството за прогреса на цивилизацията, за превръщането му в мост между различните национални култури чрез най-универсалния език на цивилизацията – музиката.“*(1) Този факт има и значим институционален резонанс. Създаването на двете специалности „Музикална педагогика“ и „Педагогика на изобразителното изкуство“ допълват липсващо звено в образователната програма на най-стария ни университет – изкуството. Този елемент го приобщава към традициите в Европа и Америка, където универсалността е иманентна същност на университетската структура с нейното съдържание и функция.

Създаването на новите специалности логично довежда до преименуване на катедра „Естетическо възпитание“ в катедра „Педагогика на изкуствата“. Решението за това е взето на посоченото заседание на АС от 15.12.1993 заедно с тяхното обявяване. Дълъг период от време те съществуват в нея, следвайки своя самостоятелна логика на развитие.

От значение за възникването на „Музикална педагогика“ в Алма матер са две обективни обстоятелства. По това време тя не присъства като специалност в програмата на Българската държавна консерватория (днес НМА „Проф. Панчо Владигеров“), която премества музикално-педагогическите си специалности в своя филиал, създаден през 1964 в Пловдив, преобразуван по-късно (1972) в самостоятелен Висш музикален педагогически институт (ВМПИ), днес АМТИИ. В университетските програми към този момент музикално-педагогически профил в обучението предлага само ЮЗУ „Неофит Рилски“. Така адекватният управленски рефлекс, проявен от СУ, запълва сериозен образователен дефицит в представителен национален център на висшето образование като София.

Заслуга за появата на специалност „Музикална педагогика“ имат персонално няколко академични фигури – визионери: тогавашният ректор проф. д-р Иван Лалов (1993-1999), проф. д-р Георги Бижков – декан на ФНПП (1993-2003), проф. Георги Костов – ректор на НМА (1989-2008) и доц. Йордан Колев, преподавател по Елементарна теория и солфедж в катедрата. Създаването на специалност „Музикална педагогика“ маркира първия етап от историята на факултета, който отбелязва по това време с научна конференция своя 10-годишен юбилей.

Обучението на първия випуск музикални педагози стартира през учебната 1994/1995 в редовна и задочна форма (държавна и платена поръчка) на ОКС „Бакалавър“. Изминалият 30-годишен период протича с промени в ръководството на университета, факултета и щатния състав на първичното звено. Скоро ръководител на катедра „Педагогика на изкуствата“ става проф. д-р Йордан Колев (1995/1996 – 2000/2001), след който катедрата ръководи проф. д-р Чавдар Попов (2001/2002 – 2006/2007). В този период ректор е проф. д-р Боян Биолчев (1999-2007), а декан на ФНПП е проф. д-р Божидар Ангелов (2003-2011, 2015-2019). През 2008 година катедрата, администрираща съвместната педагогическа работа на музиканти и художници, се трансформира в 2 нови автономни катедри – „Музика“ и „Изобразително изкуство“. В периода 2007-2015 ректор на СУ става проф. д-р Иван Илчев, а ръководител на катедра „Музика“ – доц. д-р Жан Гологанов (2007/2008 – 2011/2012). Декан на ФНПП е проф. д-р Димитър Гюров (2011-2015), който по-късно определя доц. д-р Данка Щерева за временно изпълняваща длъжността ръководител на катедра „Музика“ в периода 2012 – 2015.

Новата история на катедрата е свързана с нов ректор – проф. д-р Анастас Герджиков (2015-2023), с нов последен мандат на проф. д-р Божидар Ангелов (2015-2019) като декан, с нов ръководител на катедра – проф. д-р Адриан Георгиев (2015/2016 – 2022/2023) и с откриване на нова специалност „Музикални медийни технологии и тонрежисура“ (ММТТ) през 2017. Скоро след това (2018) се променя името на факултета – ФНОИ (Факултет по науки за образованието и изкуствата) с нов декан проф. д-р Милен Замфиров от 2019, който го ръководи и днес. Междувременно катедра „Музика“ се преименува в катедра „Музика и мултимедийни технологии“ през януари 2022 и администрира обучението по 2-те специалности – новата и старата специалност „Музикална педагогика“. От есента на 2023 ректор на СУ е проф. д-р Георги Вълчев, а ръководител на катедрата е доц. д-р Веселин Караатанасов. Тези

динамични управленски промени съпътстват развитието на специалността, което в голяма степен зависи от колаборацията между декан, ръководител-кафедра и ректорско ръководство. Информацията е представена в тази част от доклада, за да отстъпи място на следващите детайли от историята на „Музикалната педагогика“ – учебните програми и планове на специалността, тенденциите в техните промени, преподавателският екип, който ги създава и реципиентът в образователния процес – студентите.

### УЧЕБНИТЕ ПЛАНОВЕ ЗА ОКС „БАКАЛАВЪР“, СПЕЦИАЛНОСТ „МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“

Първите учебните планове на специалност „Музикална педагогика“ ОКС „Бакалавър“ и ОКС „Магистър“ от уч. 1994/1995 са своеобразна матрица и фундамент за нейното развитие по-нататък. Те са с теоретична и практико-приложна насоченост, отговаряща на квалификационните изисквания към учителите по музика в детската градина и българското училище. Този факт е посочен тук, но в текста по-нататък плановете са представени самостоятелно в хронологичен порядък, **условно разделен на три десетилетия.**

Първият учебен план на специалност „Музикална педагогика“ в ОКС „Бакалавър“ (1994/1995) е насочен към професионална подготовка на музикални педагози в детските градини и българското училище, базирана на интердисциплинарно знание и синтез между наука, педагогика и изкуство. Тази образователна концепция е в синхрон с обществената мисия на учителя по музика, обобщена от проф. дпн Галина Стоянова, един от авторитетните музикални педагози у нас: *„Настоящата ситуация в системата на масовото музикално образование е проекция на масовата музикална култура след 10-15 години. Учителят по музика е представител на художествената култура в системата на просветата, носител на тази култура и неин представител там – в своето училище.“* (4., стр. 236-237)

Структурното съдържание на учебният план от 1994/1995 е организирано в 9 тематични блока: ФИЛОСОФИЯ (*Философия, Естетика*); ПСИХОЛОГИЯ (*Когнитивна, Възрастова, Педагогическа, Музикална*); ПЕДАГОГИКА (*Дидактика, Основи на възпитанието, Предучилищна и начална педагогика*); СПОРТ; ЧУЖДЕЗИК; ИСТОРИЯ (*История на българската и световната музика, История на музикалното образование*); ТЕОРИЯ НА МУЗИКАТА (*Теория на музиката и солфедж, Хармония с аранжимент за ученически състави,*



*Полифония, Музикален анализ, Оркестрация, Теория на българската народна музика, Музикален фолклор, Хорознание*); ПРАКТИЧЕСКИ КУРСОВЕ (*Пиано, Втори музикален инструмент, Задължителен акордеон, Детски музикални инструменти, Курсов хор, Оркестър от клавир, Духов оркестър*); МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА (в предучилищна възраст, 1. клас – 4. Клас, 5. Клас – 8. Клас, 9. клас – 12. клас по действащата училищна програма, Педагогическа практика). Някои блокове предлагат **избираеми курсове** като *Философия и политика, Психология и педагогика, Изкуство и възпитание* и др. с интердисциплинарни аспекти. Като концептуален модел посоченият учебен план работи през **първото десетилетие** от съществуването на специалност „Музикална педагогика“. Процесът на неговото обновяване протича чрез предлагане на нови избираеми курсове с актуално съдържание, обогатяващо педагогическия и културен хоризонт на бъдещите музикални педагози.

В периода 1995/1996 – 2003/2004 учебните планове са структурирани в 7 дисциплинарни групи: МУЗИКАЛНО-ТЕОРЕТИЧНИ ДИСЦИПЛИНИ, МУЗИКАЛНО-ПРАКТИЧЕСКИ ДИСЦИПЛИНИ. Въвеждат се нови дисциплини и се разширява спектъра на практико-приложните дисциплини – *Камерен оркестър, Камерни ансамбли, Клавирен съпровод и Джаз-формация* (2001), ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДИСЦИПЛИНИ (*Хоспетиране в предучилищна възраст и в училище 1. до 12. Клас – 1995*), ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ДИСЦИПЛИНИ, ИНФОРМАЦИОННИ ТЕХНОЛОГИИ (*Тонрежисура и Електронна музика, Компютърен нотопис, Тонрежисура и виртуални студийни технологии, Аудиовизуален монтаж – 1997/1998, по-късно – Аудио-визуални и информационни технологии, Компютърна музикална грамотност, Музикални компютърни технологии*), ОБЩИ НАУЧНИ ДИСЦИПЛИНИ И ИЗБИРАЕМИ ДИСЦИПЛИНИ (*Музикална култура на Азия, Оркестрови трудности, Интернет и музика, Реторика* и др.). Доминира интересът към музикални технологични дисциплини, който по-късно отвежда към възникване на нова специалност.

В периода на **второто десетилетие** (условно 2004-2014) се променя името на специалността – „Музика“ (2003), а в навечерието на третото десетилетие се възстановява като „Музикална педагогика“ (2012-2013). Учебният план от първото десетилетие е стратегическа платформа, която обогатява своето съдържание в синхрон с модерното време. Оформени са 6 блокови структури с различни дисциплини: музикално-теоретични, музикално-педагогически,

педагогически, психологически, общонаучни и информационно-технологични с нов курс по *Аудио-визуални и информационни технологии в обучението*. Избираемите курсове са увеличени с нови предложения от практико-приложен тип – *Камерна хорова формация* и *Народен оркестър*.

Подобна е логиката и на учебен план от 2008-2013 с редуцирана структура от 2 блока: **блок А – Задължителни дисциплини**, придружени от модули със сигнатура, съответстващи на учебни дисциплини (музикално-теоретични, музикално-практически, педагогически, психологически, общонаучни дисциплини, информационно-технологични). **Избираемите дисциплини** са посочени в **блок Б – Представителни формации на СУ** (*Камерна хорова формация, Камерен оркестър, Народен оркестър, Вокална хорова формация*) и Избираеми курсове: *Музика и религия, Музикален фолклор, Музика и култура, Компютърни технологии, Музика и литература*, сред които и инструментални дисциплини: *Клавирен съпровод, Оркестрови трудности, друг инструмент или пеене*.

**Третото десетилетие (2014-2024)** може да се обобщи като период на комплексно развитие на специалност „Музикална педагогика“, базирано на традиционни методически принципи за подготовката на детски и училищни педагози по музика, модерни интердисциплинарни подходи и високотехнологично музикално обучение, определено от властта на дигиталния свят. Основополагащите дисциплини от музикалната история, теория, психология, педагогика, философия, естетика, история на изкуството присъстват в учебните планове на това десетилетие заедно с курсове по *Информационни и комуникационни технологии в обучението и работа в дигитална среда, Музикални компютърни технологии, Компютърен нотопис и приложна оркестрация, Звуков дизайн, Музикално-компютърни технологии, Подкаст и влогър технологии, Мултимедийно съдържание в часа по музика, Приобщаващо образование, Компетентностен подход и иновации в образованието*.

Обучението по специалност „Музикална педагогика“ протича в процес на постоянно обновяване и надграждане на знания, умения и компетентности, необходими за професионалната реализация на нашите възпитаници. Илюстрация за това е един от последните учебни планове (2021) с нова концепция за изучаваните дисциплини. Те са обособени в две групи: **първа група** – педагогически, психологически, образователно-управленски, частно-дидактически дисциплини; **втора група** – интердисциплинарни,



приложно-експериментални и надграждащи компетентностите, свързани с професионалната квалификация на музикалния педагог.

Висококвалифицирани специалисти с доказан авторитет от катедра „Музика“ в областта на музикалните дигитални технологии обучават бъдещите музикални педагози по технологични дисциплини. Перспективата за развитието на тази нова зона в музикалната педагогика и интересът към звукозаписни и медийни технологии отвежда до създаване на специалност „Музикални медийни технологии и тонрежисура“ (2017). По-късно, през 2022, нейното присъствие води до ново име на катедрата – „Музика и мултимедийни технологии“.

Този исторически обзор няма да бъде изчерпателен без коментар на инструменталното и вокалното обучение на студентите от специалност „Музикална педагогика“, ОКС „Бакалавър“. Първите две десетилетия от историята на специалността се характеризират с високо ниво на вокално-инструменталното обучение поради селекцията, която кандидатстудентските изпити позволяват. Епидемични условия през 2020-2023, свързани с COVID, моделират КСК в неблагоприятна посока за студенти и преподаватели с отмяна на кандидатстудентски изпити за специалност „Музикална педагогика“.

Обучението по пиано и програмата, планирана в 7 семестъра, е насочено към формиране и развитие на инструментални умения, които се реализират в разнообразен по жанр и стил репертоар, подходящ за илюстрация при работа с деца и ученици от различна възраст. Този практико-приложен аспект е отправна точка в инструменталното и вокалното обучение на бъдещите музикални педагози.

Реалното професионално битие и педагогическите ситуации в него дават повод за **въвеждане на нов елемент в клавирното обучение за първи път в университетското образование у нас** – синхронизирано свирене и пеене на детски и училищни песни (2002-2003). Създадена е Христоматия с училищни песни. Представените образци са класирани по от трудност и с методически указания от съставителите доц. Ганка Неделчева и ас. Милена Сотирова при работа с тях. Първоначално те се въвеждат като съдържание за семестриален колоквиум, а по-късно като материал за текуща оценка в съответната част от всеки зимен семестър на академичната година. Това позволява на завършващите музикални педагози свободно владееене на песенен репертоар, приложим в детска градина и училище.

Пъстрата палитра от инструменталисти и певци създават атрактивно лице на специалността в публичното пространство с индивидуални и колективни прояви в първите две десетилетия. Годишните концерти в Аулата са сцена на постижения, споделени със студенти, преподаватели и публика. Класът по пиано на проф. Ганка Неделчева представя поредица от интегрални програми, надхвърлящи параметрите на клавирното обучение на студенти-музикални педагози – Бахови транскрипции за 4 ръце, Моцартови сонати, Сонати за пиано от Бетовен, Прелюдии и фуги от Менделсон, Рагтайми на Скот Джоуплин (в цял обем от 3 тома), 2 цикъла за пиано от Витолд Лютославски и Емил Наумов (премиера за България), Клавирна биография на Любомир Денев с негови пиеси за пиано, Клавирна музика за соло пиано и 2 пиана от Милчо Левиев (за първи път интегрално у нас), Димитър Христов – Ансамблова музика за пиано и CD с нея (премиера за България) и др.

В хрониката на специалност „Музикална педагогика“ присъстват 2 издания на национален Университетски конкурс за певци и инструменталисти, проект на проф. д-р Ганка Неделчева и катедра „Музика“, осъществени под патронажа на Ректора на СУ (1997, 1999). Те се превръщат в панорама на студентското изпълнителско творчество. За съжаление икономически причини слагат край на обучението по различни инструменти и пеене в края на второто десетилетие от съществуването на специалността и с това на всички подобни инициативи.

Коректността изисква внимание към програмите на другите специалности във Факултета – предучилищна и начална педагогика (ПУП и НУП с техните езикови и хибридни варианти) в бакалавърска степен, в които намират място Методика и дидактика на обучението по музика, ЕТМ и солфеж и Аудиовизуални технологии (1997). Музикалните педагози в тогавашната катедра „Педагогика на изкуствата“ обучават начални и детски педагози. В техния учебния план и след създаване на специалност „Музикална педагогика“ съществува специализация „Музика“ с добре конструирана програма, съдържаща Музикална литература и анализ на музикално произведение, Музикална психология, Хорово пеене и дирижиране, Солфеж, музикален инструмент, Детски музикални инструменти и ритмика. Към днешна дата наши колеги от катедрата гл. ас. д-р Ралица Димитрова и гл. ас. д-р Емилия Кабакова преподават на бъдещите детски и начални педагози *Дидактика на обучението по музика*.

**УЧЕБНИТЕ ПЛАНОВЕ ЗА ОКС „МАГИСТЪР“,  
СПЕЦИАЛНОСТ „МУЗИКА“/ „МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“**

Магистърската програма на специалност „Музикална педагогика“ стартира през уч. 1998/1999 и дава възможност на първия випуск от завършили бакалаври да продължат образованието си в следващата образователна степен. В архива е документиран курс от 15 души (1). Учебният план е насочен към надграждане на историко-теоретичната подготовка и практико-приложните умения на бъдещите музикални педагози.

През 2003 специалност „Музикална педагогика“ се преименува в „Музика“ и обявява обучение по три магистърски програми – „Музикална педагогика“, „Инструментална и вокална педагогика и „Музикални компютърни технологии“ с автори и ръководители на програмите доц. д-р Жан Гологанов, доц. Ганка Неделчева и гл. ас. Адриан Георгиев. Срокът на обучение е 2 семестъра. Професионалната квалификация е в зависимост от избрания профил – магистър по музикална педагогика, магистър-педагог по музикален инструмент или пеене, магистър-педагог по музикални компютърни технологии. Съдържанието на учебния процес за първите две програми е представено чрез 2 модула: константен и профилен. Обучението в константния модул е общ за двата профила по няколко дисциплини – *Съвременни педагогически концепции и школи, Методология на емпиричните изследвания, Музикален мениджмънт и Компютърна музикална грамотност*. В профилния модул авторът на всяка от двете програми конструира тематично тяхното лекционно съдържание. Такъв е подходът и при избираемите дисциплини. Обучението по пиано или друг инструмент присъства в магистърска програма „Музикална педагогика“ с курс по *Методика на обучението по съответния инструмент/пеене*.

Третата магистърска програма „Музикални и компютърни технологии“ със своята специфика е ориентирана изцяло към музикални технологични дисциплини и съответните методики на тяхното преподаване. Тя съществува в двете форми на обучение – редовна и задочна с 2 учебни плана за обучение на специалисти и неспециалисти. Доминиращият интерес към нея резултира в създаването на специалност „Музикални и мултимедийни технологии и тонрежисура“ през 2017.

Последното десетилетие МП „Музикална педагогика“ се актуализира като съдържание и профилна насоченост. Заедно с традиционния формат

за обучение на учител-педагог по музика се предлагат нови възможности за професионална реализация на музикалния педагог чрез 2 нови магистърски програми: „Музикална педагогика – ръководство на музикална формация“ и „Музикална педагогика – ръководство на фолклорна формация“. Всички магистърски програми се предлагат и с обучение на английски език, което открива възможност за образование в тази степен и на чуждестранни студенти.

Съдържанието на учебните планове в ОКС „Магистър“ е съобразено с профила и квалификационната характеристика на музикалния педагог – като учител по музика или ръководител на съответната формация – музикална или фолклорна. Лекционните курсове са разпределени в групи – **задължителни** (в областта на музикалната история, теория, психология, информационни и комуникационни технологии в обучението и работа в дигитална среда, компетентностен подход и иновации в образованието, организация на музикалнообразователни дейности, инструментална и хорова практика и методика на обучението по музика), 2 групи **избираеми** (педагогически, психологически, образователно-управленски и частно-дидактически като съдържание на първата от тях и втора група с интердисциплинарни и приложно-експериментални и дисциплини, надграждащи компетентностите, свързани с професионалната квалификация), **факултативни** (спорт, чужд език, музикален инструмент) и учебни практики.

#### УЧЕБНИ ПЛАНОВЕ ЗА ОКС „ДОКТОР“, СПЕЦИАЛНОСТ „МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“

Обучението в докторска програма „Музикална педагогика“ започва през 2000 година и е част от общата образователна стратегия на ФНПП/ФНОИ, съобразена с нормативните изисквания (конкурс за докторанти, докторантски минимум по специалността, докторантски изпит по чужд език). В програмата на Докторантското училище от 2004 е уточнено съдържанието на всяка една от трите години за редовна, задочна и самостоятелна форма на обучение. Първата година съдържа лекционни курсове с философска, антропологична, социологична и методологична проблематика, информационни и компютърни технологии, актуални педагогически изследвания и изучаване на чужд език. Втората година са планирани курсове по *Методология и методи на педагогическите изследвания*, *Математико-статистически методи за количествен анализ на данни от емпирични изследвания* и *Индивидуална презентация и защита на концепцията*. Третата година е фокусирана върху авторския ръкопис на докторанта.

В следващите години концепцията на Докторантското училище на ФНПП е представена в прецизен порядък от 3 основни елемента – Учебна дейност (курсове и семинари по тематичната насоченост на докторантурата), Научно-изследователска дейност (работа по дисертацията и проучване на публикации по темата) и Педагогическа дейност.

В периода 2000-2024 в катедра „Музика“ броят на докторантите, зачислени в трите форми на обучение е 61. Голяма част от тях са нейни възпитаници. Интерес към докторската програма на специалност „Музикална педагогика“ афишират и други висши учебни заведения – НМА „Проф. Панчо Владигеров“, АМТИИ, НБУ, ЮЗУ и др.

Оценките на НАОА за обучението по специалност „Музикална педагогика“ във всички образователни степени във ФНОИ са високи, а професионалните качества на обучените музикални педагози в различни сфери са обект на обществено признание.

Зад тези успехи стоят ПРЕПОДАВАТЕЛИТЕ в специалност „Музикална педагогика“ с техния професионализъм и академичен авторитет.

Към момента на създаване на специалност „Музикална педагогика“ през 1994 щатните преподаватели, които провеждат обучение на студентите са само 6 – проф. Христо Недялков, доц. Йордан Колев, Валентина Манолова, Жан Гологанов, Ганка Неделчева и Милена Сотирова като асистенти. През есента на 1998 в преподавателския състав влизат нови 3-ма асистенти – Адриан Георгиев (по цигулка), Росица Тодорова и Людмила Велчева (по пиано). С този щатен екип от 9 преподаватели е свързана по-голяма част от историята на специалност „Музикална педагогика“. Малкият брой на щатни преподаватели обяснява по-голямото присъствие на хонорувани педагози.

През първите 2 десетилетия от старта на специалност „Музикална педагогика“ (1994-2014) като хонорувани преподаватели са ангажирани емблематични академични фигури в областта на музикалната история, теория, фолклор и вокално-инструментално обучение от НМА „Проф. Панчо Владигеров“, БАН, АМТИИ и др. Сред тях са авторитетни имена в сферата на **музикалното историко-теоретично знание** (проф. Звезда Йонова, проф. дн Димитър Христов, проф. дн Пенчо Стоянов, проф. дн Божидар Абрашев, проф. д-р Пенка Минчева, проф. дн Явор Конов, проф. ди Клер Леви, проф. ди Лозанка Пейчева, проф. д-р Иван Хлеббаров, проф. д-р Ангелина Петрова, проф. д-р Иванка Влаева, проф. Михаил Пеков, проф. Недялко Тодоров,

доц. Генчо Гайтанджиев, доц. Киприана Беливанова, доц. Манол Тодоров) **практико-приложни дисциплини** като курсов хор под ръководството на настоящия главен диригент на Детския Радиохор – Венеция Караманова. В помощ на **клавирното обучение** за различен период от време са ангажирани хабилитирани педагози от катедра „Пиано“ на ТКДФ (проф. ди Любомир Динолов, проф. д-р Правда Горанова, проф. д-р Тихомира Бъчварова, проф. Никола Дюлгерев, проф. Лиляна Стефанова, проф. Елка Русева, проф. Богдана Попова) и от Инструментален факултет – проф. Люба Обретенова, проф. Иван Дреников, проф. д-р Лили Попова, проф. Мария Лунгарова. С нашите студенти работят и много изтъкнати инструментални и вокални педагози: проф. Павел Герджиков, проф. Илка Попова, проф. Константин Карапетров, доц. Боян Данаилов, Недко Боянов, проф. Симеон Щерев, проф. Анатоли Кръстев, проф. Георги Желязов, проф. д-р Димитър Момчилов, проф. д-р Атанас Карафезлиев, проф. Георги Гълъбов, проф. д-р Добромир Митев, проф. д-р Петър Маринов, проф. д-р Нева Кръстева, проф. д-р Петя Бъговска, проф. д-р Цветозар Лазаров, проф. д-р Спирос Петков, проф. д-р Добри Палиев, Пантелей Пантелеев. Списъкът продължава с педагози в областта на **поп и джаз музиката**: доц. Георги Кордов, проф. д-р Стефка Оникян, доц. д-р Етиен Леви, Милица Божанова (Тоника) и **фолклора**: Светла Караджова, д-р Ангел Добрев, Иван Пейчев, Георги Желязов, Тодор Бакалов и др.

Обучението по специалност „Музика/Музикална педагогика“ следва тенденциите на модерното технологично време и новите образователни парадигми, което то поставя. Нови дисциплини, нови дигитални умения – Компютърен нотопис, Звуков дизайн и много други. Необходимостта от специалисти в тази област, както и естествената смяна на поколенията-педагози са фактори за обновяване и увеличаване на преподавателския състав в катедрата. Заслугата за това е персонална – на проф. д-р Адриан Георгиев като един от последните ръководители на катедрата с точен управленски и професионален рефлекс.

Днес щатните преподаватели в катедрата са 18, от които 16 преподават музикални дисциплини – проф. д-р Адриан Георгиев, проф. д-р Ганка Неделчева, проф. д-р Емилия Евгениева, проф. д-р Таня Казанджиева, доц. д-р Росица Тодорова, доц. д-р Христо Карагъзов, доц. д-р Веселин Караатанасов, доц. д-р Боряна Мангова, гл. ас. д-р Ралица Димитрова, гл. ас. д-р Силвана Карагъзова, гл. ас. д-р Емилия Кабакова, гл. ас. д-р Марина Апостолова, гл. ас. д-р Рая Ковачева, гл. ас. д-р Десислава Тилева, гл. ас. д-р Мария Радева,



ас. Емануела Крондева, ас. Стоян Бозов. Голяма част са наши възпитаници и докторанти.

Целият преподавателски екип защитава професионалния си авторитет с педагогическа, публикационна, художествено-творческа и проектна дейност. Членове на катедрата са автори на учебници по музика за различни етапи в българското училище (проф. д-р Адриан Георгиев, гл. ас. Рая Ковачева), на монографии (доц. д-р Христо Карагьозов, доц. д-р Боряна Мангова), на учебни пособия (проф. д-р Ганка Неделчева, проф. д-р Адриан Георгиев), на публикации в специализирани издания. Концертната дейност на нашите преподаватели е обект на висока публична оценка. Проф. д-р Ганка Неделчева е носител на редица награди – „Златна лира“, „Златно петолиние“, „Кристална лира“, „Золотая Муза“. Джаз-концертите на гл. ас. Десислава Тилева и изпълнителските изяви на попсцената на ас. Емануела Крондева и ас. Стоян Бозов са високо оценени.

Както знаем, образователният процес е система от 3 елемента: преподаватели, учебни програми, изработени от тях и студенти – обект на образователното послание.

### НАШИТЕ СТУДЕНТИ

През настоящата 2023/2024 завършва поредният 30-ти випуск, редовна форма на обучение, държавна поръчка. Но преди представянето на техните успехи в учебно-възпитателната и художествено-творческата работа е необходимо да отбележа тяхната активна гражданска позиция, особено след 1990. Преместването на тогавашния факултет (ФПДНУ) през 1992 от ул. „Баба“ в кв. „Модерно предградие“ в днешната сграда на ФНОИ става възможно благодарение на техните окупационни стачки и проф. д-р Георги Ангушев (1989-1993) – декан на факултета по това време. Този факт отново е отклонение, произтичащо от направената уговорка в началото на доклада.

Студентите от специалност „Музикална педагогика“ показват високи постижения в учебната работа. Резултатите от семестриалните изпитни сесии са индикация за наличието на интерес и потенциал за развитие. Тази констатация споделят и колеги-преподаватели от други специалности във Факултета с лекционни курсове за студенти-музикални педагози.

Художествените изяви на няколко поколения наши възпитаници



експонират високи постижения в различни жанрове и стилове на музикалното изкуство. Специални адмирации изискват представителните хоровите формации с диригенти гл. ас. д-р Марина Апостолова и гл. ас. д-р Рая Ковачева, на фолклорен оркестър, начело с д-р Ангел Добрев (диригент и композитор) и на камерен струнен оркестър с ръководител ас. Адриан Георгиев доста по-назад във времето. Техните изяви са повод за нашата професионална радост и гордост.

Отбелязваме 30-годишния юбилей на специалност „Музикална педагогика“ с респектиращ списък на реализирани наши възпитаници:

- **първи випуск:** Павлин Бъчваров (пианист в група PIF), Златина Гичева (музикален педагог и пианист) и Димитър Борисов (музикален педагог и диригент) – Швеция;

- **втори випуск:** Рослана Димитрова (музикален педагог) – Портланд, САЩ, Росица Занева (мениджър „Препредаване и радиолицензиране агенция „MusicAutor“), Хариета Делчева (агенция MusicAutor), Ана Лозанова (преподавател по пиано в училище за слепи);

- **трети випуск:** Весела Станкова (преподавател по пиано) – Грьонинген, Холандия; Александър Бакалов (поп и джаз пиано, импровизация) – Лас Вегас, САЩ; проф. д-р Добромир Митев (преподавател по акордеон, НМА „Проф. Панчо Владигеров“);

- **четвърти випуск:** Виктор Стоянов (бивш директор на Софийска филхармония и настоящ зам.-министър на културата); Лили Йончева (бивш перкусионист в шоуто на Слави Трифонов, педагог и поп-музикант) – Лондон, Великобритания, д-р Богдана Атанасова (вокален педагог по поп и джаз пеене, Студио MUSIC BOX, София);

- **пети випуск:** Димитър Абрашев (журналист, Тв водещ в ON AIR), Мария Нонова (педагог, Национално музикално училище „Любомир Пипков“, София); Петя Спасова (Архив, Bayerischer Rundfunk) – Мюнхен, Германия, Петя Присадникова (поп-джаз пиано и пеене) – Цюрих, Швейцария, Нели Петкова (бивша вокалистка в шоуто на Слави Трифонов, поп-певица) – САЩ и България, както и много възпитаници от **следващите випуски** от ОКС „Бакалавър“ и „Магистър“ като: д-р Елена Търничкова (Държавен експерт в МОН, Дирекция „Съдържание на предучилищното и училищното образование), д-р ас. Милена Великова (СУ – ЦИУРК), д-р Ангел Добрев (фолклорен оркестър, БНР),

д-р Боряна Миролескова (НМУ „Любомир Пипков“, София), Иван Пейчев (кавал, Фолклорен оркестър, БНР), Кристина Карамфилова (фолклорно пеене, вокална група „Славей“), Константин Фиданчев (музикален педагог – 144 СОУ, София), Тина Коилова (дългогодишен PR на МФ „Софийски музикални седмици“, настоящ мениджър на Плевенска филхармония, поп изпълнител), Виолета Костадинова (специалист – СУ, отдел „Образователни дейности“), Кристина Печеникова (педагог в НМУ „Любомир Пипков, София), квартет „Авигея“, и др.

### РАВНОСМЕТКАТА ДНЕС

Оценка на специалност „Музикална педагогика“ днес е възможна в светлината на традициите в образованието, науката и културата. Всеки етап от нейното развитие следва потребностите на времето. Към днешна дата при професионалната подготовка на музикалните педагози се прилага най-добрия методически опит у нас и по света. Традиционните похвати се обновяват с най-съвременни интердисциплинарни и холистични педагогически модели на преподаване, съобразени с най-актуалните постижения в дигиталните образователни технологии.

### БЪДЕЩЕТО НА СПЕЦИАЛНОСТ „МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“

Според някои миналото е баща на бъдещето. Миналото и настоящето на специалност „Музикална педагогика“ очертават оптимистична прогноза за нейното бъдеще. Как това ще се случи, докъде ще стигне, какъв ще бъде резултатът от него – всичко това зависи от вас, млади колеги.

Започнах доклада с мъдрите внушения на Илия Бешков, но завършвам с една фраза на проф. д-р Бижков, която харесвам: *„Утрешните учители не са само на децата ни, но и на децата на нашите деца!“*(4., стр. 4) Нека това бъде щафетата, с която вървим напред. Студенти и преподаватели – заедно! Бъдещето на специалност „Музикална педагогика“ е във вашите ръце! Нека успехът бъде с вас!

Благодаря на всички колеги, които помогнаха за документалната стойност на доклада чрез предоставяне на архивни материали: Илонка Колева (отдел

„Архив“ на СУ), Весела Манолова (ОКС Бакалавър), Милка Белева (ОКС Магистър), Петя Русева (ОКС Доктор), Спаска Алексова (катедра „Музика и мултимедийни технологии“), Емилия Вълчева (катедра „Предучилищна и медийна педагогика“).

#### Библиография

1. СУ „Св. Климент Охридски – Университетски архив ( f29 op1 а.е.29; f29 op1 а.е.40; f29 op1 а.е 57; f29 op1 а.е.69; f29 op1 а.е.132; f29 op1 а.е.151; f29 op19 а.е.18; f29 op2 а.е.32)
2. История на Софийски университет „Климент Охридски“, Университетско издателство “Климент Охридски“, С ., 1988
3. Koleva 2018: Koleva, Ilonka. Алманах на ръководните длъжности на СУ „Св. Климент Охридски“. Университетско издателство, София. [Almanah na rakovodnite dlazhnosti na SU „Sv. Kliment Ohridski“, Universitetsko izdatelstvo, Sofia.]
4. Подготовка и квалификация на педагогическите кадри с висше образование. Десет години Факултет по начална и предучилищна педагогика, сборник, ред. Виолета Борисова, С., 1994

*Данни за автора: Проф. д-р Ганка Неделчева е клавирен педагог и пианист концертант с 40-годишен опит. Съставител и редактор на сборници с клавирна музика, автор на много публикации в специализираните музикални издания в България. Лауреат на национални и международни конкурси и носител на престижни институционални награди.*

## ABSTRACTING CONCRETE MATERIALS: CONTEMPORARY POETRY AS A MUSICAL SOURCE

Rachel C. Walker

### Abstract:

*This article summarizes a few ideas shared during lectures delivered at the Chinese University of Hong Kong Shenzhen and the Academy of Music at Hong Kong Baptist University in March 2024. Although there are existing publications focusing on my research in China and other projects as a composer working within the field of contemporary music composition, this focuses primarily on my musical output and research since coming to Germany five years ago, exploring contemporary poetry as a source of abstract musical thought. This brief explanation thus focuses on the technical and notational solutions which I have developed through interacting with poetry recitation, transcription and their derived parameters, as well as my goals behind this approach. I will first provide some general context, before moving on to musical strategies used in recent compositions based on texts by the Chinese poet Ruan Xuefang and the Iraqi poet Nadeem Al-Aloosi.*

*Parallel to my time in China researching traditional music (ca. 2015-2019), I began to read contemporary poetry as a means of improving my Mandarin and broadening my understanding of modern China. It was in this way that I first encountered the work of Zheng Xiaoqiong: first, in translation, and, eventually, in the original. By 2017, we were in touch over WeChat, and, in 2018, she invited me to Guangdong Province to exchange for several days with other writers in the region. It was during this trip that I also became acquainted with the Shenzhen-based Chaozhou dialect poet Ruan Xuefang.*

**Key words:** Music, Composition, Contemporary music, Contemporary Poetry, Lectures, Translation

In the beginning, exchanges with both poets focused more on their texts and my translations thereof, rather than seeking a direct musical implementation of either. During the early days of the pandemic in 2020, Ruan Xuefang and I began an active online artistic exchange which included her sending voice recordings of the poems I was reading and translating. Like many other Chinese-language poets, she enjoys the intimacy of her own dialect during poetry readings, and thus sent both Chaozhou dialect and Mandarin recordings of the texts in question. This was in many ways a revelation: to read the text to oneself in Mandarin, and then hear Xuefang's recitations in Chaozhou dialect, is akin to wearing sunglasses in a landscape. Upon taking them off, one finds oneself in a multi-dimensional world with a distinct coloristic and rhythmic topography, both unexpected and hiding just beneath the surface.

It was the strength of Xuefang's recitations that prompted my initial attempts at transcribing her texts. These presented numerous technical challenges: firstly, Chaozhou dialect is extremely rhythmically complex. In addition to its heavy usage of tuplets and syncopations, the rhythmic irregularity pushes the boundaries of what standard metrical approaches will comfortably accommodate. This is further complicated by tempo modulations within Xuefang's own 'semi-performative' readings. The process of transcribing Xuefang's poetry also required time to learn, as it necessitated my own memorization of the Chaozhou pronunciation, in order to be able to hear the vowel modifications as opposed to Mandarin and to accurately organize the material in real time.

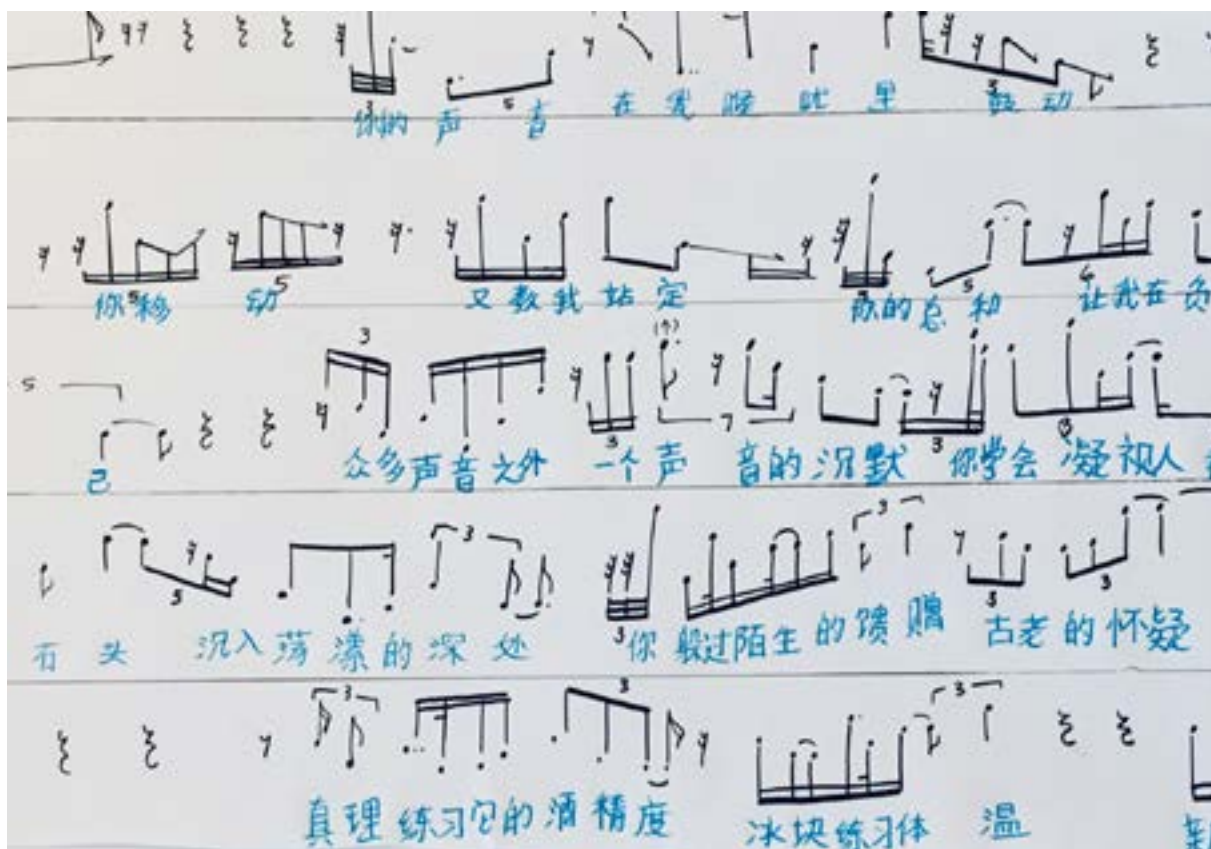


IMAGE 1: A FIRST ATTEMPT AT TRANSCRIBING RUAN XUEFANG'S TEXTS INTO NOTATED RHYTHMS, WORKING FROM HER POEM 逼近 CLOSING IN ON

This process of gathering the source material is a subjective musical act in which I use my own hearing — including the limitations of my own perception — as an additional filter on the poem itself. Although one could use software to arrive at a perhaps 'more accurate' transcription, I prefer to attempt to create the best version I can while acknowledging the gaps of grasping towards a non-native language. In addition to the time spent translating a text, this time spent fighting against the difficulties that arise from this process allows me to enter more deeply into the work. At the stage of transcription, the resulting musical piece, its expressive language, and how it will emerge are entirely removed from consideration — unknown, even to me. It is only when the transcription is fully completed, and there has been a long period of memorization and contact with that source, that it is possibly to consider methods of assembly from the resulting 'fixed objects'.

Indeed, I see these transcribed rhythmical fragments of the original text as ‘statues’ within my compositions: immovable stones which may pose musical questions (which can be answered with material from other places in the text, or with material from one’s own intuition at the suggestion of the fragment at hand); which may be built into composites (counterpoint from layers of simultaneous transcription); or which may be ‘pressed’ into submission by other parameters. For instance, in addition to the rhythmic transcription itself, there are various other pieces of information from the poem which may be identified and used within subsections, single instruments and preparations, or single phrases. By looking at the nature of the language at hand — e.g. the stroke count or number of tones in Chinese — one can generate additional patterns which can play as a third dimension across non-linear portions of the transcription across the piece.

Because there are many ‘clichés’ and expectations that emerge when one thinks of composing with text, it is important to clarify my goals. The combination of music and text can be far more nuanced than seeking only to ‘text-paint’, or ‘describe’ the poem, neither of which are personal motivations. Indeed, many of the pieces created with text involve no vocalization at all, and they can and should be able to stand on their own. Instead, through a sort of research process that coincides with a direct handling of the materiality of the text, I hope that it is possible to arrive at ‘parallel body’ to the original. This body is imbued with the building blocks (speech rhythms) of the text, but relies equally on a multi-faceted analysis of the source to provide clues to its DNA. The expressive territory of these pieces is then colored by my own aesthetics and musical ideas, and supported in parallel by a syntactical approach to instrumental research and preparations— a piece created in this way is therefore not an attempt at replication, but a type of encounter.

It is perhaps important to add that my transcription is primarily focused on the rhythmic content, rather than pitch, although some general ideas about relative height are taken into consideration. Allowing myself freedom with pitch that is untethered from the source further diversifies the resulting work’s sound world and direction. And, as previously alluded to, all of this work with transcription and rhythmic material happens in tandem with research on the instruments. The goal here is to create a syntactical approach to timbre which, when combined with the text transcription, is able to create another layer of identification to ‘imprint’ temporal markers within the piece.



In each work I have composed with this approach, I have sought out new ways of dealing with the resulting transcriptions, both as a challenge to myself and to push the material in new directions. In the case of Xuefang's texts, the rhythmic transcription has often served as a 'spine'. Material which that can then be built into composite webs created through hocketing and erasure of several parts of the text at once — a type of 'recomposition' of the text onto itself, which allows ideas to interact more freely than in the linear form of the original.

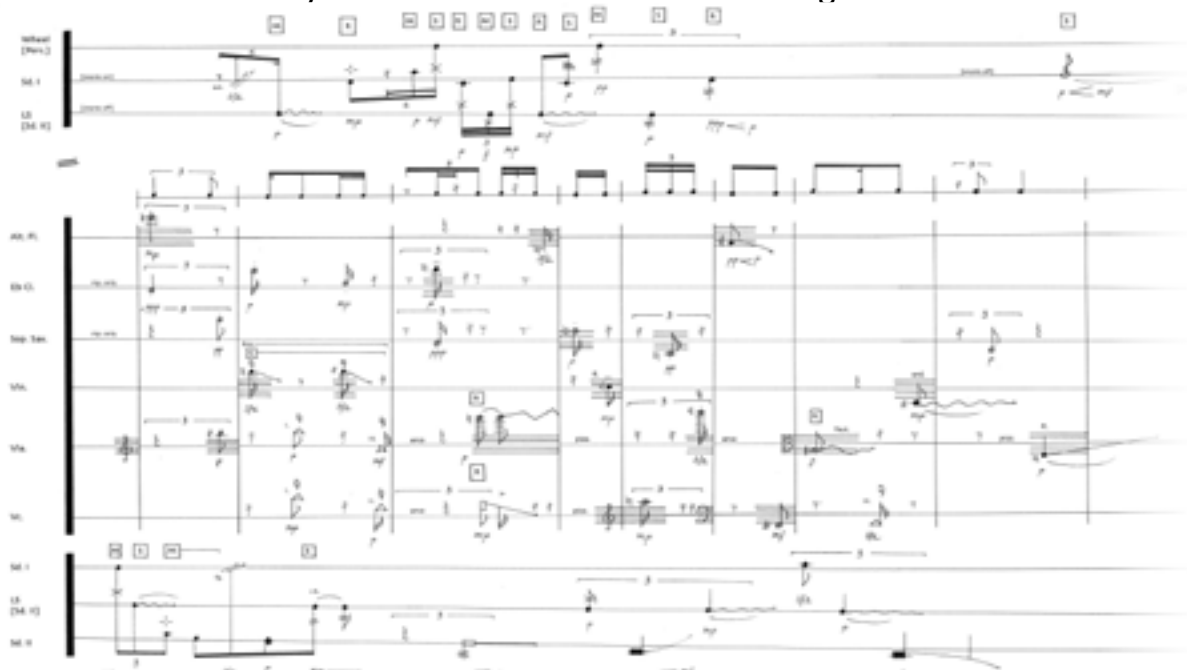


IMAGE 2: EXCERPT FROM THIRD EXISTENCE (2021), CONNECTED TO RUAN XUEFANG'S TEXT 第三种存在



IMAGE 3: EXCERPT FROM HAJIR (2022), CONNECTED TO THE TEXT I FALL ASLEEP ON A JAGGED ROCK (ANAMU ALLA AL-HAJIRI AL-NATAYI) BY NADEEM AL-ALOOSI

In 2021, I became acquainted with the Iraqi poet Nadeem Al-Aloosi and began a series of pieces connected to the prose poems surrounding his character Malak alzumrud (the Emerald Angel). Unlike previous projects with the Chinese texts of Xuefang — where, despite the difference in dialect, I had already achieved a degree of fluency and could at least easily read and relate to the materials — working with Fusha Arabic presented an entirely new, but welcome, set of practical and musical challenges.

The relative regularity of beating within Arabic poetry is a strong contrast to Chaozhou dialect, although individual words and tempo shifts can still lead to rhythmic irregularities. Nadeem’s texts are more extended in overall length and linguistically also feature longer ‘chains’ of material which require many listens to fully grasp. The benefit of these chains has been more extended musical and dramatic possibilities which are not easily presented in a more concise linguistic expression. Within Nadeem’s recitative style, vowel elisions are frequent. Further, his recursive usage of words and phrases that change location in terms of both distance and time in relationship to the autobiographical speaker (himself) provide suggestions for formal construction. Within these texts, the use of imagery is so strong that — while not being distinctly programmatic — they offer at least the possibilities of metaphor, of leaning in referential directions within pockets of the work, and of creating highly abstracted playing techniques from the images presented.

Because of these and other differences, compositional solutions that had worked effectively in Xuefang’s poems did not, however, directly translate into the texts of Nadeem. For instance, despite the rhythmic irregularity of Chaozhou dialect, her shorter phrase structure still allows for material to be squeezed more easily into metrical frameworks, as in *Third existence* (2021). To get around the question of how to maintain Nadeem’s longer phrase structure, without having to simplify or superimpose a conflicting meter, there have been several strategies. Although my music uses a mix of metrical approaches, some of my music exists in a type of free time which allows individual instruments to break into separate, simultaneous time streams. One solution that has worked well with Nadeem’s texts has been to remove meter at points, but to break longer streams of text between subsets of the full instrumentation. (This strategy was applied within *Hajir*, as well as *al’talj*, both from 2022). In the following example from *Hajir*, a composite melody from a single phrase within the text was presented across the ensemble,

in dynamic counterpoint with the percussionist, who plays another transcribed phrase in a separate, parallel stream.

The image shows a musical score excerpt with four staves. The top staff is for the voice, with a tempo marking 'Slightly slower' and a note to 'maintain clarity amongst shifting foregrounds and background'. The second staff is for piano, showing complex rhythmic patterns. The third staff is for percussion, with various rhythmic notations. The bottom staff is for a string instrument, likely a cello or double bass, with a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

IMAGE 4: EXCERPT FROM AL'THALJ (2022), CONNECTED TO THE EPONYMOUS POEM OF NADEEM AL-ALOOSI

Other works featuring Nadeem's texts, such as al'thalj (2022), have sought out further methods: for instance, mixing multiple types of transcription at once to create floating musical mobiles. In the following example, there are strict transcriptions mixed with impulse-point transcriptions. The exact coordination of time has some flexibility, but events should fall roughly within the frame of one another according to the spatially-notated arrangement. This possibility for slight differences in synchronization may also be understood as a metaphor for poetic recitation: that any one recording is only a floating mirage of the text.

Overall, these musical examples offer a small glimpse into the possibilities for musical realization from poetry on a local level, without going further into the structural or larger-frame possibilities of working with the texts. Ultimately,

however, these are all only background compositional methods that allow me to play musically within a given piece, and to possibly break out of the habits and limited eyesight of my own musical thinking. The expectation is that the listener can remain unaware of these processes and still engage in a work on a purely musical level — that the pieces retain a drama and a thumbprint of the original, but stand effectively on their own two feet.

## ВЪЗМОЖНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВИ В МУЗИКАЛНОТО ИЗКУСТВО ЗА ЗРИТЕЛНО ЗАТРУДНЕНИТЕ ЛИЦА

проф. дн Мира Цветкова-Арсова

гл. ас. д-р Маргарита Томова

## OPPORTUNITIES AND PROSPECTS IN THE FIELD OF MUSIC FOR PEOPLE WITH VISUAL IMPAIRMENTS

D.Sc. Mira Tzvetkova-Arsova, Professor

Dr. Margarita Tomova, Asst. prof.

### Резюме:

Докладът предлага картина на възможностите за музикално обучение и музикална изява сред зрително затруднени лица. Направено е проучване в две висши училища в България (в София) за броя обучавани студенти с нарушено зрение в музикални специалности в последните 10 години. Направен е опит за проследяване на музикалната кариера на тези студенти, както и на други незрящи лица в България, с цел да се установи доколко те се реализират в музикалната професия.

### Ключови думи:

Музика; зрително затруднени; възможности; музикално обучение; кариера

### Abstract:

The paper offers a picture of the opportunities for music education and musical career for the visually impaired. A study was made in two higher schools in Bulgaria (in Sofia) about the number of visually impaired students taught in music majors in the last 10 years. An attempt was made to follow the musical career of these students, as well as of other blind persons in Bulgaria, with the aim of establishing to what extent they have realization in the musical profession.

### Key words:

Music; visually impaired; opportunities; music education; career

В исторически план са известни множество случаи и са запазени факти за реални истории на успешни незрящи музиканти. В древен Китай в епохите преди новата ера е било обичайна практика придворните музиканти да са слепи. Запазено е името на незрящия изпълнител Ши Куанг, който е живял през 6 век пр.н.е.

В Япония незрящи пътуващи музиканти създават музикален стил във феодалния период Камакура (12-14 век), свирейки на традиционния инструмент бива и същевременно рецитирайки или пеейки.

През средновековието в Ирландия с особена популярност се ползват слепите гайдари и арфисти. Сред тях най-известен е бил слепият келтски композитор и музикант Турло О`Каролан, живял и творил в края на 17 и началото на 18 век.

В по-ново време са запазени сведения за слепи пътуващи музиканти в Украйна, които от началото на 19 век (а може би и по-рано) са обикаляли страната, изкарвайки прехраната си с музика. Подобна история е отразена в книгата на Вл. Короленко „Слепият музикант“, в която се описва живота на слепия син на богати помешчици в Украйна и любовта му към музиката.

По същото време в много държави в Европа често органистите в църквите са били незрящи (включително и самият Луи Брайл във Франция), както и са се занимавали с акордиране на пиана. Във Великобритания известни органисти през 18 и 19 век са били Джон Пъркис, Джон Стенли и др.

В САЩ незрящи музиканти оставят силна и трайна следа в жанровете джаз, госпел, блус, соул и кънтри музика, като сред тях се нареждат имената на Рей Чарлз, Стиви Уондър, Арт Тейтъм, Ал Хиблър, Лемън Джеферсън и много други.

Известни и безспорно познати на международно ниво в нашето съвремие са имената на Хосе Фелисиано (джаз), Андреа Бочели (опера), Нобуюки Цудзи (пиано), Даян Шур (джаз), Рони Милсап (кънтри музика), Джеф Хийли (рок и блус) и пр.

В България най-известно е името на акад. Петко Стайнов – незрящ композитор и музикален общественик. Най-честата асоциация за незрящ музикант в съвременни условия е свързана с името на Орхан Мурад, който се изявява в поп-фолка. Не бива да се спестява името и на проф. Владимир



Радулов – дългогодишен преподавател по специална педагогика в СУ, който успешно се занимава с джаз, преподавал е история на джаза и бе дългогодишен водещ на специализирано джаз предаване по националното радио.

Същевременно, представяйки множество успешни във вековете и в съвременното ни примери за незрящи музиканти, неминуемо се сблъскваме с „мита за слепия музикант“. Това е едно позитивно, но невярно схващане на виждащите хора, че често или дори винаги незрящите хора имат музикални дарби, породени от слепотата или като компенсация за нея, и че музиката е запазена и традиционна професия за тях. Wagner-Lampf & Oliver (1994) разглеждат пространно възгледите и схващанията на виждащите хора спрямо незрящите, разделяйки ги в три основни групи:

**позитивни;**

**негативни;**

**неутрални.**

Авторите обстойно засягат погрешното вярване за задължителен музикален талант при слепите, причислявайки го към групата на позитивните възгледи. Този въпрос е изследван още от Papadaki & Tzvetkova-Arsova (2013), като чрез анкетно проучване авторите проследяват съвременните възгледи на виждащите хора в Гърция за слепите. Изследването доказва, че и днес виждащите са запазили вярването си, че незрящите традиционно се занимават с музика.

Можем да посочим, че се очертават две основни тенденции в схващанията на виждащите спрямо зрително затруднените лица във връзка с музиката:

схващане, че незрящите хора са по природа музикални и музикалното изкуство е естествено призвание за тях;

схващане, че музикалното изкуство е потенциално възможно за незрящите при наличие на музикален талант и при условие, че то ще бъде обект на допълнително развитие.

Разбира се, ние се придържаме към второто схващане, което е обективно по своята същност, логично е и е доказано в реални условия.

## ДИЗАЙН НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

С цел да проучим възможностите за музикално обучение и музикална изява на незрящите лица, бе издирена и събрана информация по следните показатели:

брой на зрително затруднените студенти, които са се обучавали в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ в София в последните 10 години.

брой на зрително затруднените студенти, които са се обучавали в музикални специалности във ФНОИ на СУ „Св. Кл. Охридски“ в последните 10 години.

кариерна изява в музиката на зрително затруднени лица.

Отчитаме като ограничение на проучването ни фактът, че не са събрани данни от другите висши музикални училища в страната. Планира се събиране на данни и за тях в последваща фаза на изследването ни.

За постигането на целта на нашето изследване събрахме данни за обучаваните зрително затруднени студенти в музикални специалности в двете гореспоменати висши училища в София. За събирането на допълнителна информация относно професионалната изява на зрително затруднени музиканти бяха анализирани литературни източници и бяха интервюирани някои от завършилите музикални специалности зрително затруднени лица.

## АНАЛИЗ НА РЕЗУЛТАТИТЕ

Събирането на необходимата информация, предвид деликатността на темата и боравенето с лични данни, се оказа нелека задача. В резултат от проучването на учебна документация във ФНОИ на СУ „Св. Кл. Охридски“ и от лични интервюта, установихме че в това висше училище са били обучавани 12 зрително затруднени студенти, като мнозинството са били в специалност „Музика“. Следва да се отбележи, че не всички от обучаваните са завършили успешно образованието си, основно поради здравословни причини (3). В Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ по официални данни, предоставени от учебен отдел, са се обучавали 8 студенти с нарушено

зрение. Данните от двете висши училища са отразени в таблица 1.

Таблица 1. Брой студенти с нарушено зрение, обучавали се в музикални специалности

	Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“	ФНОИ на СУ „Св. Кл. Охридски“
Брой студенти с нарушено зрение	8	12

Въпреки ограниченията в проучването, свързани с неголемия брой проучени висши училища, данните недвусмислено показват, че традиционно в специалности с музикална насоченост във висшите училища се обучават студенти с нарушено зрение. Броят им обаче не е голям, което потвърждава схващането, че музикалното изкуство е потенциално възможно за незрящите при наличие на музикален талант и донякъде при условие, че то ще бъде обект на допълнително развитие. За изследвания период от 10 години се е обучавал и в двете висши училища приблизително по един студент с нарушено зрение на година с лек превес в СУ СУ „Св. Кл. Охридски“.

Значително по-трудно се оказва проследяването на кариерното развитие на зрително затруднените лица в музикалната сфера. Бяха проучени литературни и интернет източници, проведени бяха лични разговори с незрящи лица, учили в музикални специалности. В резултат на това можем да посочим следните установени музикални постижения и изяви, като някои от посочените лица не са се обучавали в двете изследвани висши училища, придобили са музикално образование другаде или извън изследвания от нас период, или нямат музикално образование. Все пак с оглед на това да бъде представена една частична картина на успешните музикални кариерни изяви на зрително затруднените у нас в съвременни условия, сме включили и такива примери – таблица 2.

Таблица 2. Кариерни изяви на зрително затруднени лица в България

(както обучавали се в музикални специалности, така и без музикално образование)

№	Име (инициали)	Кариерна изява
	Д.З.	първи незрящ диджей у нас, радио Брайл ФМ
	В.К.	радио Брайл ФМ
	Д.Д.	изпълнител на свободна практика
	П.К.	диджей
	К.Г.	поддържа музикален блог
	О.М.	попфолк изпълнител
	П.Й.	вокална група „Мирикъл“
	К.В.	вокална група „Мирикъл“
	Б.В.	преподава народна музика и работи с ученици
	М.М.	работи с музикална насоченост в читалище
	В. Р.	джаз изпълнител

Установените кариерни постижения също показват, че зрително затруднените могат да се реализират успешно в музикалната професия. Това обаче важи и за лица с нарушено зрение, които нямат придобито музикално образование. Знаем и открихме такива лица (а също посочихме конкретни в таблица 2), които успешно се изявяват в музикални дейности, без да имат музикално образование. Това отново потвърждава схващането за първостепенната важност от наличие на музикална дарба и музикални възможности.

Трябва да отбележим и тревожния факт от споделеното от някои зрително затруднени лица, че понякога нарушеното зрение възпрепятства намирането на работа, особено при кандидатстване за позиции като учители по музика.

В заключение можем да потвърдим, че зрително затруднените лица традиционно се обучават в музикални професии, като броят им в изследваните две висши училища и в изследвания период не е голям. Също така можем да заключим, че зрително затруднените успешно се реализират в музикалната

професия, като тази реализация нерядко не е обвързана с придобито музикално образование, което потвърждава важността на първо място от наличие на музикален талант.

## Библиография

Korolensko 2022: Korolensko, V. Слепият музикант, София: изд. Хермес [Slepiyat muzikant, Sofia: izd. Hermes]

Papadaki, Tzvetkova-Arsova 2013: Papadaki, M., Tzvetkova-Arsova, M. Social attitudes and beliefs of sighted people towards blindness and blind persons, Specijalna Edukacija i Rehabilitacija (Journal of Special Education and Rehabilitation), Beograd, Serbia, vol. 12, 4, 481–499.

Wagner-Lampl, Oliver 1994: Wagner-Lampl, A., Oliver, G. Folklore of Blindness, JVIB, Volume 88, Issue 3, 267–276.

[https://bg.wikipedia.org/wiki/Владислав\\_Кацарски](https://bg.wikipedia.org/wiki/Владислав_Кацарски)

<https://chrisgrigorov.com/blog/lichno-za-muzikata-s-dimitar-zahariev-mitaka-power-chast-i/>

<https://chrisgrigorov.com>

<https://www.marica.bg/lajfstajl/duet-ot-slepi-muzikanti-izvadi-nov-denshit>

[Blind musicians - Wikipedia](#)

## « Méthode Piano 1, 2, 3 »

Comprendre la dynamique de la musique contemporaine au piano  
par l'évolution du langage musical

Jozsef Takacs

## “Piano Method 1, 2, 3”

Understanding the Dynamics of Contemporary Piano Music  
through the Evolution of Musical Language

Jozsef Takacs

Professeur titulaire aux conservatoires de Massy et Sainte Geneviève des Bois  
Professor at the Massy and Sainte Geneviève des Bois conservatories  
France

### Résumé :

La plupart des élèves de piano, n'ont de la musique qu'une approche parcellisée, marquée par quelques œuvres phares. Ils concrétisent mal la notion globale de « langage musical » Ils ne réalisent pas toujours que la musique est une vraie langue construite par l'homme avec le rythme et le son, dans l'objet de communiquer tout ce qu'il y a au-delà des mots. Comme toute langue, elle répond à une logique structurale et connaît une évolution historique.

Le traitement de l'instrument, lui aussi, a évolué. Ainsi le piano devient, pour le compositeur contemporain, une véritable « scène sonore » sur laquelle il appelle à coexister notes et masses sonores pour conquérir, par de nouvelles sonorités, sa liberté d'expression.

Les élèves, sans repère clair, ne comprennent pas la logique interne de cette évolution. Lorsqu'ils sont confrontés à la musique contemporaine, ils ont la tendance à la considérer comme loufoque ou dérangement.



La présentation des textes s'appuie sur l'évolution historique du langage musical. Ainsi chaque titre (images ou scènes de la vie quotidienne) est développé de trois manières différentes, évoquant trois époques musicales avec leurs caractéristiques en structure, en sonorité et en écriture. (l'époque Classique-Romantique, le début de l'atonalité et contemporaine). De cette façon la « Méthode Piano 1, 2 et 3 » veut permettre aux élèves à apprivoiser l'écriture musicale contemporaine et de comprendre la façon de la jouer au piano.

#### Abstract:

The majority of piano students adopt a fragmented approach to music, focusing on a select few key works. They often fail to recognize that music is a genuine language, constructed by humans with rhythm and sound, with the objective of conveying concepts that transcend the limitations of words. Like any language, music possesses a structural logic and is subject to historical evolution.

Additionally, the manner in which the instrument is treated has also evolved. For the contemporary composer, the piano has become a veritable «sound stage,» where notes and sound masses coexist to conquer freedom of expression through new sonorities. Without a clear point of reference, students fail to understand the inner logic of this evolution.

When confronted with contemporary music, they tend to see it as wacky or disturbing. Each title (images or scenes from everyday life) is developed in three different ways, evoking three musical eras with their respective characteristics in structure, sound, and writing. These eras are the Classical-Romantic, the early atonal, and the contemporary. The «Méthode Piano 1, 2, and 3» aims to help students gain familiarity with contemporary musical writing and an understanding of how to play it on the piano.

#### *Mots clés pour la recherche :*

*Pédagogie ; musicalité ; enseignement ; piano ; méthode ; contemporain ; didactique ; originale ; harmonie ; rythme ; mélodie*

#### *Keywords:*

*Pedagogy; musicality; teaching; piano; method; contemporary; didactic; original; harmony; rhythm; melody*

*La méthode Piano 1, 2, 3 créée il y a 30 ans a porté ses fruits et appréciée pour sa conception originale, pour l'étendue de l'âge des utilisateurs et pour son caractère didactique.*

*Le principe de cette méthode est de la description musicale d'une image, une scène de la vie quotidienne et dont elle fait un chemin pédagogique. Cette scène va être évoquée successivement en trois versions différentes, suivant des styles d'écriture musicale correspondant du langage musical :*

à la manière classique-romantique	(version 1)
à la manière moderniste, des débuts de l'atonalité	(version 2)
à la manière contemporaine	(version 3)

#### **La version 1 :**

Cette version est écrite dans le style classique ou romantique. Une écriture en quelque sorte naturelle puisqu'elle est régie par la règle des intervalles issus de la loi physique de la résonance, règle qui secrète le monde du majeur et du mineur.

#### **La version 2 :**

Avec cette deuxième version on entre dans un style nouveau : celui de l'atonalité qui étire les intervalles. Sur le plan visuel la notation musicale reste traditionnelle. Mais les règles classiques ont éclaté. L'écriture c'est affranchie de l'impératif de la consonance et de l'accord parfait.

#### **La version 3 :**

La troisième version est celle de l'écriture contemporaine dans laquelle on se trouve véritablement confronté à une nouvelle approche de la musique. On ne va plus parler de son mais plutôt d'espaces sonores. Dans cette logique, le compositeur cherche à utiliser tout le potentiel du clavier. Il n'hésite pas à sortir de la limite imposée par les dix doigts et à élargir l'approche physique du clavier pour aller à la recherche d'autres expressions sonores avec l'instrument. Il va devoir créer de nouveaux signes de notation pour transcrire l'ensemble des éléments constitutifs de son architecture musicale.

**L'approche pédagogique**, proposée par la méthode **Piano 1, 2, 3** conduit l'élève à ressentir musicalement, grâce à l'homogénéité et à la simplicité des thèmes choisis, à quel point la musique contemporaine s'inscrit dans la continuité des logiques sonores antérieures. En effet, l'élève qui aura compris la structure de la version 1, ainsi que l'évolution musicale que représente la version 2, saisira facilement la logique d'évolution dans laquelle s'inscrit la version 3, celle de l'écriture

contemporaine, celle d'une liberté d'expression musicale toujours plus grande.

Cette méthode a été également conçue comme **une pédagogie pianistique**

La responsabilité fondamentale du pédagogue au piano, sa vraie mission, est d'amener progressivement l'élève à acquérir une véritable autonomie dans l'interprétation en lui permettant d'accéder à la maîtrise des données structurelles de la musique :

le rythme, qui contrôle le déroulement du temps

la forme de l'œuvre, de son écriture mélodique et harmonique

la suggestivité qui apporte le sens de l'œuvre

la dynamique et la gestuelle qui permettent de constituer une palette sonore.

Pour l'interprète on peut définir la dynamique comme le choix de varier l'intensité et la couleur du son en fonction de ce qu'il perçoit de la densité harmonique et mélodique du texte. Elle s'apparente à l'intonation parce qu'elle exprime, par l'intensité du son, la puissance d'émotion sonore et suit le dessin de la mélodie. Cette dynamique, impulsée par l'interprète à la ligne mélodique rend la musique vivante. Dans la musique contemporaine, la dynamique comme la gestuelle prend une importance « révolutionnaire » car, plus encore que dans la musique des époques passées, la qualité, la créativité du son en sont tributaires. Avec la méthode **Piano 1, 2, 3** l'élève va apprendre à mobiliser à bon escient l'ensemble de ces éléments. Elle l'oblige à développer des démarches physiques et musicales différentes pour faire vivre **la même image**.

Car chacun des trois versions représente un traitement particulier des éléments structurants de la musique, et requiert une gestuelle spécifique pour rendre l'idée musicale du compositeur.

Ainsi quand l'élève aborde la version de l'écriture contemporaine, il aura d'abord concrétisé les notions de style et de structure propres à la grammaire musicale des époques antérieures. Il aura compris comment prendre appui sur l'idée musicale et sur l'écriture du compositeur pour arriver à développer progressivement une interprétation autonome. C'est l'idée musicale même qui va le conduire à comprendre la logique de la grammaire musicale contemporaine.

**C'est une méthode qui conduit l'interprète à sa part de liberté** qui fait partie structurellement de la musique, quelle qu'elle soit. Dans la musique classique on fonde l'interprétation sur des notes écrites et les espaces de liberté sont rares. À l'opposé, la musique de jazz place les improvisations de l'interprète au cœur de sa structure. La musique contemporaine, elle, élargit le potentiel de liberté de l'interprète en lui proposant, en plus des notes écrites, des espaces sonores entiers.

Il faut que l'élève comprenne que la musique est toujours une récréation par l'interprète, ce qui explique la nécessité d'une solide culture musicale. Elle seule permet de restituer la logique de l'œuvre dans son contexte et son style. L'interprétation consiste à trouver une dynamique originale qui respecte le style et la volonté du compositeur, l'enrichit en même temps d'une charge émotive propre, celle de l'interprète qui rend l'interprétation unique.

L'interprétation d'une œuvre apparaît alors véritablement comme une croisée de chemins. Une rencontre entre deux dynamiques : celle de l'œuvre et celle de l'interprète. Finalement l'interprète joue le rôle de catalyseur.

On voit ainsi que savoir interpréter la musique contemporaine, c'est comprendre la logique de l'œuvre pour utiliser ensuite toute sa culture, tout son savoir-faire musical d'artisan-musicien et apporter sa propre pierre à l'édifice construit par le compositeur.

Grâce à ses thèmes simples, la méthode **Piano 1, 2, 3** permet à l'élève de saisir immédiatement ce que raconte la musique et de comprendre que pour dire la même chose la langue-musique a trouvé différentes logiques structurelles au cours de son histoire. Elle se propose de conduire l'élève à percevoir clairement dans un morceau la stylistique et la logique de l'écriture dans laquelle il s'inscrit pour lui ouvrir le trésor d'une interprétation raisonnée et créative.

L'élève apprend ainsi à répondre au souci du compositeur contemporain qui souhaite donner à son œuvre **une vie toujours neuve, en prenant appui sur la créativité musicale de ses interprètes**.

### Présentation d'un exemple-type : Bòk - Révérence

*Bòk – Révérence illustre de façon très simple le principe de la méthode : montrer comment chaque version musicale représente un éclatement des règles antérieures. Ainsi, en fonction de la logique d'écriture utilisée, la même augmentation musicale va-t-elle requérir de l'élève la recherche d'une approche différente.*

**La version 1, en écriture classique**, correspond à une structure harmonique fondée sur le rapport tonique – dominante – sous dominante. On y trouve une période de 2x4 mesures reprenant les mêmes motifs mélodiques. Par l'incrustation d'une cinquième mesure dans la deuxième partie, on introduit le silence qui annonce le geste final de la révérence. Ce silence est actif, tant sur le plan de la suggestivité que sur celui, plus technique, de la gestuelle, parce qu'il conduit l'élève à comprendre qu'il faut utiliser physiquement cette suspension pour préparer la conclusion et illustrer le charme, l'élégance du geste de la révérence.

**BÓK N°1 - Révérence**

Andante

**La version 2, en écriture atonale,** est composée pour illustrer de façon simple comment les règles classiques éclatent avec l'atonalité. L'écriture apparaît visuellement presque la même mais le rapport tonique – dominante – sous dominante s'est effacé pour faire place à une dissonance fondée sur des quintes parallèles, strictement interdites dans les règles classiques mais qui structurent harmoniquement cette version. Les barres de mesures ont disparu et la ligne mélodique est remplacée par un développement narratif discontinu, fait de cellules mélodiques où on trouve la pulsation et le dessin de la version précédente, avec le silence placé identiquement avant la mesure finale. Dans cette version l'élève a l'occasion d'apprendre à trouver la continuité de la narration dans la succession discontinue des cellules mélodiques.

**BÓK N°2 - Révérence**

Andante

**La version 3, en écriture contemporaine,** représente une autre évolution par rapport à la version atonale. L'écriture elle-même change, de nouveaux signes

sont introduits pour transcrire les nouvelles sonorités recherchées. Les barres de mesures disparues ne sont indiquées ici, en pointillés, qu'à titre pédagogique. On retrouve la division en huit cellules et la même utilisation du silence. Seulement, pour illustrer l'idée musicale l'élève va devoir trouver une dynamique spécifique, à base de pulsations, qui lui permettra de reproduire le sens narratif. Il s'agira pour lui de donner un sens à des plans sonores différents, ce qui requiert une autre utilisation de l'instrument par l'interprète. En effet, pour jouer ce qui est écrit, dans cette version, l'élève va devoir apprendre utiliser non seulement les mains mais les bras jusqu'aux coudes. On notera l'absence de l'indication de pédale qui porte témoignage de la liberté reconnue à l'interprète. La version 3 a pour objectif de faire comprendre à l'élève que l'écriture musicale contemporaine ouvre à l'interprète un espace de dialogue.

BOK N°3 - Révérence

1      2      3      4      5      6      7      8

**Le rôle du pédagogue est, selon cette méthodologie, de faire comprendre à l'élève la logique musicale dans laquelle s'inscrit le morceau qu'il joue, pour mener l'apprenti à prendre sa part de liberté en tant qu'interprète, tout en respectant la cohérence et le sens de l'œuvre.**

La méthode **Piano 1, 2, 3** s'adresse à des élèves de la 1<sup>e</sup> à la 8<sup>e</sup> année d'apprentissage car, outre des difficultés techniques (lesquelles sont indiquées en fin de volume) l'exécution des morceaux, la charge de musicalité investie dépend de la maturité de la conception employée.

Les bénéfices potentiels s'expriment en matière de  
**lecture :**  
 extrait de Kis mese 2 – Petit conte 2





traitement de la **polyphonie** :  
 extrait de *Imàdkozàs 2 – Prière 2*



éléments **musicaux communs** :  
 extrait de *Csònak a vizen 1 – Bateau sur l'eau*

tâches sonores (**clusters**) :  
 extrait de *Hinta 3 – Balançoire 3*

développement du **sens du rythme vivant** :  
 extrait de *Viharos 3 – Orageux 3*

Il est impératif de rendre clairs dans l'esprit de l'élève les trois éléments constitutifs de toutes les musiques : la mélodie, l'harmonie et le rythme. Ainsi il les abordera et les emploiera consciemment en toute connaissance. En effet, sans ces trois éléments, qui sont : l'évolution linéaire, la correspondance verticale et le temps découpé, gradué, il ne peut pas exister cet art du son organisé que nous appelons musique. La méthode veut approfondir la connaissance dans le domaine des formes musicales en écriture, les formes propres à une certaine époque et les formes qui traversent le temps. Une meilleure analyse et une meilleure compréhension de la structure des œuvres abordées en résultera. Les indications de la pédale, hormis des pédales obligées, sont approximatives. Ainsi que les indications de doigtés, totalement absentes. Ceci est un appel à la réflexion de la part de l'élève et du professeur.

Takacs Jozsef – pianiste, compositeur, enseignant.

projtakacs@gmail.com

www.takacsmusic.com

Né en 1953 à Budapest (Hongrie)

1959 – 1967 Ecole de Musique de Budapest

1967 – 1972 Conservatoire « Bela Bartok » de Budapest

1972 – 1977 Académie de Musique « Franz Liszt » de Budapest

1977 – 1er Grand Prix de l'Académie (et diplôme)

1980 – Diplôme de concertiste au Conservatoire Européen (France, prof. Yvonne Lefébure)

1985 – CA Certificat d'Aptitude en piano (diplôme universitaire français)

Participation aux master classes (Hongrie, Allemagne, France)

Concours internationaux :

1975, 3e prix Concours « Debussy » Saint Germain en Laye,

1977, 3e prix Concours d'Epinal,

1980, 1er prix Concours « Debussy » Saint Germain en Laye,

1981 – 2019 Professeur titulaire aux conservatoires de Massy et Sainte Geneviève des Bois (France)

Principaux professeurs : Mesdames Yvonne Lefébure, Jeanne-Marie Darré, Annie Fischer, Messieurs Tamas Vasary, György Kurtag, Dieter Zechlin, György Cziffra

Concerts en Europe (soliste, musique de chambre, avec orchestre)

Activités : composition, enseignement, concerts, concerts-conférences, master classes, stages

Takacs Jozsef – pianist, composer, professor.

projtakacs@gmail.com

www.takacsmusic.com

Born in 1953 in Budapest (Hungary)

1959–1967, Budapest School of Music

1967–1972, Bela Bartok Conservatory, Budapest

1972–1977, «Franz Liszt» Academy of Music, Budapest

1977, 1<sup>st</sup> Grand Prix of the Academy (and Diploma)

1980, Concert diploma at the Conservatoire Européen (France, prof. Yvonne Lefébure)

1985, CA Certificat d'Aptitude en piano (French university diploma)

Participation in master classes (Hungary, Germany, France)

International competitions:

1975, 3rd prize «Debussy» Competition, Saint Germain en Laye,

1977, 3rd prize Epinal Competition

1980, 1st prize «Debussy» Competition Saint Germain en Laye

1981–2019 Professor at the Conservatoires de Massy and Sainte Geneviève des Bois (France)

Principal teachers: Mesdames Yvonne Lefébure, Jeanne-Marie Darré, Annie Fischer

Tamas Vasary, György Kurtag, Dieter Zechlin, György Cziffra

Concerts in Europe (as soloist, chamber music, and with orchestra)

Activities: composition, teaching, concerts, concert-conferences, master classes, training courses

## ЮНОШЕСКАТА ОПЕРЕТА „ЗЛАТНОТО МОМИЧЕ“ ОТ МАЕСТРО ГЕОРГИ АТАНАСОВ – МЕЖДУ МИНАЛОТО И БЪДЕЩЕТО

Боряна Мангова

## THE JUVENILE OPERETTA “THE GOLDEN MAIDEN” BY MAESTRO GEORGI ATANASOV – BETWEEN PAST AND FUTURE

Boryana Mangova

**Резюме:** *Маестро Георги Атанасов е признат основоположник на българското музикално-сценично творчество. Оперите му са поставяни сценично или изпълнявани концертно, макар и недостатъчно; музикално-естетическите и теоретичните оценки за тях еволюират през десетилетията. Но детските и юношеските оперети на Маестрото с голяма музикална, образователна и възпитателна стойност, представяни с успех между 1910 – 1935 от Димо Бойчев и неговите детски музикални китки, от 30-те години на ХХ в. до днес постепенно са забравени и съществуват само като ръкописи в държавните архивни фондове. Като се базира на вече публикуваното за тях, настоящата публикация се стреми към повече конкретика в музикално-драматургичния анализ на юношеската оперета „Златното момиче“. Опитът за съвременна оценка на композицията е обвързан с идеи за настоящото и бъдещото ѝ възвръщане на сцената, в училищните и извънучилищни дейности на средния и горен курс, в дейността на новите частни музикални центрове и формации.*

**Ключови думи:** Маестро Георги Атанасов, Димо Бойчев, детска музикална китка, детска и юношеска оперета, „Златното момиче“.

**Abstract:** *Maestro Georgi Atanasov is recognized as the founder of Bulgarian music and stage art. His operas have been staged or performed in concert, albeit insufficiently; musical-aesthetic and theoretical assessments of them have evolved over the decades. But the Maestro’s children’s and adolescent operettas of great musical, educational, and educational value, presented with success between 1910*

*and 1935 by Dimo Boychev and his Children’s Musical Bands, have been gradually forgotten since the 1930s and exist only as manuscripts in state archival holdings. Building on what has already been published about them, this paper seeks to be more specific in its musical and dramaturgical analysis of the juvenile operetta The Golden Girl. An attempt at a contemporary evaluation of the composition is linked to ideas about its present and future return to the stage, in school and after-school activities at the middle and upper school levels, and in the activities of the new private music centers and formations.*

**Keywords:** Dimo Boychev, Maestro Georgi Atanasov, the Children’s Musical Band, the Children’s and the Juvenile Operetta, “The Golden Maiden”.

Маестро Георги Атанасов (1882 – 1931) е сред водещите фигури, положили основите на българската професионална музика със специални заслуги в областта на музикално-сценичното творчество – това е вече утвърдена констатация. В недългия си земен път той преминава през трудности, борби и разочарования, но като ярък музикален талант, съчетан с трудолюбие, скромност и пълна отдаденост на изкуството, спечелва признанието на своите колеги още приживе. Показателни са множеството публикации от изявени музикални дейци по случай неговия 25-годишен юбилей, честван в началото на 1931 г. – само месеци преди края; съществен е фактът, че през 1920 г., когато композиторът не е навършил още 40 години, към читалище „Св. Константин“ – Татар Пазарджик, се сформира музикално дружество „Маестро Г. Атанасов“. И днес Симфонично-оперетното дружество на Пазарджик носи неговото име.

Оперите на Маестро вълнуват българските музиколози и постановъчни екипи от годините на създаването им и до днес, макар кривата на статистиката да показва решителен спад в настоящето<sup>1</sup>. Благодарение на Димо Бойчев (1878 – 1966) – музикален педагог, диригент, публицист, автор на учебна литература за предмета „пение“, и създадените от него сдружения „детски музикални китки“, до средата на 30-те години от миналия век детското музикално-сценично творчество на Маестро също бива поставяно в цялата стра-

1. Между 1957 – 1959 г. са направени редица постановки на оперите му върху битово-фолклорна основа: „Гергана“ (Варна, 1957; Бургас, 1959; Пловдив, 1959; Враца, 1962; Стара Загора 1947, 1975; Плевен 1976), „Цвета“ (София, 1958 и 1968; Враца, 1959; Стара Загора 1959), „Запустялата воденица“ (Русе, 1959; Сливен 1984). В началото на настоящия век намират признание и късните опери на Маестро с единичните концертни изпълнения на „Косара“ (2010) и „Алцек“ (2011) за откриване сезоните на Софийската опера и балет. Водещата наша оперна институция показва за кратко и сценична реализация на „Борислав“ (2015). Относно провинциалните оперни театри актуализираната справка в Интернет показва само концертно изпълнение на фрагменти от „Гергана“ в Държавна опера – Стара Загора (2015). Съвременните теоретико-естетически анализи също доказват преосмисляне, актуална оценка (вж. Arnaudova, 2005; Palieva, 2006; Palicarov, 2017).



на и чужбина (Цариград) с голям успех наред с детските оперетки на Панайот Пипков, Мишо Тодоров и други автори. „Болният учител“ дори получава сериозен теоретичен анализ (Mitishev, 1912).

Социалните и образователните промени в България през 30-те години на ХХ в. постепенно изместват движението „Детски музикални китки“ от същественото им място в културния живот. Те биват заменени от училищни хорове (Dimitrov, 1931b; Karakostova, 2002: 65). Детско-юношеското оперетното творчество на Маестроото остава в архивите близо столетие. От различни като вид и предмет музикални изследвания за композитора, сериозното и упорито търсене може да достигне само до кратка информация за композиционните характеристики на оперетите и за тяхната значителна роля в личностното изграждане младите българи от това време.

Като се базира на най-съществените изводи от писаното до момента, настоящата публикация се стреми да внесе повече детайли в теоретичното знание за най-разгърнатата от неговите пет оперети за деца – „Златното момиче“. Музикално-драматургичният анализ е подчинен на въпроса: възможно ли тази творба (а и други нейни „сестри“) да получи днес нов сценичен живот? Мислимо ли е, чрез деликатно и компетентно осъвременяване, съчетано с много труд и ентузиазъм както някога, тя отново да вълнува, забавлява, образова и възпитава младото поколение?

Музикално-изследователският процес беше предшестван от продължително издирване и окомплектоване на нужните материали. В библиотеката към Институт за изследване на изкуствата – БАН се съхранява второ издание на либретото, отпечатано в отделна книжка (Simeonov, 1923). В Научния архив на БАН, фонд № 292 „Димо Бойчев“, и. оп. 1, а. е. 38, са запазени ръкописи на либретото, клавири – с редица корекции и без увертюра, оркестрова партитура, вокални и инструментални партии (щимове), направени от Бойчев. В архива на Регионален етнографски музей – Пловдив, фонд „Музикални инструменти и обреден реквизит“, сред материалите, подарени от Д. Бойчев на вече несъществуващата къща-музей „Ангел Букорещлиев“, се пази още един клавири – вероятно препис, с изчистени поправки и включена увертюра. Огромна благодарност към уредниците на музея г-жа Лора Христозова и г-н Петко Тодоров за оказаното съдействие! Публикацията се основава и на документи от архива на Д. Бойчев в ЦДИА – София, фонд 551К, опис1, арх. ед. 88 и 96.

Маестроото „прохожда“ в създаването на музикално-сценично изкуство

чрез детската оперетка. По свидетелство на Д. Бойчев (Boyshev, 1931), той е оркестрирал оперетките от Франц Абт (1891 – 1885) и Луиджи Бордез (1815 – 1886), които „китките“ изпълняват. Маестрото изпълнява клавишната партия на премиерата на „Деца и птички“ от П. Пипков, и като капелмайстор на 21-ви пехотен полк – Пловдив, участва в премиерите на своите оперетки „Болният учител“ (1909) и „За птички“ (1911). Заедно със „Самодивското изворче“ (1914) те се радват на множество изпълнения – както от детските формации на Д. Бойчев (Пловдивска детска музикална китка, Първа Софийска/ Столична детска музикална китка, Охридска детска музикална китка и Детска музикална китка „Македонка“ – Цариград), така и от други „китки“, музикални дружества, прогимназии и гимназии в страната до около средата на 30-те години. „Самодивското изворче“ е поставена дори през 1948 г. от Втора прогимназия във Велико Търново (Karakostova, 2002: 69).

„Болният учител“ (1 действие) и „За птички“ (3 сцени) са определени от композитора като „детски оперетки“. Но придобитият в музикално-сценичното творчество опит (операта „Борислав“ е завършена и изпълнена от Българската оперна дружба през 1911 г., а оперетките са приемани с възторг) вероятно го подтиква да композира „юношеска оперета“ – „Самодивското изворче“ (3 картини) и „Златното момиче“ (3 действия и 1 картина). „Златното момиче“ бележи най-висока степен на композиционни умения в областта на оперетата – за творчеството на Маестрото, а и за неговите колеги-композитори и учители от първата половина на ХХ в. Но поради неблагоприятно стечение на обстоятелствата тя не успява да получи многобройните сценични реализации на предхождащите я композиции.

Л. Сагаев коректно датира композирането на последните две оперетки на Маестрото „Златното момиче“ и „Малкият герой“ с годината 1915, след преместването му в София (Sagaev, 1960: 125). В Енциклопедия на българските композитори като дата на написване е посочена 1920 г. (Valchinova-Chendova, 2003: 30), а според Репертоарния каталог на детската оперетка в България 1906 – 1954, първата ѝ постановка е през 1913 г. във Варна с диригент д-р Коста Тодоров (Karakostova, 2002: 68). Допустимо е и друг автор да е изпробвал силите си с либретото на Т. Симеонов (за това има податки във второто издание на либретото от 1923 г.). Но в завещаните ни от Д. Бойчев ноти недвусмислено е изписана 1915 година. На вътрешната страница той изрично уточнява, че оперетката е представена за първи път в София от Първа столична детска музикална китка, в Свободния театър на 13 май 1923, по случай него-

вия 25 годишен юбилей за учителска и музикална дейност с деца. В партитурата той отбелязва, че е изпълнена и в Народния театър. В същата година Д. Бойчев заминава за Истанбул. Когато през 1935 г. се завръща в София поради излизане в пенсия, той не успява да поднови дейността на китките. От цитирания вече Репертоарен каталог става ясно, че оперетата има изпълнения в Габрово от ДМК „Веселинка“ с диригент Величко Мянков до 1930 и във Варна от Девическото музикално дружество при гимназията с диригент Александър Кръстев през 1930 г. (Karakostova, 2002: 68). Вестниче „Ученическо творчество“, IV, №2, издавано от учениците на Първа прогимназия – Пловдив пък съобщава за представяне на „Златното момиче“ със силите на прогимназията през 1935 (Vladova, 2007).

Програмата от юбилейния бенефис на Д. Бойчев съобщава, че ще съпровожда оркестърът на Народната опера „в пълен състав“, дирижира Тодор Хаджиев (1881 – 1956); балетмайстор е Петър (Пешо) Радоев (1876 – 1956) – основоположник на българския професионален балет и създател на първото частно балетно училище в България (Lukanova, 2021), постановчик е Христо Попов (1891 – 1968), тогава помощник-режисьор в Народната опера. Очевидно Д. Бойчев подбира сътрудници с най-високо за България професионално равнище. За съжаление са обявени само действащите лица: Горчица, Баба Магьосница, Царски син, Фея, русалки, нимфи, самодиви, птички, но липсват имената на изпълнителите.

Либретото е изградено върху българска народна приказка – прокудената от зла мащеха Горчица спечелва обичта на Баба Магьосница със доброта, скромност и трудолюбие. Старата вълшебница я позлатява и ѝ помага да се омъжи за Царския син. Фантастичните същества, които обграждат главната героиня, превръщат сюжета в истинска „вълшебна приказка“ и разкриват широко поле пред въображението на режисьори и постановчици, балетмайстори, на децата-изпълнители (може да се включат и възрастни такива).

На първа страница в клавира и партитурата са изписани трите мотива, върху които е изградена оркестровата партия – Главен, Втори и Трети, и трите родствени с фолклорния тип мелодическо развитие, а втори и трети са интонационно близки (ил. 1).

2. Впрочем от биографията на Верди обаче е известно силното влияние на Вагнеровия театър в Италия през последната четвърт на XIX в. и по-късно, което му спечелва много почитатели и последователи.

Оперетката „Златно момиче“ е написана от Маестро Г. Атанасов и представена се първо време в Свободния театър на 13. V 1922 год. по сценарий на видния български драматург и музикант Коста Костаков. *Г. Атанасов*

При тази оперетка Маестро Атанасов използва следните мотиви:

Трети мотив

Втори мотив

Първи мотив

Ил. 1. Трите мотива на „Златното момиче“, клавир в препис на Д. Бойчев. РЕМ – Пловдив, фонд „Музикални инструменти и обреден реквизит“.

Използването на лайтмотиви в оперите „Борислав“ (1911), „Косара“ (1926) и „Алцек“ (1930) вече е констатирано (Palikarov, 2017; Katsarova 2017), също както и стремежът му да следва принципите на Вагнеровата драматургия (Palikarov, 2017; 242). В „Златното момиче, която Л. Сагаев с право нарича „почти една детска опера“ (Sagaev, 1960: 125), Маестро Атанасов върви по пътя на Вагнеровата драматургия, макар да е възпитаник на италианската оперна школа (Пиетро Маскани)<sup>2</sup>. Тук, единадесет години преди „Косара“, той експериментира констатираните от Г. Паликаров „мелоречитативност с оформени кантиленни и ариозни откъси“, усложнен хармоничен език, лайтмотивна техника и водеща роля на оркестъра (Palikarov, 2017; 242). Същевременно композиторът проявява уважение и към италианските оперни традиции, и към българската музикално-интонационна среда, която по това време съчетава български фолклор, европейски танци и чувствително-сентиментални интонации от старата градската песен. Така създава една актуална за времето си европейска творба с ясно заявена национална идентичност!

В съзвучие с Вагнеровата естетика, основната събитийност е зададена в партията на оркестъра. Маестрото го извежда на преден план – разгърнатата увертюра (229 такта без повторенията) в три дяла, встъпление към второ действие (в клавира означено като Увертюра, а в партитурата – Интродукция), оркестров номер след вечерната молитва на Горчица, финал; встъпление към трето действие, свързващи интерлюдии, финален балет. Тематизмът в увертюрата е изграден върху трите мотива: 1. Moderato. Menno mosso върху Втори мотив, 2. Andante. 3. Moderato върху Главен и Трети мотив. Тук и нататък те се явяват в оркестъра в различни варианти – с различен метрум, жанрова или емоционална окраска, частично, като начално ядро с ново развитие, отделно или комбинирани, в свързващите интерлюдии между номерата. Обикновено трансформираният Главен мотив предхожда появата на Горчица и се свързва с нея. В интерлюдията, която въвежда изоставената в гората, изплашена Горчица, Главният мотив е в двувременен размер, деформиран „страдащо“ чрез хиатус (подобно темата на Кармен от едноименната опера). В двата хора на русалките (№1 и №15) обаче той хвърля интонационни отблясъци върху оркестровата и вокалната партия. Трудно е да се прецени дали Маестрото вече има мотивна „стратегия“, или все още я избистря без сравнение с късните му опери.



Ил. 2. Първа страница от увертюрата, клавир в репис на Д. Бойчев. РЕМ – Пловдив, фонд „Музикални инструменти и обреден реквизит“.



Вокалните партии не са сложни (дали за да бъдат изпълнявани повече от деца или от музикално-естетически съображения) и често яркият оркестров съпровод привлича вниманието повече към себе си. В него се разкрива ярка мелодика и жанрова определеност с търсене на образна индивидуализация. Ефирните русалки и нимфи са характеризирани чрез валс, скокливите птички – с полка, Феята – с полонез, вероятно за тържественост, прозвучава и български народен танц.

Оперетата съчетава номерна структура – номера, завършени с каденца (ариозо/песен, две мелодекламации – на Горчица от I действие и на русалките, нимфите, самодивите и Феята от Картина, дует на Горчица и Бабата и на Горчица и Царския син, терцет/ „Трио“ на Златното момиче, Царския син и Бабата, финална балетна сцена, завършени с каденца) и непрекъснато развити диалогични сцени, в които означените номера се преливат чрез интерлюдии. Включени са и говорни диалози.

Тоналният план на оперетата е пъстър и динамичен, с чести модуляции и модулативни отклонения. Хармонията е много силно изразно средство за Маестрото, но задълбоченото ѝ изследване изисква специализирани знания в тази област, а и не е основен обект на настоящата публикация. Общият преглед констатира нейната модерност, особено в сравнение с изразните средства на първата генерация композитори, дисонантност, с широко прилагане на хроматиката и със стремеж към полифонизиране на фактурата. Окончателното заключение принадлежи на специалистите, но редица стилови особености ни отправят отново към творчеството на „вълшебника от Байройт“. Музикално-драматургичният замисъл предизвиква асоциации и с „вагнерианската“ детска опера на Енгелберт Хумпердинк „Хензел и Гретел“. Макар по сведения на Р. Бикс тя е представена от гастролна трупа през 1932 (Biks, 2000: 238), когато Маестрото вече си е отишъл от този свят, твърде възможно е той да е познавал композицията.

Оркестровата партитура, запазена в Научен архив на БАН, фонд №292, инв. оп. 1, арх. ед. 38, дава варианти за изпълнение в единичен или двоен състав с участието на всички основни инструменти от оркестъра. Д. Сагаев информира и за втора „облекчена“, съкратена редакция на оперетката, направена след първото и представяне (Sagaev, 1960: 125). На титулната страница на оркестрацията Д. Бойчев изписва, че оперетата „може да се играе само с пиано, там гдето няма оркестър.“ (NA – BAS, f. №292, op.1, a. e. 38). За разлика от клавириите, в партитурата са поставени и говорните диалози.

През 1988 г., една от върховете за Международната детска асамблея „Знаме на мира“ (1979), Розалия Бикс пише: „В годините на Асамблеята започнахме да правим прегледи на детското си творчество. Ще снижим ли според вас критериите, ако някоя от годините покажем детска оперетка като „Златното момиче“ или като „За птички“ от Маестрото на тези прегледи? Убедена съм, че не. Че и днес ще се играят от децата с удоволствие и че съдържат доста поуки и за днешното ни творчество в този жанр.“ (Biks, 1988: 4).

Доста години ни делят от тази позиция. Времето и децата са сразлични. Но доколко новите реалии са удовлетворяващи? И не е ли време да се възродят, макар и на ново равнище, доказалите се в миналото практики? Съображенията са на първо място възпитателни. „Златното момиче“ носи вечните истини на народното творчество. Една от тях е, че доброто винаги бива възнаградено, че ни извисява над злото. На агресията и насилието, бликащи от средствата за масова информация, видеоигрите и др. съвременни спътници на младите хора, оперетата противопоставя чистата душевност, чувствителност, уважението към възрастните, естественост и доброта на Горчица – добродетели, които не могат и не трябва да остаряват.

Други аргументи намираме в музикално-образователния процес. Интегрирането на различни изкуства и творческите дейности, свързани с тях, е съвременна тенденция в обучението по музика (Dimitrova, 2023: 22). Децата и юношите могат да бъдат зрители – с това се започва, но много по-занимателно, ентузиастично, ангажиращо и развиващо в различни насоки, би било въвеждането им в процеса на подготовка и представянето на такова произведение в различни позиции и с много творческа свобода. „Златното момиче“ е един от прекрасните образци, но такива са и оперетките на Панайот Пипков (Mangova, 2020), Мишо Тодоров и др., които очакват своето преоткриване в аналитичен и музикално-сценичен план.

В заключение авторът утвърждава високата музикална стойност на разгледаната композиция и от съвременна гледна точка. Един актуален поглед към музиката и текста би я довел до абсолютна приложимост за сценична реализация, концертно изпълнение – цялостно или частично, за въвеждане в различните форми на музикалнообразователния процес и т.н. Прекрасно би било и реализирането на видео или най-малкото аудиозапис на тази красива приказка със завладяваща музика, която напълно незаслужено лежи в архивите.



### Цитирана литература:

Arnaudova 2005: Arnaudova, Boyanka. Българската опера – мит и модерност. София: „Полис“. [Balgarskata opera – mit I modernost. Sofiya: “Polis”.]

Biks 1988: Biks, Rozaliya. На опера в стара София. София: УИ „Св. Климент Охридски, АИ „Проф. Марин Дринов“. [Na opera v stara Sofiya. Sofiya: UI “Sv. Kliment Ohridski”, Prof. Marin Drinov Publishing House of BAS.]

Biks 1988: Biks, Rozaliya. По следите на забравата. Георги Атанасов-Маестрото. – В: „Българска музика“, XXXIX, 1988, №9, 4. [Po sledite na zabravata. Georgi Atanasov-Maestrototo. – In: Bulgarian Music, XXXIX, 1988, №9, 4.]

Boychev 1931: Boychev, Dimo. Писмо от Цариград. Маестро Г. Атанасов и децата. – В: „Знаме“, № 14, 21. 01. 1931. [Pismo ot Tsarigrad. Maestro G. Atanasov I detsata. – In: Zname. № 14, 21. 01. 1931.]

Dimitrova 2023: Dimitrova, Ralitsa. Интегративни връзки в обучението по музика. София: Wess Music. [Integrative Links in Music Education. Sofia: Wess Music.]

Dimitrov 1931a: Dimitrov, Vasil. Маестро Атанасов и неговите детски оперетки. – В: Музикален живот. № 11, 25. 01. 1931. [Maestro Atanasov I negovite detski operetki. – In: Muzikalen zhivot, № 11, 25. 01. 1931.]

Dimitrov 1931b: Dimitrov, Vasil. Детската музикална китка. – В: Правда, Сливен, № 657, 09. 04. 1931. [Detskata muzikalna kitka. – In: Pravda, Sliven, № 657, 09. 04. 1931.]

Karakostova 2002: Karakostova, Rumyana. Детска оперетка в България. Репертоарен каталог 1906 – 1954. – В: Българско музикознание, №1, 64-92. [Children’s Operetta in Bulgaria. Repertory Catalogue 1906 – 1954. – In: Bulgarian Musicology, №1, 64-92.]

Katsarova 2017, Katsarova, Radostina. Творчеството на Маестро Георги Атанасов в Пловдив. Ролята му за развитие на вокално-инструменталните жанрове в Пловдив и региона. Автореферат. Пловдив: АМТИ [Tvorchestvoto na Maestro Georgi Atanasov v Plovdiv. Rolyata mu za razvitie na vokalno-instrumentalnite zhanrove v Plovdiv I regiona. Avtoreferat. Plovdiv: AMDFA “Prof. Asen Diamandiev”.]

Lukanova 2021: Lukanova, Eliza. Влиянието на руската балетна школа за развитието на балетното изкуство в България през XX век. Пловдив: АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“. [Vliyanieto na Ruskata baletna shkola za razvitiето na baletnoto izkustvo v Bulgariya prez XX vek. Plovdiv: AMDFA “Prof. Asen Diamandiev”.]

Mangova 2020: Mangova, Voryana. Първите български детски оперети от Панайот Пип-

ков – опит за съвременен поглед. – В: СУ „Св. Климент Охридски“. Визуални изкуства и музика, том I (2020), 174-188. [The First Bulgarian Children’s Operettas by Panaiot Pipkov – an attempt at a Contemporary Interpretation. – In: Sofia University “St. Kliment Ohridski”. Visual Arts and Music, volum I (2020), 174-188.]

Mitishev 1912: Mitishev, K. T. „Болният учител“ (детска оперетка от m-ro Г. Атанасов, посветена на бълг. нар. учител). – В: „Ден“, 28. 02. 1912. [“The Ill Teacher”/“Bolniyat uchitel” (The Children’s Operetta by m-ro G. Atanasov, dedicated to the Bulgarian National Teacher). – In: “Den”, 28. 02. 1912.]

Palicarov 2017: Palicarov, Grigor. Художествени открития, аналогии и новаторство в операта „Косара“ от Маестро Георги Атанасов. Размишления на базата на личния диригентски досег с произведението. – В: Алманах, Година 8 (2016). София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 241-252. [Creative Discoveries, Analogies and Innovations in the Opera “Kosara” by Maestro Georgi Atanasov. Reflections Based on Personal Experience in Conducting This Work. – In: Almanac. Year 8 (2016). Sofiya: National Academy of Music “Professor Pancho Vladigerov”, 241-252.]

Palieva 2009, Palieva Anda. НОМО MUSICUS между Балканите и Европа. София: Марс. [НОМО MUSICUS between Europe and the Balkans. Sofiya: Mars]

Sagaev 1960: Sagaev, Lyubomir . Маестро Георги Атанасов. София: Наука и изкуство“. [Maestro Georgi Atanasov. Sofiya: Nauka I izkustvo.]

Simeonov 1923: Simeonov, Trayko. Златното момиче. Детско-юношеска оперета в три сцени и една картина. София: „Гладстон“. [Zlatnoto momiche. Detsko-yunosheska operetta v tri stseni I edna cartina. Sofiya: “Gladston”.]

Valchinova-Chendova 2003:Valchinova-Chendova, Elisaveta. Енциклопедия на българските композитори. София: Съюз на българските композитори. [Encyclopaedia of Bulgarian composers. Sofia: Union of Bulgarian Composers.]

Vladova 2007: Vladova, Mariana. Маестро Георги Атанасов 1882-1931. Биобиблиография. Пазарджик: Беллопринт. [Maestro Georgi Atanasov 1882-1931. Biobibliografiya. Pazardzhik: Belloprint.]

Информация за автора:

Доцент д-р Боряна Мангова е преподавател по история на музиката и история на българската музика в катедра „Музика и мултимедийни технологии“ към ФНОИ на СУ „Св. Климент Охридски“. Основни научни области на нейните изследвания са средновековната

музика, руската музика от „съветския период“, оперната драматургия и преди всичко музикалното образование в българското училище.

E-mail: [bmangova@uni-sofia.bg](mailto:bmangova@uni-sofia.bg).

About the author:

Associate Professor Dr. Boryana Mangova lectures on the History of Music and History of Bulgarian Music at the Department of Music and Multimedia Technologies, FESA, Sofia University. Her research focuses on medieval music, Russian music of the Soviet period, opera dramaturgy, and music education in Bulgarian schools.

*Илюстрации 1 и 2 - Мотивите и първа страница от Увертюрата.  
РЕМ – Пловдив, фонд „Музикални инструменти и обреден реквизит“.*

## ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА КЪМ ПУБЛИКАТА: ИНОВАТИВНО ПРЕДСТАВЯНЕ НА КЛАСИЧЕСКАТА МУЗИКА

Марта Танева

## CHALLENGING THE AUDIENCE: INNOVATIVE PRESENTATION OF CLASSICAL MUSIC

Marta Taneva

Ключови думи: музикално образование, класическа музика, традиция, иновации

Keywords: music education, classical music, tradition, innovation

**Резюме:** *Съпротивлението към класическата музика на новите поколения може да бъде преодоляно чрез използване на иновационния потенциал на институциите на музикалното образование при формирането на музикален вкус. Иновациите в музикалното възпитание избягват най-ефективно маскирането на консерватизма като традиция. Прегледът на някои основни автори спомага да се очертае кръгът на основните агенти на музикалното възпитание с пряко влияние върху възприемането на класическата музика. Техният иновационен потенциал може да се определи като основополагащ в този контекст. Това са Институциите на висшето музикално образование, Музикалните творци (композитори и изпълнители), Държавата с нейната културна политика, Институциите на средното образование, Семейството, Специфични институции, Пазарът и Обществото с неговата култура. Технологиите правят възможно от „образователен натиск“ те да открият възможности за преминаване към ефективен подход за обучение в тази посока по множество начини. Успехът на този подход допринася за приближаване на звука на оркестъра и сложната полифонична линия на класическата музика до различни публики и на свой ред допринася за модерността на традицията, съхранена в новата епоха на високите технологии и изкуствения интелект като нова социална реалност.*

**Abstract:** *The resistance to classical music of new generations can be overcome by using the innovative potential of music education institutions in the formation of musical taste. Innovations in music education most effectively avoid conservatism masquerading as tradition. The review of some main authors helps to outline the circle of the main agents of musical education with a direct influence on the perception of classical music. Their innovation potential can be defined as fundamental in this context. These are the Institutions of higher musical education, Music creators (composers and performers), the State with its cultural policy, the Institutions of secondary education, the Family, Specific institutions, the Market and Society with its culture. Technology makes it possible for them to find opportunities to move from “educational pressure” to an effective approach to teaching in this direction in a number of ways. The success of this approach contributes to bringing the sound of the orchestra and the complex polyphonic line of classical music closer to different audiences and, in turn, contributes to the modernity of the tradition preserved in the new age of high technology and artificial intelligence as a new social reality.*

## Увод

Разпространено е всекидневното виждане, че класическата музика се е „затворила в себе си“ с течение на десетилетията и че е останала във фокуса на вниманието на все по-ограничена елитарна публика. Дали с навлизането на съвременните технологии и променената от тях естетическа чувствителност на широки кръгове от обществото в Западното полукълбо това твърдение остава все още вярно?

Ако вземем предвид бума на популярност например на филмовите партитури на Джон Уилямс в САЩ и по света и големите промени в съвременната джазова и симфонична музика с навлизането на нови изразни средства може да стигнем до обратното твърдение – иновациите, до голяма степен технологичните иновации, поставят сериозни предизвикателства пред съпротивлението към класическата музика на новите поколения и ги карат неусетно да възприемат по нов начин този вид музика без да го усещат като „сериозен жанр“.

Проблемът е в това, че институциите на предучилищното, училищното и висшето образование биха могли успешно да се настроят към тази тенденция за да я подпомогнат. Технологиите правят възможно от „образователен

натиск“ те да открият възможности за преминаване към ефективен подход за обучаване в тази посока по множество начини.

Тезата е, че иновацията е сред основните фактори за превъзможване на консерватизма на традицията включително при възприемането на класическата музика от по-широките нови поколения. Затова в статията се разглежда балансирането между иновация и традиция като възможен подход към ефективно възприемане на класическата музика.

За целта чрез преглед на литературни източници първо се откроява един набор от основните агенти<sup>1</sup> на въздействие върху музикалната публика, след което се прави описание на иновативния потенциал на всеки от тях. Съответно фокусът на тази статия е да се обсъдят последиците от това как тези агенти на иновациите във възприемането на класическата музика допускат промените в самите себе си и въздействат върху своя обект – публиката, като я правят повече или по-малко възприемчива към класическата музика в обновена среда.

Ако приемем, например, институциите на висшето музикално образование като един от агентите, то въпрос, на който трябва да се търси отговор е как студентите и преподавателите по музика от програми за обучение по класическа музика реагират на натиска от съвременното развитие на технологиите и промени в социалната среда.

Иновацията и иновационният потенциал на институциите на музикалното образование и формирането на музикален вкус

Налага се преди всичко да се въведе понятие за иновационен потенциал за възприемчивост към класическа музика. Изглежда логично да се допусне, че собственият иновационен потенциал е отношение между нагласата към промяна и, обратно, запазване на консервативната традиция. Разбира се, готовността за иновации е характеристика не само на преподаващите музика, но също така на техните кадри (ученици и студенти – професионални музиканти), както и на самата публика. Очевидно, всеки един - и музикантите, и публиката първо са били ученици. Вкусът за музиката, отношението и

1. Използваме термина „агент“ в научния смисъл на „действащо лице“, субект на въздействие

потребността от това културно преживяване традиционно идват от семейството и от училищната среда. Съвременният свят обаче достигна до технологии, чрез които всеки може да следи музикалния афиш и да бъде потребител на култура по много начини. Спонтанните коментари по отношение на новите технологии изтъкват негативния ефект на технологиите, които разрушават качеството. Всъщност, някои неща са многократно по-добре в настоящето отколкото в която и да е епоха от миналото. Например, без каналите за класическа музика като Mezzo, не бихме били публика на световния културен календар всекидневно. От друга страна, публиката в залите има друго преживяване и възможността за много по-широкия достъп до култура не е наистина алтернатива на традиционните форми на достъп до изкуство. Онова, което би предизвикало интерес у публиката към традиционните или модерни форми на изпълнение на класическа музика е формирането на вкус към това изкуство. Един от най-важните фактори за формиране на такива нагласи е образованието. То формира и бъдещите изпълнители, и тяхната публика.

Разбира се, публиката се очаква да притежава освен възприемчивост към новости (иновации) в подхода и представянето на класическата музика, също така и резистентност въобще към такава музика. Училището като един от основните субекти на социализацията има ключова роля за характера на процесите във всяка сфера на обществото в перспектива. Основна теза на тази статия е за училището като средоточие на традиция и модерност, които пренася и развива като един непрекъснат процес. Категориите на този анализ, които се нуждаят от терминологично уточнение още във въвеждащите думи са за основните понятия за традиция и иновация, модерност, класическа музика и публика.

Традиция е „това, което се предава от поколение на поколение; установеното от предшествениците, което се повтаря като обичай“.<sup>2</sup>

Иновация е „нов метод, продукт, нова идея, технология и др.; нововъведение, новост“<sup>3</sup>.

**Класическа музика** е „широко понятие в музиката, възникнало в началото на XIX век от традициите в европейското изкуство, църковната и концертната музика, създавана от IX век до наши дни. Основите на тези

2. <http://rechnik.info/%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D0%B8%D1%8F/>

Тълковен речник

3. <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F/>



традиции са закодирани в периода между 1550 и 1900г. Смята се, че терминът „класическа музика“ (**classical music**) е използван за първи път през 1836 г. в оксфордския речник... Класическата музика най-често е свързвана с висшето общество, но популярното схващане, че тя е музика, достъпна и оценявана само от висшата класа...В наши дни за класическа музика се смята всичко, създадено в стила на традиционните класически изпълнения, коренно противоположно на популярната музика.“<sup>4</sup>

Публика може да се определи като „съвкупността от реципиенти на различните видове изкуства или на средствата за масова информация. В зависимост от конкретния източник на информацията публиката може да бъде съставена от читатели, слушатели, зрители, интернет потребители. Наред с понятието *публика* се употребява и терминът *аудитория*. Липсва ясна и общоприета диференциация в употребата на двете понятия. Според етимологията понятието *публика* включва като ключова конотация представата за публичност (*public*), докато терминът *аудитория* (който произлиза от лат. глагол *audire / слушам*) акцентира върху самия акт на комуникацията. В качеството си на общност публиката се формира въз основа на общи интереси и общи роли на индивидите, които я съставят. С изключение на случаите, в които публиката се събира на публично място – театър, кино, телевизионно студио, физическият контакт не е задължително условие за нейното формиране.“<sup>5</sup>

Дефинирането на понятието за модерност се оказва по-сложно, тъй като попада в речниковите обяснения към множество различни значения. В случая, това, което ще разбираме под модерност се позовава на определението, дадено в статия на Мария Тодорова за сп. „Либерален преглед“<sup>6</sup> Според Бауман модерността еманципира времето от пространството, защото, за разлика от пространството, времето може да бъде променяно и манипулирано с помощта на новите технически постижения.

4. <https://blog.muzika.bg/%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B5/%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0/>

5. Терминологичен онлайн речник в:

<https://litmedia.wordpress.com/%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8-%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B8/%D0%BF%D1%83%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0/>

6. Тодорова, М, в: <https://www.librev.com/index.php/prospects/science/2295-2014-01-27-13-43-30>

Може да се каже, че ефективността на възприятието на класическата музика от съответна публика в резултат на различни иновации ще зависи от възприетия подход от отделните агенти, които оказват въздействие върху възприятието на класическата музика от потенциалната публика.

Понятието иновация трябва първо да бъде дефинирано накратко и разграничено от други понятия за промяна. Иновациите са постоянен процес, който се налага поради значими обществени промени. Това може да се твърди със сигурност въпреки че самата концепция за „иновация“ обикновено се оставя отворена за тълкуване от учени и институционални лидери (Ski-Berg, 2022). Концепцията за иновация е неразривно свързана с тази за творчество. И двете концепции оспорват статуквото и могат да се противопоставят на „онези, чиято власт се основава на запазването на статуквото“ (Sogner, 2018, 337). Въпреки че има общо объркване относно това какво всъщност включва терминът иновация, повечето източници го свързват с правенето на „нещо ново“ и „изобретяването на неща“ (Ski-Berg, 2022), включително коментари като „неща, които не са правени преди“, „мислене извън клетка“ и намиране на „решение, което е напълно извън клетката“. Особено важен е този въпрос за самата образователна среда. В настоящия текст източниците за заключения в този смисъл са потърсени на базата на преглед на литература по темата. Методологически, това спада към теоретичните изследователски методи, съгласно класификацията на Г. Бижков. Според него, изследователските методи в педагогическата дейност са емпирични и теоретични. По неговите думи, те съществуват в диалектично единство. (Бижков, 1999:102) Поради началния етап на моето докторантско изследване по-задълбочено представяне на резултати на базата на емпирично изследване не е възможно, ако преди това не почива върху едно по-обстойно запознаване с резултати от вече проведени изследвания и виждания на утвърдени авторитети дадената материя. На базата на посоченото изследване на Г. Бижков, мога да определя подхода за изготвяне на настоящия доклад като теоретично изследване с елементи на включено наблюдение, формирано на основата на осмисляне на собствения опит ученически, студентски и музикантски житейски път. Съгласно тази класификация, „теоретичното изследване по принцип служи на същите цели, както и обобщаването на резултатите от емпиричните изследвания. Тук обаче, формулировките и обосноваването на правилата, принципите, закономерностите, законите и прогнозите става по пътя на обобщаване главно по логически (индуктивен и дедуктивен) път на съждения със закономерен

характер, с разработване на теории, с които се описва, обяснява и прогнозира развитието на явленията и процесите“ (пак там).

Прегледът на някои основни автори спомага да се очертае кръгът на основните агенти на музикалното възпитание с пряко влияние върху възприемането на класическата музика. Техният иновационен потенциал може да се определи като основополагащ в този контекст. Това са:

***Институциите на висшето музикално образование***

***Музикалните творци (композитори и изпълнители)***

***Държавата с нейната културна политика***

***Институциите на средното образование***

***Семейството***

***Специфични институции***

***Пазарът***

***Обществото с неговата култура***

Всички те са силно повлияни по различни начини преди всичко от технологичните иновации, което има непосредствено значение за отношението към класическата музика. Може да се каже, че въздействието на всички тези институции има кумулативен ефект. Всички заедно допринасят за наблюдавания общ резултат. С други думи, всяка една от тези институции добавя своето значение към обобщен многолик резултат, който се намира в състояние на непрекъсната промяна. Развитието на технологиите обаче има свое уникално място в тази картина. То е фактор, който въздейства върху всяка една от тези институции и като възможност, и като проблем. Как ще реагират на потенциала на технологиите не зависи от самата технология, а от възможността да я интегрират в своята роля за образованието и възпитанието. Дали, например семейството, ще възприеме интернет средата и достъпа да умен телефон за всеки член на семейството като начин за пасивно потребление на всякакъв интернет трафик или ще приложат собствени критерии е въпрос на култура и ценности. Същото се отнася до всяка една от другите институции. Какъв ще бъде резултатът за публиката е отворен въпрос и зависи от сложното взаимодействие на тези фактори заедно.

Агенти (Фактори) на/за иновирано въздействие върху позитивното възприятие на класическата музика

Следва всеки от тези агенти да бъде разгледан последователно по-долу от гледна точка на иновационния му потенциал за въздействие върху позитивното възприятие на класическата музика.

### **Институциите на висшето музикално образование**

Под „институции на висшето музикално образование“ може да се разбира система от „институционални практики, в които някои музиканти имат власт над други“ (Frith, 2011, стр. 67), като при това „институционалната промяна неизбежно се трансформира неговия социален ред“. Следователно призивът за иновации във висшето музикално образование може да представлява институционална политика, която съществено допринася за позитивните промени в средата. .

За нуждите на понятиятната яснота е редно да се направи едно уточнение за видовете институции във висшето музикално образование. Пзовавам се на едно не съвсем ново, но все пак показателно обобщение, направено за изследването на висшето музикално образование. Данните, на които се позовава са към 2010 г., но въпреки това са показателни за предмета на настоящия доклад. Според автора Яргенсен от новрежката музикална академия, висшето образование по музика обикновено остава извън фокуса на научното изучаване като самостоятелна тема на изучаване. За целите на своето изследване авторът прави важно разграничение на институциите, преподаващи музикално образование като консерватории и висши училища по музика. По неговите думи, първите са европейските консерваторни институции. Те се наричат Conservatoire of Music, Academy of Music Musikhochschule и Musikkhogskole. Повечето от тях имат програма за професионални дейности, с образование на професионалисти по мисия. В Европа (включително Русия) към 2010 г. наброяват около 250 члена от около 50 държави. Те са членове на Асоциацията за европейските консерватории. В САЩ също има няколко консерватории, а има и Канада, Китай, Корея, Япония, Австралия и много други страни... Другият тип висше музикално учебно заведение принадлежи към традицията. Тези институции се намират

предимно в САЩ и са наречени музикално училище. Тези институции може да имат програми за изпълнителско изкуство, но най-вече са специализирани в подготовка на учители по музика. Националните музикални училища в САЩ наброяват повече от 600 членове през 2010 г. Има подобни институции в много други страни“ (Jargensen, 2010)

Позовавам се на тези данни, както и на разграничението в профила на тези институции, тъй като те представляват ключов фактор за формирането на средата – доколко ще възпроизвежда традиционен и консервативен подход и доколко ще бъдат отворени за промени и иновации към едно от най-традиционните изкуства, каквото е класическата музика.

Ясно е, че техните възпитаници – студентите-музиканти и преподаватели по музика са ключови в смисъла на „агенти за промяната“. (O’Neill, 2019). По думите на изследователи в тази област, Висшето музикално образование може вече да се трансформира (Gaunt et al., 2021) поради общото настояване на критиците, че е необходима радикална промяна. Изглежда обаче, че все още не е достигнато необходимото ниво на критична дискусия относно това как да се направи иновация във висшето музикално образование. Преди всичко това е променящият се пазар на труда, който изисква по-гъвкав продукт – подготвен музикант, който според нуждите е в състояние да изпълнява „множество роли“. (Bennett, 2008, стр. 9).

Днес от студентите по музика често се очаква да започнат кариерата си в интернет или чрез социалните медии (Rowley et al., 2015), а най-новото поколение студенти се интересуват повече от социалните иновации, отколкото предишните поколения (O’Neill, 2019). Това най-просто значи, че завършилите музика трябва да бъдат оборудвани с нов набор от умения, ако искат да процъфтяват като професионалисти.

Наистина се твърди, че „най-успешните музиканти“ са „хора с идеи“ и че по-„иновативните“ аспекти на музикалното образование са „загрижени за това учениците да намерят своя собствен артистичен глас“, включително може би „иновативно творчество и разширяване на границите на изкуството“ (пак там).

Макар и по друг повод, В. Караатанасов представя значението на преподавателя за иновацията в образователния процес. Според него, „както в миналото, така и в настоящия момент, преподавателят е в ролята да предава знания и убеждения, да създава предпоставки за траен интерес, да способства

за усвояването на нови знания подкрепени с препоръки и насоки за работа, да контролира процесите при усвояването и провеждането на учебния план, бивайки коректив за обратна връзка и оценка.“ (Караатанасов, :6) В този смисъл, носители на промяна в самите институции на образованието са хората – водещите професионалисти в сферата на различните изкуства и теория на преподаването.

Иновативната институционална работа в рамките на образователния сектор най-често е свързана с постепенна иновация, при която вече съществуващ продукт (напр. учебна програма) се обновява (напр. нови методи на преподаване). Новите учебни програми, избираемите курсове и образователните проекти съчетават две качества: те са едновременно трансформиращи и заедно с това печеливши за тяхната организация.

За съжаление, във висшето музикално образование като че ли техническите занаятчийски умения обикновено са предпочитани пред творческото развитие. Също така се забелязва, че често преподавателите налагат техните лични виждания спрямо изпълнението, което изменя фокуса от преподаването като принципи и техники към определен модел на интерпретацията. Това налага много тесни рамки до наложен модел или дори личен вкус, изведен до норма. Нещо повече, според ..., се получава, че са „заблуждавани в курса на обучение, че трябва да възпроизвеждат едни и същи музикални произведения отново и отново и отново. Всъщност така биват обучавани за безработица в музикалната сфера“ (...,...) Обратно, търсенето на новост и дори иновация в този смисъл е двигател за развитие и по-успешно достигане до публиката. Това всъщност е част от проблема за консерватизма в преподаването. Всъщност, младите – ученици и студенти - се предполага да са носители на промени, модернизация и развитие на класическия жанр, за да бъде винаги актуален и адекватен на новите публики. Създаването на музиканта като творец предполага насърчаване на идеите за обновление. Връзката между „възпроизвеждащото“ статукво и засиления фокус върху иновациите е особено важна в намирането на мяра и баланс между традиция и иновация, за да може да се съхрани високото качество и същински профил на класическото изкуство, но същевременно то да достига до широк кръг слушатели от всички поколения.

Що се отнася до потенциала за иновативност би могло да се каже следното. Степента на иновативност варира от нюансите на „повтаряне“ и „пресъздаване“ на единия край до „създаване“ и „изобретяване“ на другия.



### **Музикалните творци**

Прочутият Джон Уилямс всъщност прави заемки и опростява в разумни граници класическата (главно немска по звучност) музика от 19 век и я пренася незабелязано в 20 и 21 век, като я присажда към по-близко до масовите вкусове изкуство – касовото кино. Чрез филмите той стига до доста ефективна и лесна обработка на масовото схващане на класическата симфонична музика.

Музикалният творец е „музикален директор, инструменталист, изпълнител, композитор, интердисциплинарен създател, предприемач, треньор и новатор в образованието“, или дори „създател на нова музикална професия!“ (Ski-Berg, 2022). Той има ключова роля в иновативното музикално възпитание на своята публика. Чрез различни методи той следва, а не води вкусовете на публиката, но така в крайна сметка излиза техен естетически ментор. Такъв човек на изкуството всъщност свързва музикалната част с други дисциплини, не само на сцената, но и в самите хора. Той полага своята музика в нехарактерни до момента носители – други изкуства или артистични проекти, за да достигне неусетно със своята „класика“ до модерно настроени хора на 21 век.

Специфичен случай с образователен потенциал в областта на класическата музика е младежката камерна формация „Дропдаун къмюнити“ (Drop Down Community).

Случаят е следният: Тринадесет музиканти се обединяват в този камерен оркестър, водени от амбицията да извадят класическата от музика от статуквото на „музейно“ изкуство и да я сблъскат с най-новите музикални тенденции и звучене. Както гласи визитката за формацията в радио анонс, „школувани в най-добрите световни музикални университети и академии, младите хора изпълняват на високо професионално ниво както музика от утвърдени класически композитори, така и авторски произведения, в които личат новаторски виждания за звученето на струнния оркестър.

Дебютът на Drop Down Community в началото на есента е с концерт в пещерата Леденика, част от фестивала „Музика в пещерата“. В екстремни условия, при температура от 7 градуса и 90% влага, младите музиканти изпълняват Камерна симфония на Дмитрий Шостакович. След ред други концерти най-новото предизвикателство за новия оркестър е отново подбрано така, че да е нетрадиционно – концерт в клуб EHE Освен всичко към Drop Down Community ще се присъединят музиканти, познати от други



жанрове, а програмата е съставена от авторски пиеси, написани специално за случая.“

Възможностите за творците са предизвикани от развитието на изкуствения интелект. Потенциалът на тази принципно нова среда е трудно да бъде разграничена като единствено положителна или негативна. В духа на настоящата разработка е най-логично да се види като възможност, която ще доведе до резултат според въображението и уменията на традиционните участници – музикантите като хора-творци и институциите, които могат да реагират адекватно на тази нова реалност.

### ***Държавната културна политика***

От европейското културно пространство, включително международните културни институции в Западна Европа и извън нея се носи нещо като мощен призив за иновации във висшето образование, което се отнася и до висшето музикално образование.

Този призив е може би най-добре представен в политическата сфера чрез инициативи като Хоризонт 2020, наричана „най-голямата програма на ЕС за научни изследвания и иновации някога“ (Европейска комисия, 2014 г., стр. 5).

Това засяга очевидно и културния сектор. Програмата Творческа Европа (Европейска комисия, 2021 г.) например предоставя финансиране на Европейската асоциация на консерваториите (АЕС), която предвижда „професионално фокусирано образование по изкуства като стремеж към съвършенство“ като една от трите области, наречена „изследвания и иновации“. По този начин членуващите организации във коалицията на висши музикални училища днес се насърчават и развиват „програми за изследвания и иновации“.

### ***Специфични институции***

Съвременните културни стратегии са устроени така, че да провеждат активни иновационни политики във всяка област. Може да се предположи, че

това покрива и сферата на класическата музика в частност. Институционалната политика е неразривно свързана с повишения фокус върху иновациите във висшето музикално образование.

Различни интернет-базирани радиостанции провеждат от повече от десетилетие активна образователна политика, насочена към най-разнообразни публики, далеч не само спрямо тясната „елитарна“ някогашна публика на класическата музика. Много характерна в това отношение е например Образователна програма на радио WQXR – Нюйоркската филхармония. В немалка степен роля играе и българската „Класик А“.

Специфичните институции от този род „съществуват до степента, в която са мощни – тоест степента, до която влияят на поведението, вярванията и възможностите на индивиди, групи, организации и общества“ (Lawrence & Buchanan, 2017, стр. 477). Новаторските практики на такива институции се оказва, че не предизвикват никаква съпротива, докато в същото време насърчават обновление..

Може да се каже, че при упражняването на иновативно влияние при музикалното възпитание в случая не става дума за административна принуда, а за професионално упражняване на влияние. Възщност, логичен въпрос е следният: кой реално може да претендира да има позицията да влияе върху иновациите във висшето музикално образование?

### ***Пазарът***

Музикалното творчество се загражда от напрежението между артистичната свобода и материалната необходимост.

По принцип винаги се е считало съществено за завършилите да развият творчески способности, за да процъфтяват като професионални музиканти. Въпросът обаче е, че пазарът на труда сега се променя много бързо.

В етичен план винаги е съществувал потенциал за търкания между първенството на това да се прави изкуство или пари. Необходим е обобщаващ подход между двете начала, обединяващи ги в модерно кариерното развитие. „Предприемачеството и творческите ценности не са непременно в конфликт“ (Schediwy et al., 2018, p. 624). Наистина иновациите са силно обвързани с

пазара. В основата си иновацията е свързана с въвеждането на „нещо ново в икономиката“.

### ***Обществото и неговата култура***

Накратко, социалните промени са засегнали дълбоко музикалното възпитание. Според някои изследователи е назрял моментът за „възприемане на музикалните практики като социален процес“ (Gaunt et al., 2021 г., стр. 16). Тази промяна включва концепцията за иновация и може да предложи нови начини за музикантите да подходят към професионалната си мисия да възпитават публиката.

### ***Технологичните иновации***

От една страна, технологичните иновации в музиката играят ролята на „нова класика“. Става дума за по-нов вид музика наред с отдавна познатите творчески и изпълнителски въздействия върху публиката. В това число е например електронната музика. Като всяка нова форма те играят допълваща роля към познатите въздействащи фактори, като разширяват техния кръг. В това отношение технологичните иновации могат да се наредят сред агентите на формиране на публиката наред с институциите на висшето музикално образование, музикалните творци (композитори и изпълнители), държавата с нейната културна политика, специфичните институции, пазарът и обществото. Дали производител на музика и възпитател е естественият или изкуственият интелект в случая не е толкова основополагащо.

От друга страна обаче технологичните иновации в съвременността играят едновременно с това и ролята на общ фактор, налагащ се върху всички останали фактори в музикалното възпитание, с което се превръща в агент на промяната на всеки един от тях. Има се предвид явлението, появило се през последните няколко десетилетия, през които технологичните иновации доведоха до повишена глобална свързаност (напр. социални медии) и достъпност (напр. услуги за стрийминг).

В този втори контекст вече сблъсъкът между естествен и изкуствен интелект в музиката е от съществено значение. Изкуственият интелект съвсем

определено може да повлияе музикалната продукция и реално влияе върху нея, а с това и върху възпитанието в класическа музика.

Основен дебат въобще за изкуствения интелект е дали ще замести артистите. От една страна на ИИ се гледа като на мощен помощен инструмент, който може да подпомогне креативността на хората, от друга - като на заплаха. Фактите са, че ИИ може да генерира съдържание (независимо изобразително изкуство или музика) единствено на базата на съществуваща информация, т.е. анализ на съществуващи произведения. С други думи, продължава да се предполага, че тук липсва идеята за оригиналност – такава, на каквато човек е способен.

Всичко това е по-скоро философски проблем, понеже и човешката креативност е базирана на всичко научено. Интересното е, че ефикасни методи за ИИ-композирана музика датират поне от 2010 година, а не отскоро, когато темата за ИИ тепърва избухна. Обаче музиката не е била „превзета“ през този период от повече от десет години. Иначе освен директно композиране на музика по зададено описание, ИИ може да се ползва и за звукообработка - друг пример за практично приложение.

Съпротивление на публиката срещу възпитателните въздействия в класическа музика

Както е известно от педагогическата теория, възпитанието е двустранен процес. Въздействията върху публиката не отричат възможността за съпротива в една или друга степен срещу такива въздействия освен усвояването на комуникираното съдържание. Би било наивно този важен фактор да не бъде взет предвид, когато става дума за ефективност на музикалното възпитание.

Приемаме, че в основата си тази съпротива има ценностно-културен характер. Класическата музика в автентичния си вид неминуемо създава основания за съпротива не само при възприемането ѝ, но още повече при възпитанието в нея.

Такива въздействия веднага се квалифицират като „налагане“, при това не като употреба на влияние, а като принуда. Това е съпротива срещу институционалния контрол, не срещу класическата музика. Тук помага и

фактът, че възприемането на класическата музика изисква дълъг процес на социализация подобно на социализацията във всеки друг жанр. С други думи, реакцията на традиционната публика на класическата музика е фактор, който съдейства за възпроизвеждане на установения и познат начин на представяне на класическия концерт. От друга страна, представянето на нови и разнообразни начини на подход било като място на изпълнението, като жанрово разнообразие, мултимедийно и мултикултурно представяне е реалност, която се развива непрекъснато навсякъде по света и у нас по много начини независимо от съгласието или несъгласието на разбираемата подозрителност към новото.

С други думи, без иновации, приложени към възпитанието за възприемчивост и създаване на вкус за класическа музика неминуемо възникват противоречия, вкоренени в различната привързаност на участниците в педагогическия процес към дадени ценности. Затова пък сполучливата иновация се оказва в днешно време вероятно единственият при това ефективен инструмент за преодоляване на критичните размери на съпротивата срещу възприемане на класическата музика.

### ***Заключение***

Иновациите в музикалното възпитание избягват най-ефективно консерватизма като традиция. Формирането на вкус към класическата музика е не само спонтанен процес. Това е до голяма степен мисия и основна отговорност на музикалните институции и самите музиканти, които имат знанието, уменията и вероятно технологичната подготовка, за да могат непрекъснато да водят в този процес на превод на класическото звучене към всяко ново поколение. Успехът на този подход допринася за приближаване на звука на оркестъра и сложната полифонична линия на класическата музика до различни публики и на свой ред допринася за модерността на традицията, съхранена в новата епоха на високите технологии и изкуствения интелект като нова социална реалност.

## ИЗТОЧНИЦИ:

Bizhkov, Kraevski 1999: Bizhkov, G., Kraevski, V. Методология и методи на педагогическите изследвания, УИ „Св. Кл. Охридски“ [Metodologia i metodi na pedagogichesките izsledvania, UI „Sv. Kl. Ohridski“]

Todorova 2014: Todorova, M. Клопката на изоставането: модерност, темпоралност и източноевропейският национализъм – В: Либерален преглед [Klopkata na izostavaneto: modernost, temporalnost i iztochnoevropskiyat natsionalizam – V: Liberalen pregled]

<https://www.librev.com/index.php/prospects/science/2295-2014-01-27-13-43-30>

Karaatanasov 2016: Karaatanasov, V. Методически практики в обучението по компютърен нотопис и приложна оркестрация. Автореферат. [Metodicheski praktiki v obuchenieto po kompyutaren notopis i prilozhna orkestratsia. Avtoreferat.]

Bennett 2008: Bennett, D. Understanding the classical music profession: The past, the present and strategies for the Future. Routledge.

European Commission 2014: Horizon 2020 in brief. European Union. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/ff01eb01-755b-4401-95be-6a10701c6d28>

European Commission 2021: Creative Europe 2021–2027. European Union. <https://ec.europa.eu/culture/sites/default/files/2021-06/creative-europe-2021-2027-brochure-web.pdf>

Frith 2011: Frith, S. Creativity as a social fact. In D. Hargreaves, D. Miell In: R. MacDonald (Ed.), Musical imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception (pp. 62–72). Oxford University Press.

Lawrence, Buchanan 2017: Lawrence, T. B., Buchanan, S. Power, institutions and organizations. – In: R. Greenwood, C. Oliver, T. B. Lawrence, R. E. Myer (Eds.), The SAGE handbook of organizational institutionalism (pp. 477–506). Sage.

O’Neill 2019: O’Neill, S. Developing leadership capacities with generation Z students in higher music education. – In: D. Bennett, J. Rowley & P. Schmidt (Eds.), Leadership and musician development in higher music education (pp. 87–102). Routledge.

Rowley, Rowley, Bennett, Dunbar-Hall 2015: J., Bennett, D. & Dunbar-Hall, P. Creative teaching with performing arts students: Developing career creativities through the use of e-Portfolios for career awareness and resilience. – In P. Burnard, E. Haddon (Eds.), Activating diverse musical creativities: Teaching and learning in higher music education (pp. 241–259). Bloomsbury.

Schediwy , Loots, Schediwy, Bhansing 2018: L., Loots, E. & Bhansing, P. With their feet on the ground: A quantitative study of music students' attitudes towards entrepreneurship education. *Journal of Education and Work*, 31(7–8), 611–627. <https://doi.org/10.1080/13639080.2018.1562160>

Ski-Berg 2022: Ski-Berg, Veronica. Between innovation and tradition: The balancing act of the 'protean' music student. Norwegian Academy of Music, Norway. URL: <https://nrme.no/index.php/nrme/article/view/3699/8054>

Schumpeter 1934: Schumpeter, Joseph. The theory of economic development. Harvard University Press.

Sogner 2018: Sogner, K. Creativity, innovation, and the production of wealth. – In E. Heath, B. Kaldis. In: A. Marcoux (Eds.), *The Routledge companion to business ethics* (pp. 326–342). Routledge.

<https://fiveelements.dropdowncommunity.com/>

<https://bnr.bg/horizont/post/101218799/drop-down-community-ot-klasikata-do-nai-modernite-techenia-v-muzikata-i-obratno>



## СЪВРЕМЕННИ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИЕТО НА КИТАЙСКОТО ОПЕРНО ИЗКУСТВО

Джан Чутиан

## CONTEMPORARY TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF CHINESE OPERA ART

Zhang Chutian

**Резюме:** В статията се разглеждат някои основни посоки в развитието на китайската опера в съвременните условия, като са открити и най-належащите за разрешаване проблеми. На тази основа, в статията са предложени конкретни предложения, обособени в няколко групи и отнасящи се до държавната политика като цяло, подготовката на кадрите в университетите и училищата по изкуства и дейността на оперните театри. Всички те са продиктувани от няколко обстоятелства: търсене на висок художествен резултат, съхраняване на национално присъщото, популяризиране в национален и международен мащаб и продължаващо утвърждаване авторитета на китайското оперно изкуство.

Ключови думи: Китай, оперно изкуство, развитие.

**Abstract:** This article examines some of the main directions in the development of Chinese opera in contemporary conditions, highlighting the most pressing issues to be addressed. On this basis, the article offers specific suggestions, divided into several groups and relating to government policy in general, the training of personnel in universities and schools of arts, and the operation of opera houses. All of them are driven by several circumstances: the search for high artistic output, the preservation of what is national, promotion nationally and internationally, and the continued establishment of the authority of Chinese opera.

Keywords: china, opera art, development

Операта, като синтезиращо изкуство, обединяващо музика, театър, драма, хореография /балет/ и изобразително изкуство /декори и костюми/, винаги е представлявала неотменна част от културното наследство на човечеството и независимо от това, в какъв културен контекст се е разглеждала, тя винаги е отразявала историческите, хуманистичните и естетически възгледи на обществото. Китай, като една от най-древните цивилизации в света се отличава с богато културно наследство с дълбоки исторически корени в областта на историята, изкуствата, философията, местните традиции и пр.

Възникването на китайската опера произлиза от традиционната култура – народните песни и танци и нейният еволюционен път на развитие се свързва с обособяването на две направления. Първото от тях има отношение към китайската традиционна драма, различаваща се от общоприетото разбиране за жанра на операта, разглеждано като самобитна форма на изкуството, с присъщите ѝ естетико-художествени особености и изразна система. Най-известната традиционна драма е Пекинската опера /XVIII век/, наименована от европейците по този начин, поради невъзможността да съотнесат жанра към някакъв подобен аналог, присъстващ в европейската музикална практика. Второто направление, известно като китайска опера, се заражда в началото на XX век под влияние на европейската оперна традиция и се характеризира с интензивните си процеси на развитие през годините, имащи отношение към все по-изявеното асимилиране на натрупаният до момента европейски опит. Това е развитие, което бележи феноменът на китайската опера в края на XX и началото на XXI век.

Този феномен, от една страна се свързва с интеграцията на западно-европейския оперен опит, възприемането и усъвършенстването на методите на пеене, но от друга, всичко това може да се разглежда като резултат от културната политика на държавно ниво. Факт е, че от началото на XXI век, китайското правителство предоставя всестранна подкрепа за създаването, популяризирането, култивирането на таланти, изследванията и финансирането на операта чрез проектите на „Национален фонд за изкуство“ и „Развитие на китайското национално оперно наследство“. Според Cai Wu, основният фактор, допринесъл за възхода на оперното изкуство е обстоятелството, че то черпи енергия от традиционните форми на изкуството, като народните песни и опери и тясно съчетава западната

опера с китайските дълбоки национални традиции, формирайки уникален художествен стил [Cai, 2012:1].

Със задълбочаването на културните връзки и непрекъснатите иновации в жанра на операта, китайското оперно изкуство е изправено пред безпрецедентни възможности и художествено-естетически предизвикателства.

Изясняването на съвременните посоки на развитие на китайската опера може да се разглежда от позицията на няколко аспекта - взаимосвързани и взаимообулавящи, имащи отношение към: национално-специфичните особености; навлизане и утвърждаване на италианското белканто и някои по-важни определящи развитието културни особености и тенденции и предстоящи за разрешение проблеми, неизменно съпътстващи всяко развитие.

Национално-специфични особености. От раждането си през 20-те години на миналия век до настоящия момент, китайското оперно изкуство се отличава със своя оригинален характер. Още в разните опуси, предназначени за деца като „Врабче и дете“ /Ma Que Yu Xiao Hai/ на Li Jinhui, се наблюдава стремеж за съчетаване на европейския опит с китайската традиционна музика, насочена към личностно-психологическо изобразяване чрез използване на разнообразни художествено-изразни средства – солови изпълнения, антифонно пеене, унисонни пасажии, танци и др. През 30-те и 40-те години на миналия век Wang Bosheng комбинира елементи от китайските опери и драми, за да създаде „Yue Fei“ и други опуси, които бележат началото на китайската опера по европейски образец. През този период, китайските музиковеци отбелязват, че се поставя началото на реформирането операта в Китай, а според Li Wei, появата на „Bai Mao Nü“ (Белокосото момиче, по либрето на He Jingzhi and Ding Yi) бележи раждането на китайската национална опера [Li, 2019:2-17]. Особеното в тази опера е, че съчетава музика на различни композитори- Ma Ke, Zhang Lu, Qu Wei, Li Huanzhi, Xiang Yu, Chen Zi, и Liu Chi. В стилово отношение, независимо от посоката на интегриране с европейските оперни традиции, връзката с националното, с традицията в китайската опера не се прекъсва. Това се заявява като силна тенденция още от 50-те и 60-те години на XX век. В много произведения от този период се откриват елементи от традиционната китайска опера и самобитните народни песни. Li Wei подчертава, че националното оперно изкуство черпи своя творчески опит, от произведения като „Jiang Jie ”

(„Сестра Дзян“, либрето Yan Su, муз. Yang Ming, Jiang Chunyang и Jin Sha) и „Hong Hu Chi Wei Dui“ („Червената гвардия на езерото Хонг“, либрето Yang Huizhao, Zhu Benzhi, Mei Shaoshan, муз. Zhang Jing'an и Ouyang Qianshu) на Bai Mao Nü [Li, 2019:45-53].

### Навлизване на италианското белканто в оперно-изпълнителската практика

Пътят на проникване и утвърждаване на белкантото довежда до формирането на неговия китайския прототип, което не само заимства вокалните техники и методи на преподаване на италианското белканто, но ги обвързва с националната певческа традиция. През 80-те и 90-те години на ХХ век този певчески стил вече широко е навлязъл в музикалната практика, а това неминуемо оказва влияние и върху репертоара, имащ отношение към създаването на многобройни китайски оригинални опери, при което, композиторите, черпейки вдъхновението си от художествения изказ на западните опери, насочват мисленето си не само в посока на вокалното изпълнение, но и към различни композиционни аспекти, умело обвързвайки утвърдените западни традиции в областта на оперното изкуство, с национално-културните особености. Това е процес, който рефлектира и върху вокалното обучение, което в своята интегралност води до появата и утвърждаването на китайското белканто.

През този период могат да се посочат опери като „Shang Shi“ („Шкафче за травми“, по романа на Lu Xun, либрето Wang Quan и Han Wei, муз. Shi Guangnan) или „Yuan Ye“ („Дивата природа“, либрето Wan Fang, муз. Jin Xiang), демонстриращи разнообразието и отвореността на Китайско оперно изкуство [Li, 2019].

По-важни, определящи съвременното развитие културни особености и тенденции. От началото на ХХI век китайското оперно изкуство прави нови пробиви в съчетаването на стила на пеене белканто с китайската традиционна музика и опера. Оперите като „Ye Huo Chun Feng Dou Gu Cheng“ („Горски пожар и пролетен бриз се борят за стария град“, по едноименния роман на Li Yingru, по музика на Zhang Zhuoya и Wang Zujie) и „Yun He Yao“ („Балада за канала“, либрето Huang Weiyan и Dong Ni, муз. Yin Qing) демонстрират блясъка на „разнообразните методи на пеене“. Междувременно, приливът на оригинални национални опери, като „Ying Xiong“ („Герой“, либрето Zhang

Linzhi, муз. Du Ming), „Yi Meng Shan“ („Планината Ю Менг“, по либрето на Wang Xiaoling и Li Wenxu, муз. Luan Kai), „Ban Tiao Hong Jun Bei“ („Половината покривка от Червената армия“, либрето Ren Weixin, муз. Du Ming) и „Ba Yi Qi Yi“ („Въстанието от 1 август“, либрето Wang Xiaoling, муз. Luan Kai) и др., отразяват напредъка и дълбоката културна конотация на китайското оперно изкуство и свидетелстват за все по-сериозното нарастване на националното културно самочувствие.

Като цяло, от 80-те години на миналия век, отличителната черта, с която се характеризира китайското оперно изкуство е неговата диверсификация и интернационализация.

През този период създателите на китайски опери активно изследват и интегрират своите стилови търсения в посока, интегрираща богатата традиционна китайска култура с теми от съвременния живот, така че произведенията им да звучат съвременно и в същото време в тях да личи дълбоко националният им характер. Например раждането на операта „Shang Shi“ (по едноименния роман на Lu Xun, либрето Wang Quan и Han Wei, муз. Shi Guangnan.) не само отворя нови хоризонти за китайското сериозно оперно творчество, но също така демонстрира новаторство по отношение на музикалната и драматична структура, изграждане образите на персонажите, психологическото изобразяване и вокална изразителност. Подобни подходи могат да се посочат например и в операта „Yuan Ye“, в която се открива умело съчетаване на националните оперни декламации в политоналното мислене в ариите, речитативните епизоди, повторенията и припевите. Формите на древната поетична рецитация, оперна рецитация и рап музика показват художественото очарование и виталитет на китайското оперно изкуство [Li, 2019:78-80].

Съвременните посоки на развитие на китайската опера са неразривно свързани и с международния творчески обмен, осигуряващ възможности за представяне на китайското изкуство и култура по света. През август 1988 г. операта „Yuan Ye“ е поставена в O'Neill Center в САЩ, което е забележително от гледна точка на факта, че това е първата китайска опера, изпълнена на международна сцена след установяването на Нов Китай [Man, 2006:6-7], а скоро след това представена и в Kennedy Center for the Performing Arts във Вашингтон, окръг Колумбия /януари 1992/, отново преминала с грандиозен успех [Li, 2019:81]. Това оказва не само силен импулс за китайските композитори, но и формира солидна основа за разпространение

на китайското оперно изкуство по света.

Проблеми за разрешение. В творчески аспект, проблемите, които неизменно възникват в процеса на развитие на оперното изкуство, в релацията традиция-съвременност, според Cai Wu изискват своевременно разрешаване, за да не се забавя процесът на развитие и това да повлияе на конкурентноспособността в национален и международен план. В тази посока, той посочва няколко основни проблеми [Cai, 2012:2-3]:

Първо, по отношение на оригиналността. Всички негативни аспекти в това отношение се превръщат в пречка, ограничаваща развитието на китайското оперно изкуство. Независимо от факта, че броят на оригиналните опери се е увеличил през последното десетилетие, качеството не е задоволително. Повечето от опусите са твърде едностранчиви в избора на теми, лишени от дълбочина и широта и трудно отразяват истински духа на времето и реалния живот. В това се състои и основната задача в момента, оперните сюжети да се ориентират към реалния живот, да изобразяват духа на съвремието.

Второ, институциите, отговарящи за художествената дейност, и в частност, тези имащи отношение към операта не изпълняват пълноценно своята функция. По отношение на репертоарната политика те не успяват да се съобразят напълно с нуждите на пазара и публиката, което води до това, че много произведения са твърде далеч от очакванията на хората. Това не само е пропиляване на човешки, материални и финансови ресурси, но и накърнява репутацията и влиянието на оперното изкуство. Следователно укрепването на функцията на органите за вземане на решения в областта на изкуството и подобряването на тяхната чувствителност към пазара и естетическите потребности на публиката са ключът към осъществяването на връзката между създатели, разпространители и потребители на оперното изкуство, пазара и публиката [Long, Deng, 2022:160].

Трето, недостатъчното наличие на професионални оперни изпълнители също ограничава развитието на националното оперно изкуство. В момента много оперни представления се реализират от едни и същи творчески трупи. Тази ситуация води не само до стилово еднообразие, но и влияе негативно върху търсенето на иновативни форми на представяне и като цяло възпрепятства процесът на развитие на оперното изкуство. По този начин, ключът към насърчаване на развитието на китайското оперно изкуство е

в увеличаване броят на професионалните изпълнители и формирането на повече висококачествени творчески екипи.

И накрая, проблемът с преследването на определени комерсиални цели води до художествено занижени резултати, поради търсенето на „зрелищност“, опорочавайки по този начин идеята за просперитета на националната опера. Ето защо, преследването на високи художествени резултати е единствено правилния път за развитие и само чрез съвместните усилия е възможно да бъде спечелено признанието и подкрепата на пазара и публиката.

### **Решения, в контекста на обособените от Cai Wu проблеми**

Ориентиране към духовните потребности на хората. Операта, като вид изкуство, от момента на своето зараждане е показала своята виталност и за да продължи по своя път на развитие е необходимо тя да отговори на духовните потребности на хората, да отразява техният живот и мироглед правдиво и истински и в същото време да не къса връзката с националната традиция. Само по този начин хората ще могат да възприемат оперното изкуство като част от своето битие, а това от своя страна ще отвори пред нея нови хоризонти за развитие и утвърждаване – национално и международно.

Промяна на парадигмата изкуство-комерсиалност. Развитието на китайската опера не бива да се насочва изцяло към търсене на начини за държавно субсидиране или изпълнение на поръчки, влияещи върху репертоарната политика, което да въздейства негативно на художествените резултати като краен продукт. Залитането в една или друга посока, фаворизирането на комерсиалното над художественото, както и преследването на цели, откъсващи операта от национално значимото и утвърждаващото духът на съвремието, могат само да принизят оперното изкуство, да го ограничат в едно пространство и в едни рамки, които да прекъснат естественият ход на развитие на оперното изкуство. Ето защо е важно „използването на богатото историческо и културно наследство и задълбочавайки се в историческите теми, да се създават оперни опуси с национални характеристики и отразяващи духа на времето“ [Long, Deng, 2022:160].

Засилване на сътрудничеството между оперните театри и



университетите. Тази насока може да има различни измерения – чрез професионални курсове сред студентите, беседи на различни теми, свързани с бъдещата професионална реализация, открити уроци, семинари, привличане на изявени студенти за участие в оперни постановки и пр. Всичко това цели засилване на мотивираността им и желанието за саморазвитие.

Оптимизиране на образователния процес, насочен към формирането на условия за творчески отговорни личности, призвани да вложат цялата си енергия и талант за извисяване на националното изкуство. Когато се говори за образователен процес не се има предвид единствено и само методите на обучение, насочени към развитието на вокалните умения на студентите, а и създаване на условия за активен творчески обмен на междууниверситетско ниво в страната и чужбина, между университетите и различни оперни театри, привличане на изтъкнати изпълнители като преподаватели, създаване на подходяща материална база за обучение, търсенето на различни публични форми на изява на творческия продукт и пр. Това ще се превърне в силен вътрешен импулс за развитие на рефлексивните им способности и вокално-сценични умения, които ще гарантират възходящото им развитие.

Формиране на условия за разпространение на творческия продукт. Това означава оптимизиране на стратегиите за развитие на оперното изкуство и адаптирането им спрямо съвременните условия за „подобряване на общественото разпознаване, използване на интернет за популяризиране на изкуството на операта и др”. [Zhang, 2020:66].

Не бива да се пренебрегват и положителните административни практики от страна на правителството, насочени към подпомагане прцеса на формиране на различни по големина оперни състави, с цел удовлетворяването на естетическите потребности на различни обществени групи и на тази основа формирането на положителни обществени нагласи сред обществото, както и усилията за поощряване на иновациите, като се търси опора не само в национално значимото, но и в международния опит в културните политики чрез присвояване на най-ценното в това отношение.

### **Литература:**

Cai, 2012: Cai Wu. Comprehensively promoting the prosperity of Chinese opera art. China Culture News, 2012.

Li, 2019: Li Wei. Examination of the Chineseisation process of American vocal singing in the perspective of Chinese opera history. Nanjing Arts Institute, 2019.

Man, 2022: Man Xinying. The birth of Chinese opera. Xiamen University, 2006.

Long, Deng, 2022: Long Yajun, Deng Yingzhuo. Evolutionary history and developmental progression of Chinese opera. Hunan Social Science, 2022.

Zhang, 2020: Zhang Minmin. Analysis and Reflection on the Development Status of Contemporary Chinese National Opera. Northern Music, 2020.

Джан Чутиан е докторант в катедра „Музика“, ЮЗУ „Н. Рилски“, Благоевград. Завършил е магистратура по класическо пеене в Консерваторията в гр. Пескара, Италия. Работи като вокален педагог.

# ЦИФРОВИ СИСТЕМИ ЗА КОРЕКЦИЯ НА ЗВУКА В КОНТРОЛНИ И ПРОСЛУШВАТЕЛНИ АПАРАТНИ

ДОКТОРАНТ РОСЕН СТОЕВ

## DIGITAL ROOM CORECTION SYSTEMS IN CONTROL AND LISTENING ROOMS

ROSEN STOEV, DOCTORAL

*SOUNDPROOFING PANELS ARE A FUNDAMENTAL ELEMENT FOR MANAGING ROOM ACOUSTICS, HELPING TO REDUCE UNWANTED SOUND REFLECTIONS AND IMPROVE SOUND QUALITY. THEY ARE USED IN VARIOUS ENVIRONMENTS, INCLUDING RECORDING STUDIOS, HOME THEATERS, OFFICES, AND PUBLIC SPACES. DESPITE THEIR USE, THERE STILL EXISTS AN ISSUE WITH THE ACOUSTIC CHARACTERISTICS OF ROOMS, WHICH CONTRIBUTE TO PHASE AND FREQUENCY DEFICIENCIES IN SOUND REPRODUCTION. THE USE OF DIGITAL ROOM CORRECTION SYSTEMS (DRC) IS THE BEST POSSIBLE OPTION FOR COMPLEMENTING AND ENHANCING SOUND REPRODUCTION QUALITY IN ALREADY TREATED ROOMS.*

*KEYWORDS: DRC, ROOM, TRINNOV, SOUND ID, CORRECTION.*

В тази публикация ще разгледаме някои от най-популярните дигитални системи за корекция на звука в помещението (DRC), които оптимизират качеството на звука на аудио системата, като компенсират недостатъците от акустичните характеристики на помещението. Тези системи анализират акустиката на стаята и регулират аудио сигнала, за да минимизират изкривяванията и да подобрят честотната характеристика на звука. Чрез неутрализиране на акустичните проблеми на стаята, (DRC) системите осигуряват по-точно и приятно слушателско изживяване.

### Ползи от (DRC)

- Подобен бас  
Те могат да елиминират глухия или калния бас, причинен от резонанси на стаята (много често срещано в по-малки по размер помещения). Също

стягат и правят много по-дълбоки ниските честоти.

- **Яснота и детайлност**

Средните и високите честоти стават по-ясни и детайлни, подобрявайки цялостното звуково качество. Ревербрационните полета стават още по-дефинирани. Стерео картината става широка и представя по голяма сцена.

- **Персонализирано слушателско изживяване**

Много системи позволяват персонализации, които дават възможност за настройване на звука според личните предпочитания на слушателя.

### **Как работят цифровите системи за корекция на звука в стаята**

- **Измерване**

С помощта на микрофон системата измерва акустиката на стаята чрез анализиране на тестови сигнали – Sound Sweep или White Noise, възпроизвеждани през говорителите. Това включва идентифициране на отражения, резонанси и характеристики на абсорбция на стаята.

- **Анализ**

Събраните данни се анализират, за да се определи как стаята влияе на звуковите вълни. Това включва идентифициране на проблемни честоти, които причиняват проблеми като ехо, стоящи вълни и неравномерен бас.

- **Корекция**

Системата генерира корекционен филтър, който се прилага към аудио сигнала. Този филтър регулира изхода, за да компенсира акустичните аномалии на стаята, осигурявайки по-точно възпроизвеждане на звука.

- **Изпълнение**

Корекционният филтър се прилага в реално време по време на възпроизвеждането, често чрез комбинация от хардуер и софтуер в аудио системата. В голяма част от случаите това допринася за известно закъснение (латентност на сигнала поради неговата дигитално сигнална обработка (DSP) на която ще обърнем внимание малко по-късно.

### **Физическа корекция на стаята**

Всяка стая и конфигурация създават уникална акустична среда, която изисква специално внимание, за да се постигне оптимална точност на мониторната система. Например, взаимодействието на високоговорителите с предната стена на студиото води до спад в честотната характеристика при определена ниска честота. Този проблем е неизбежен във всяка стая и с всяка система от монитори. Решението включва прецизно преместване на високоговорителите спрямо предната стена и прилагане на подходящи акустични материали. Корекцията с еквайзер няма да премахне проблема с „изсмукването на баса“, тъй като независимо колко усилвателите проблемната честота, размерите на стаята и разположението на високоговорителите ще продължат да предизвикват същото ниво на анулиране.

Други акустични проблеми, като ранните отражения, правилната позиция за слушане и разстоянието между високоговорителите и слушателя, също трябва да бъдат решени в пространството. Можете да преместите позицията на слушане, да настроите ъгъла на високоговорителите правилно и да поставите абсорбери и дифюзори на необходимите места. Недостатъчното басово управление позволява на ниските честоти да се задържат по-дълго от необходимото, което замъглява яснотата на ниските честоти във вашите миксове. Правилната подредба и акустична обработка минимизират влиянието на стаята върху звука на нашите монитори. В недобре третирано помещение ние ще чуем микс от възпроизведения звук от високоговорителите и отраженията в стаята.

След като високоговорителите и стаята са настроени правилно и оптимизирани доколкото е възможно, все още може да има известна неравномерност в честотната характеристика на възпроизведения звук. Съществуващите проблеми може да се отнасят до дизайна на високоговорителя или друга електроника в нашата верига от монитори, заедно с някои останали акустични свойства в нашата среда за слушане, като размерите на самата стая и всички останали елементи в нея.

### **Електронна корекция на стаята**

Електронната корекция на стаята е иновативна технология, която се използва за автоматично подобряване на качеството на звука в дадено

помещение. Тази технология използва специализиран софтуер, който анализира акустичната среда и прилага корекции към звуковата система, за да компенсира недостатъците в звука, произтичащи от конкретната стая. Софтуерът може да коригира различни аспекти на звука, като честотната характеристика и времевите закъснения, за да се постигне по-добро и вярно качество на звука за слушателя.

Съществуват различни хардуерни и софтуерни системи за корекции на звука в помещенията. Нека да разгледаме 3 от най-често използваните в звукозаписните студия. Едни от първите иноватори в тази област са Sonar Works: Sound ID.

### Sonar Works: Sound ID



Софтуерът позволява подобряване на точността на звуковото възпроизвеждане в слушалките и акустичните системи, което позволява на миксинг и мастеринг инженерите да постигат максимално точен звук при своята работа. Това гарантира точно транслиране към различните видове системи, където се възпроизвежда звукозаписа.

## НАЧИН НА РАБОТА И ИЗМЕРВАНЕ

### Избор на устройство

Потребителят избира конкретния модел слушалки или акустична система, която иска да калибрира. Софтуерът разполага с база данни от профили за множество устройства, което улеснява процеса.

### Генериране и изпращане на тестови сигнали

Софтуерът изпраща серия от тестови (multiple tone sweep signal) тонове през слушалките или високоговорителите. Тези тестови сигнали обхващат различни честоти и обеми, за да се анализират звуковите характеристики на устройството.

### Запис и анализ на звука

Тестовите сигнали се записват и анализират в реално време, посредством специализиран за целта микрофон. Програмата сравнява изходния звук с очаквания резултат и измерва отклоненията във възпроизвеждането на различни честоти.

### Изчисляване и корекция на звука

Въз основа на анализа, софтуерът изчислява необходимите корекции за всяка честота, за да компенсира отклоненията. Това включва увеличаване или намаляване на силата на звука на определени честоти, за да се постигне равномерно и точно звуково възпроизвеждане.

### Създаване на калибрационен профил

Софтуерът създава калибрационен профил, който съдържа всички необходими корекции за конкретното устройство. Този профил може да бъде запазен и използван при всяко слушане или работа с аудио.

### Персонализиране

Потребителят може допълнително да персонализира звуковия профил според личните си предпочитания, добавяйки лични настройки към базовата калибрация.

### Използване в реално време и прилагане на профила

При слушане на музика, гледане на филми или работа със звук, софтуерът прилага калибрационния профил в реално време, осигурявайки оптимално



качество на звука.

### **Някои основни функции и характеристики**

Възможност за създаване на свой личен потребителски профил

SoundID създава персонализиран профил, базиран на вашите звукови предпочитания.

Калибриране на устройства

Софтуерът регулира звуковите характеристики на слушалки и високоговорители, за да осигури по-равномерно и точно възпроизвеждане на звука. Това е особено полезно за музиканти, продуценти и аудиофили, които се нуждаят от прецизен звук.

Професионални режими

За студийни професионалисти, SoundID предлага режими за калибриране, които изравняват звуковите характеристики на различни устройства, помагайки за постигане на точност при смесване и мастериране.

Обширна библиотека с профили

Включва множество профили за различни модели слушалки и високоговорители, което улеснява процеса на калибриране.

Широка съвместимост

Работи на Windows и macOS, както и има мобилни приложения за iOS и Android, което позволява калибриране на звук на различни устройства.

DAW плъгин и самостоятелно приложение

Работи във всички основни DAW като плъгин и като самостоятелно приложение за цялата система.

Zero latency processing - Обработка с нулево закъснение на сигнала.

Позволява избор между различни режими на обработка на филтъра - нулева латентност за проследяване на живо, смесен за по-голяма гъвкавост или линейна фаза, за да сте сигурни, че няма фазово изкривяване.

Приложението е създадено за аудио инженери, продуценти, музиканти, диджеи, композитори, звукови дизайнери, разработчици на игри и аудиофили.

За разлика от следващите две DRC устройства, които ще разгледаме Sound ID използва за своите изчисления единствено процесорната мощ на компютъра.

## IK Multimedia: ARC Studio



IK Multimedia ARC Studio (Advanced Room Correction System) е професионален софтуер и хардуер за корекция на акустиката на помещението, който помага на аудио инженери и музиканти да подобрят звуковото качество в студийна среда.

### НЯКОИ ОСНОВНИ ФУНКЦИИ И ХАРАКТЕРИСТИКИ:

**Измерване на стаята и акустична корекция**

Системата използва измервателен микрофон за събиране на данни за акустичните характеристики на студиото. Микрофонът се поставя на различни места в помещението, за да осигури пълна картина на звуковата среда.

### **Анализ и настройка**

Софтуерът обработва данните и създава корекционен профил, който компенсира проблеми като резонанси, ехо и неравномерни честотни отговори.

Подобрена звукова точност и корекция в реално време

Профилът за корекция се прилага в реално време, предоставяйки точно възпроизвеждане на аудио независимо от акустичните недостатъци на помещението.

### **Прецизност**

ARC Studio осигурява висока точност на звуковото възпроизвеждане, което е от съществено значение при смесване и мастериране на музика.

### **Интуитивен потребителски интерфейс**

Програмата предлага лесен за използване интерфейс, който прави процеса на измерване и корекция достъпен за потребители с различни нива на опит.

Комплектът включва измервателен микрофон

Специално калибриран микрофон за точно измерване на звуковите характеристики на помещението.

Софтуер ARC 3: Софтуер за анализ и корекция на измерените данни, съвместим с различни цифрови аудио работни станции (DAW).

### **Съвместимост с различни конфигурации**

IK Multimedia ARC Studio е ефективно решение за корекция на акустиката, което комбинира софтуер и хардуер за постигане на висококачествен звук. Той е добро решение за професионалисти и ентузиаста, които искат да подобрят акустичните условия в своите студия. Подобрява качеството на миксиране и мастериране чрез осигуряване на по-точен звук. Подобрява звуковото качество при запис и обработка на подкасти и видео съдържание. Идеален за домашни студия, където акустичните условия често не са оптимални.

## Trinnov: Nova



Nova е последно поколение (DRC) система. В комбинация на софтуер и хардуер, е възможно най-прецизното устройство на пазара.

Trinnov Nova е многофункционален аудио процесор, който предлага напреднали възможности за акустична оптимизация, контрол на мониторинга и работа като цифров аудио интерфейс.

Устройството извършва:

### **Акустична оптимизация**

Nova използва технологията Optimizer на Trinnov, която осигурява висококачествена оптимизация на говорители и помещения. Тази функция може да работи с до 6 канала при 192kHz, което позволява използване в различни студийни конфигурации като стерео, 2.1 и 5.1. За калибриране е необходим специален 3D измервателен микрофон, който също е производство на Trinnov. Системата не може да бъде калибрирана с друг микрофон.

### **Контрол на мониторинга**

Устройството поддържа множество комплекти високоговорители и разполага с до 24 изходни канала, включително балансиран аналогов и изход, AES/EBU изход и 16 Dante изхода. Това осигурява гъвкаво маршрутизиране и управление на различни аудио конфигурации, включително споделяне на субуфер между различни комплекти говорители. Интересно е да се отбележи, че ако се използват само 2 от изходите за монитори останалите 4 също ще бъдат отворени, но няма да има възможност за тяхното калибриране без да бъде стартирана лицензия. Това обаче би могло да се използва за малка мониторна система, която да е просто за сравнение, как би звучало всичко през малки говорители и не е необходимо да бъде калибрирана.

### **Аудио интерфейс**

Trinnov Nova включва 6 балансиран аналогови входа и изхода, AES/EBU и SPDIF входове, както и два RJ45 порта за Dante/AES67 аудио мрежова връзка и контрол. Устройството може да се използва като основен аудио интерфейс, предоставящ ниска латентност за професионални аудио продукции.

### **Разширяване и лицензи**

По подразбиране, Nova идва с лиценз за оптимизация на 2 канала, който може да бъде увеличен до 6 канала с допълнителни лицензи. Това го прави подходящ за приспособяване според изискванията на потребителя.

### **Домашни кина**

За любителите на домашното кино, продуктите на Trinnov предлагат ненадминато звуково качество и възможност за оптимизация на звуковото поле в помещението.

### **Публични пространства и инсталации**

Trinnov nova също така се използва в големи публични пространства като театри, концертни зали и други места, където качеството на звука е от критично значение.

**Бас мениджмънт**, част от софтуерната матрица и оптимизация на стаята и калибрация

NOVA използва високо качествена технология за корекция на стаята и оптимизация на акустиката, известна като Оптимизатор, за да се грижи за управлението на басите. Този интелигентен система позволява точна калибрация на суббуфери и говорители с пълен обхват, гарантирайки идеална производителност и плавно интегриране в аудио средата.

### **Различни конфигурации:**

NOVA поддържа различни настройки на говорителите, което ви позволява да създадете разнообразни аранжimenti с различни суббуфери, например 5.1, 5.2 или 5.4 системи. Тази гъвкавост осигурява персонализирано управление на басите, отговарящо на конкретните изисквания на вашата аудио настройка.

### **Плавна интеграция:**

Една от ключовите характеристики на управлението на басите на NOVA е способността му да превключва между различни комплекти говорители с или без суббуфери без прекъсване. Това ви дава възможността да проверите вашия микс в различни конфигурации и да се уверите, че звучи отлично на различни аудио системи.

### **Напредни контроли за мониторинг**

Интерфейсът на NOVA включва различни функции за изолиране и заглушаване на отделни говорители, осигурявайки ви детайлен контрол върху вашата мониторинг среда и помагайки ви да фина настройка на басовия отговор за балансиран и ясен звук. Така, Trinnox NOVA предоставя точен контрол и гъвкавост в управлението на басите, което е от съществено значение за перфектно настроена аудио среда и отлични миксове, подходящи за различни аудио системи за възпроизвеждане.

Системата в сегашната си версия на разработка има латентност от 25 ms. Компанията има за цел след скорошни ъпдейти да я сведе до 02 ms. и отделно от това да приложи възможност за хардуерен байпас, чрез който да избегне закъснението при мониторинг на запис в реално време. Времетраенето на калибрацията е до 1 мин!

## СРАВНИТЕЛЕН АНАЛИЗ ЗА РАБОТАТА НА ТРИТЕ DRC СИСТЕМИ

### Sonar Works Sound ID

Sound ID предлага персонализирано аудио преживяване чрез софтуер за корекция на акустиката, който анализира предпочитанията и слушателните характеристики на потребителя. Фокусиран е върху индивидуално настройване на звука за различни ситуации като слушане на музика, гледане на филми или игри.

### IK MULTIMEDIA ARC STUDIO

ARC Studio е система за корекция на акустиката, която комбинира софтуер с измервателен микрофон за анализ на акустичните характеристики на стаята. Предлага ръчни и автоматични настройки за постигане на по-добра репродукция на звука, насочена към професионални аудио инженери и музикални продуценти.

### Trinnov Nova

Nova е хардуерно устройство, съчетаващо монитор контролер и аудио процесор с разширени възможности за управление на басите (bass management) и корекция на акустиката. Използва напреднала технология за корекция на акустиката и предлага различни функции за мониторинг и контрол на смесването.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всички системи са насочени към подобряване на аудио изживяването чрез корекция на акустиката на стаята.

Sound ID се фокусира върху индивидуалната настройка на звука, докато ARC Studio и Nova са предназначени за професионални потребители и студия. Nova предлага по-широк спектър от функции за управление на басите (*bass management*) и мониторинг в сравнение с другите две системи.

Изборът между тези системи зависи от специфичните нужди на потребителя и професионалните му изисквания за корекция на акустиката.



### Мнения на някои професионалисти на Trinnov Nova:

*“Trinnov has given me the truest and most precise sound to come out of my studio, and allows me to get the perfect mixdowns with confidence, every time. In my opinion, this really is the box of dreams.” [3].*

RONI SIZE

Drum & Bass Royalty

*“A tool that allows you to get the job done without anything obscuring your vision. It takes the room out of the equation. For me, this is the way to get world-class results almost anywhere.” [3].*

PETE LYMAN - MASTERING ENGINEER

(The Who, Weezer, Tom Waits, Phish)

*“The first time when I pushed play I was like way way what ? Not only the amplitude but the phase correction I mean to be honest I thought it was witchcraft!” [3].*

LOVY LONGOMBA

(Akon, Jason Derulo, Iggy Azzalea)

*“I challenge any sound engineer or music producer not to be completely amazed by how it sounds and by what it can do! By taking the guesswork out of your mixes, the ST2 Pro makes the decision process much quicker.” [4].*

LEFTFIELD

Electronic Music Legend

БИБЛИОГРАФИЯ:

URL <https://www.sonarworks.com/>

URL <https://www.ikmultimedia.com/products/arcstudio/>

URL <https://www.trinnov.com/en/products/nova/>

За контакти:

Докторант Росен Стоев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Катедра „Музика и мултимедийни технологии“

*e-mail: djrossko@gmail.com*

Докладът е рецензиран.

## Трансформацията на съществуващи жанрове като необходима модификация при създаване на мюзикъл за детска градина

Евгения Витанова

### Анотация

Статията разглежда необходимостта от въвеждане на жанра детски мюзикъл в българските детски градини. Експониран е модифициран формат на новия жанр „мюзикъл за детска градина“, създаден чрез трансформация на други съществуващи жанрове, близки до детския опит и светоусещане. Представен е в детайли процесът на трансформация като поетапно изменение на текст, песни и музикално оформление.

Изтъкват се прилики и разлики между двата жанра, подходящи за трансформация в мюзикъл за детска градина – авторска музикална приказка и дигитална аудиоприказка.

Добавен е педагогически опит на автора, свързан с поставяне на мюзикъли за детска градина, създадени чрез трансформация на съществуващи жанрове.

### Abstract

*The article discusses the need to introduce the genre of children's musical in Bulgarian kindergartens. A modified format of the new genre „kindergarten musical“, developed through the transformation of other existing genres that are close to children's experiences and perceptions, is presented. The process of transformation is detailed as a step-by-step modification of text, songs, and musical arrangement.*

*Similarities and differences are highlighted between the two genres suitable for transformation into a kindergarten musical – the original musical fairy tale and the digital audio fairy tale.*

*The author's pedagogical experience related to staging kindergarten musicals, created through the transformation of existing genres, is also included.*

### Ключови думи

*детски мюзикъл, мюзикъл за детска градина, процес на трансформация, текст, песни, музикално оформление, авторска музикална приказка, дигитална аудиоприказка*

*children's musical, kindergarten musical, transformation process, text, songs, musical arrangement, original musical fairy tale, digital audio fairy tale*

Наблюденията над публичните музикални изяви в българските детски градини през последните две десетилетия сочат, че значително намалява броят на творческите и музикално-сценичните изяви в подготвителни групи, за разлика от броя на обучителните ситуации. Тази статистика отразява увеличаване обема на учебно съдържание, предвидено в програмата за 5–6-годишните деца. Законовата норма изисква минимален общ седмичен брой на педагогически ситуации за постигане на компетентности за трета възрастова група (15 броя) и за четвърта група (17 броя) (*Наредба № 5 от 03.06.2016 г., Глава първа, Общи разпоредби, чл. 27, ал. 2*).

Към увеличения обем на учебното съдържание по БЕЛ и Математика се добавя наличие на много допълнителни дейности, които „външни“ фирми осигуряват и се образува учебна среда, в която прекалено много дейности, осъществявани за малко време, не съответстват на възрастовите характеристики на 5–6-годишните деца. Това нарастване на броя на учебни ситуации и допълнителни дейности в детската градина води до negliжиране на ситуациите, определени за развитие на музикална и физическа култура. Регламентираното за тях време се използва за довършване на работа по другите образователни направления и това се превръща в масова практика. Въпреки че създаването на игрова среда при придобиване на знания, умения и навици е препоръчително, високата концентрация на учебно съдържание налага дидактичното взаимодействие по време на ситуациите като единствен модел, с който лесно се „овладяват“ голям брой деца. При тези условия физическа и музикално-сценична активност осезаемо липсват в ежедневието на децата. Това е причина за наблюдавания дефицит на внимание и концентрация, търсене на себеизява чрез физическа агресия и привличане на внимание чрез неподходящи прояви. Възниква необходимост от добавяне

на по-характерни за възрастта дейности, в които образователният ефект се съчетава с физическа активност и възможности за личностна изява чрез ангажиране с музикално-творческа дейност.

Повечето научни разработки, фокусирани върху проблемите на детско поведение по време на обучителен процес, илюстрират специфични поведенчески прояви, които се диагностицират като хиперактивност и дефицит на внимание. В своята книга *„Хиперактивност и дефицит на вниманието“* Виолета Боянова и Маргарита Станкова отправят препоръки и споделят терапии, които повлияват посочените проблемни прояви, но не посочват начини за тяхното приложение в обучителната среда на детската градина.

През 2016 Чехия, Словакия и България инициират проект съвместно с издателство RAABE (на името на д-р Йозеф Раабе). Един от участниците в него е и авторът на настоящата статия – Евгения Витанова, която представя свои образователни материали и предложения. Резултатът на този проект е публикуването на *„Наръчник за работа на предучилищния педагог с деца със СОП“*. Той съдържа описание на специфични детски прояви, свързани с определени психолого-педагогически диагнози. Подпомага педагозите при тяхното разпознаване, както и насочване на родителите за помощ при специалисти. Целта на този наръчник е да подпомогне партньорските отношения между педагози, родители и институции. За съжаление той не споделя конкретни практики за превенция на тези прояви в учебна среда.

Съществуват и литературни източници, в които се споделят конкретни методи и средства за преодоляване на негативни прояви, свързани с посочената диагностика като

*„Използване на играта като средство за въздействие и развитие при деца с умствена изостаналост“* (Красимира Караджова и Данка Щерева) и *„Рехабилитация и ерготерапия при деца със СОП“* (Емил Маринов), но препоръките в тези публикации включват съдействието на оторизирани институции. При всекидневната среща с негативни детски прояви (със или без психолого-педагогическа диагностика), предучилищните педагози са лишени от външно практическо съдействие. Те се нуждаят от форма на взаимодействие с децата, която да съвмести образователна, терапевтична, когнитивна и творческа дейност, както и от литература, в помощ на решаването на проблемните ситуации от такова естество.

Алтернативата, която може да компенсира подценените дейности в организацията на учебния ден в детската градина – музика и физическа култура, е работа с музикално-сценични жанрове. Те осигуряват на децата пространство, едновременно за себеизява и за пълноценна физическа активност. Колоритните роли в тях са стимулатор за творческо и двигателно преживяване на образите в тях и катализатор за личностна себеизява и идентификация. Детският мюзикъл позволява това чрез синтез на пеене, свирене на детски музикални инструменти, сценична игра, хореография и приложни активности. От около две десетилетия жанрът детски мюзикъл присъства в репертоара на вокално-театралните формации – „Последното желание“ (по Лафонтен), „Трите феи и спящата красавица“ (по Шарл Перо) – детска вокално-театрална формация „Таласъмче“; „Славните Котета“ (по Гергана Сотирова) – вокална академия Каварна; „Мюзикъл за деца“ (по Джеймс Бари) – детска театрална академия „Питър Пан“; „Рапунцел“ (по Братя Грим) – частна вокална формация към езиково училище „Малкият принц“. Може да се обобщи, че сценариите на детски мюзикъли, които се използват във вокално-тетралните формации най-често се взаимодействат от чуждоезикови източници и се представят на сцената в преведен вариант, а героите от техните сюжети не са идентични с тези от българския национален епос и фолклор.

Независимо от художествените достойнства на детския мюзикъл и неговото благоприятно въздействие върху емоционалния свят на детето, повечето деца не получават възможност за участие в този вид музикално-сценични постановки. Причините са свързани с часовете за репетиции на частните формации, които са идентични със задължителния часови диапазон за престой на 5–6-годишните деца в детските градини. Този факт създава необходимост от включване на детския мюзикъл и в музикално-сценичния репертоар на детските градини, но той невинаги може да бъде въведен в съществуващия си формат. Причини за усложнената му реализация там са: организацията на учебния ден, в който присъстват установени режимни моменти (обучителни ситуации, хранене, спане, игри на открито); изискванията за образователен принос на осъществяваните дейности с децата; липсата на подходящи сценарии, съобразени с възрастовите характеристики на 5–6-годишните деца; недостиг на голямо сценично пространство и на достатъчно реквизит, костюми, декори и технически сътрудници.

Тези дефицити насочват професионалните ми търсения към методи,

чрез които детският мюзикъл може да се осъществи в детска градина с 5–6-годишни деца без нарушаване на режима на работа и почивка. Така възниква идеята за създаване на нов жанр, който носи стиловите белези на детския мюзикъл, но е съобразен с организацията на учебния ден в детската градина и близък до светоусещането на 5–6-годишните деца. Наричам го **мюзикъл за детска градина**. Създаването на „новия“ жанр целї тематична близост с познанията по БЕЛ и ОС (български народни приказки, човешки емоции, характеристики на животните, български празници и обичаи). Той изисква сценарий от български автор по теми от изучаваните литературни произведения, природни явления и национални обреди.

В моята педагогическа практика преодолявам липсата на подходящи сценарии за новия жанр – мюзикъл за детска градина, чрез адаптиране на български сценарии от други жанрове, чието литературно послание се съобразява с възрастовите характеристики на децата и с разпределението на дейностите в детската градина. Получава се процес на **трансформация на жанра**, в който оригиналният сценарий от друг жанр се превръща в сценарий на **мюзикъл за детска градина**. Акцентирам върху понятието „трансформация на жанра“ поради естеството на промените и тяхното приспособяване към спецификата на новия жанр – мюзикъла за детска градина.

Механизмът на този процес изисква още уточнения. Трансформацията на жанр представлява изменение в жанра, което позволява запазване на литературния текст и добавяне белезите на детския мюзикъл – музикално-сценични елементи, формообразуващи принципи, но в умалени параметри на **мюзикъл за детска градина**. Либретото може да се промени в зависимост от съотношението между реч и тонови трайности при пеене (прозодия) без изменения в сюжетната линия. За постигането на по-голяма актуалност в сюжета се допуска вмъкване на теми и елементи от ежедневието. Най-често използването на сценарии от други жанрове се констатира в мюзикъл за детска градина, свързан с български празници и обичаи.

Съществуват два популярни жанра с разнообразни сценарии, които успешно могат да се използват за целите на предучилищния музикален педагог и според възможностите на децата в подготвителни групи – „музикална приказка“ и „приказка за слушане“. Тяхното терминологично съдържание обаче е твърде обобщено и лишено от конкретизация. Това налага по-прецизна диференциация, която отговаря на реалните им характеристики и ги разделя на подвидове.



Терминът „Музикална приказка“ обобщава няколко вида музикални произведения – авторски музикални приказки, написани от композитори (или педагози) за сценично изпълнение в детска градина (с авторска музика и текст или с либрето от автор на литературни произведения); авторски музикални приказки, преработени от предучилищни педагози (с изменение на текст и песни) с цел адаптиране към възможностите на децата в групата; композиторски музикални приказки и приказки от български и чужди епоси, чийто сюжет е преразказан от частни лица и публикуван в интернет под форма на видеоклип с музикален фон. При сравнение на трите разновидности на музикална приказка се констатира, че само първият подвид притежава оригинален сюжет и либрето. Вторият подвид е изменен за целите на частни случаи, а третият вид напуска целевата насоченост – изпълнение на сцена. Поради тази причина само музикални приказки, написани от композитори за сценично изпълнение в детска градина могат да се трансформират в мюзикъл за детска градина. За да не се включват останалите два подвида в алтернативата за получаване на нов жанр се въвежда термина **авторска музикална приказка**.

Другият жанр, чийто сценарий го превръща в подходящ за трансформиране в детски мюзикъл, е „Приказка за слушане“. Необходимо е уточнението, че той също съвместява три подвида – приказки от композитор и либретист на дигитални носители, издадени от звукозаписни компании; приказки от композитор и либретист на аналогови носители, издадени от звукозаписни компании; преразказани български и чуждестранни приказки от частни лица и поместени в интернет под формата на аудиофайлове без музика.

Спецификата на трите подвида на „приказка за слушане“ определя само дигиталната аудиоприказка като подходяща за трансформиране в детски мюзикъл. Тя притежава оригинални песни, текст, музикално оформление и възможности за лесно и многократно прослушване на отделни епизоди (аудионосителите се обслужват от по-стара техника, а при аудиофайловете с приказки за слушане, публикувани от частни лица липсва музикално оформление и ясно произнесен текст).

Определянето на авторската музикална приказка и дигиталната аудиоприказка като подходящи за трансформиране в мюзикъл за детска градина изисква изясняване на тяхната специфика и на начините, по които се изменя техния формат, за да се получи нов жанр.

**Авторската музикална приказка** е детски музикално-сценичен жанр с авторски песни (във вид на партитури за пиано с римуван текст), сюжет и либрето (в проза), изписани на хартиен или дигитален носител. Жанрът е предназначен за изпълнение в детска градина, поради което се отбелязват репликите за съответния герой, а сюжетните теми вълнуват децата.

В началото на приказката и преди всяка нова сцена се съдържат текстови указания – действащи лица, място на развитие на действието, разположение на персонажи, общ облик на сцената.

Песните (в проста двуделна, по-рядко в проста триделна форма) допълват характеристиката на героите и пресъздават обстановката в моменти от сюжетното развитие. Към тях са изписани темпа, динамика, агогически изменения. Последната песен обобщава ключови моменти от сценария и извежда поуки, идентични с тези от изучаваните произведения по БЕЛ.

Примери за български авторски музикални приказки написани за изпълнение от деца са *„Идва Новата Година“* с текст – Стаменка Христозова, музика – Парашкев Хаджиев; *„Гърненце с крилца“* с текст – Цветан Ангелов, музика – Александър Райчев; *„Изчезналата мартеничка“* с текст – Чавдар Аладжов, музика – Петър Ступел, текст на песните – Петър Волгин; *„Гечо, Дечо и пчелите“* с текст – Тоно Лазаров, музика – Александър Райчев; *„Пролетна приказка“* с текст – Димитър Светлин, музика – Петър Ступел.

**Трансформирането на Авторска музикална приказка в мюзикъл за детска градина** се осъществява чрез педагогическа намеса на няколко нива:

Текст – използва се обстоятелството нова сцена – нов герой (отличителен белег на авторската музикална приказка), за да се добавят звукови и шумови ефекти с детски музикални инструменти в началото на всяка нова сцена. Части от текста се „изпяват“ с мелодията на непосредствено предстоящи песни. По-дълги говорни диалози се разделят на текстова и музикална част. Изпяването на музикалната част може да се осъществи върху авторска мелодия като постепенно се забързва темпото, за да се редуцира времетраенето. Забързването на темпо при пеене се осъществява само чрез смяна на размер (не на принципа на *accel.*) и е съпътствано от промяна в интензивността на сценични движения.

Песни – написани са като солови изяви, но се изменят чрез хорово повторение на думи, фрази и полуизречения (не се нарушава квадратността).

Този подход придава мащабност на вокалните изяви в мюзикъла и осигурява участие на повече деца.

Към съпровода на песните се добавят детски музикални инструменти. Откриването на подходящи места за тях не е трудно, защото мелодиите на песните са лесни за запомняне, а метроритъмът не е усложнен (детските музикални инструменти дублират мелодията, но участват и в метрически и хармонически съпровод).

Тъй като повечето песни са в проста двуделна форма и понякога времетраенето им не достига, за да се изпълни по-сложна хореографска композиция се добавя трети дял (АВА). В третия дял се включват повече детски музикални инструменти (отколкото в първия) и изпяването му е хорово.

Съществена роля има добавянето на артистични дъхове в песните – съсредоточава вниманието на публиката върху елемент от сюжета, осигурява миг на почивка за пеещите деца, подчертава следващата изпята дума, създава удобен момент за прозвучаване на детски музикален инструмент. По същите причини в песните се добавят говорни ефекти, но с внимателен подбор на метричните времена, върху които се разполагат (мелодията не липсва за повече от два такта).

Музикално оформление на текстовата част – липсва в авторската музикална приказка. При трансформация на жанра в мюзикъл за детска градина музикалният педагог го добавя. Изграждат се музикални „връзки“ между сцените, като за тях се използва музика от следващата сцена. Този подход осъществява две цели – изгражда плавен преход между отделните сценични епизоди и подсеща децата за техните задачи в следващата сцена.

При създаване на музикално оформление при трансформация на авторска музикална приказка се озвучава и текстовата част по следните два начина: фоново – по-тиха музика с елементи от следващата песен; чрез „диалог“ между инструмент и актьори, който представлява комуникация на принципа на „въпрос–отговор“. Използват се мелодически интервалови съотношения и секвенции, присъстващи в следващата песен, ладови структури, характерни метрически последования. Предварителни музикални „заигравки“ с лайтмотивни интонации или тембри оформят нагласа към предстоящата песен, подсказвайки нейния характер. Многократна поява на един и същи герой, както и неговите действия се обрисуват с лайт-тема и лайт-тембри на принципа, по който това се открива в големите музикално-

сценични произведения.

В музикалното оформление се включват детски музикални инструменти с клавир или самостоятелно. За определяне на щрихи, динамики и темпа при свирене на тях се използват авторските пояснения за мизансцен и песни.

При превръщане на авторска музикална приказка в мновюзикъл за детска градина учителят по музика може да добави свое, авторско музикално оформление, което не е тематично обвързано с песните. Изготвя се чрез включване на части от други музикални творби (описват се в програмите и афишите за мюзикъла). Предизвикателството пред педагога в избор на такива произведения се състои в правилен подбор на музикален материал, стилово съобразен с песните от авторската музикална приказка. За тази цел съществено значение има запознаването с цялото творчество на автора, както и с произведения от други автори, които носят сходни епохални и стилови белези.

**Дигиталната аудиоприказка** е симфоничен аудиожанр с „по-пасивна“ функция – за слушане. Либретото почти никога не е в рими, а текстът на песни и музикално оформление най-често е от един автор – по-често по български и чуждестранни народни приказки, но съществуват и авторски сюжети. Сценариите не са изписани на хартиен носител или в друг формат, защото не са създадени за сценична интерпретация. Поради този факт липсват пояснения за подредба на сцена, действащи лица, темпа, динамики, щрихи, агогически изменения. Жанрът е характерен с използване на „разказвач“, който разказва на фона на струнни и дървени духови инструменти. Звукоизобразителните моменти се осъществяват с участието на медни духови, клавир и ударна група, а музикалната характеристика на персонажи – чрез електронни тембри и солá.

Песните са с класическо формообразуване – в проста двуделна, порядко – проста триделна форма и невинаги с римуван текст.

Примери за български дигитални аудиоприказки са „Ян Бибиян и дяволчето Фют“ по Елин Пелин, музика – К. Цеков; „Лудориите на козлето Боц“ с либрето – Кирил Василев, музика – Кирил Цибулка и Стефан Рибаров, текст на песните – Лозан Такев; „Пристига пролетта“, „Ванко и водичката“, „Играчка-Плачка“, „Къде е дневният режим?“ с текст – Димитър Спасов, Методи Христов и Михаил Шопов, музика – Иван Пеев и Михаил Шопов; „Трите прасенца“ (английска приказка) с музика – Виолета Топалова и др.

**Трансформирането на дигитална аудиоприказка в мюзикъл за детска градина** съвместява много предизвикателства за музикалния педагог, свързани със следните компоненти:

Текст – изслушва се звуковия образец, записва се целия текст и се редуцира по време, тъй като повечето дигитални аудиоприказки са с продължителност до час и половина. Трябва да се има предвид, че издръжливостта на 5–6-годишните деца позволява мюзикълът за детска градина да е с обща продължителност до един час. Съкращаването на текста се осъществява чрез сливане на съдържание от две-три реплики в една без изменение в сюжета. Може да се добавят реплики с актуални елементи от ежедневието.

Текстът на дигиталните аудиоприказки е изпълнен с възклицания, хлипания, други гласови прийоми за изразяване на отношението на героите към сюжетните събития. Тези елементи не се запазват в мюзикъла за детска градина поради опасения от некоректно предаване на звученето и предизвикване на смях по време на репетициите.

Песни – записват се мелодии и акорди при песни с по-сложна хармоническа функционалност без да се прави клавирно извлечение на цялата оркестрова партия.

Тъй като части на песните от дигитални аудиоприказки имат повече от две повторения, те не се съкращават, а се превръщат във вокални хорови епизоди или в инструментални повторения с клавир и детски музикални инструменти. На техен фон се представя танц или се продължава сценичното действие.

Оркестровите тембри в акомпанимента на песните се имитират с детски музикални инструменти и техните партии се нотират.

Повечето дигитални аудиоприказки не завършват с финална песен-поука. При трансформация в мюзикъл за детска градина, този факт поражда необходимост от добавяне на финална песен, свързана със сюжетните събития. Най-лесно се добавя вече прозвучала песен, но с друг текст, който се пише се от учителя.

Музикално оформление – първоначално музиката от дигиталния образец изглежда лесна възможност за използване на готово музикално оформление. Това обстоятелство е подвеждащо, защото при използване на същото му-

зикално оформление се налага „изваждане“ на мелодии и прикрепянето им към съответните места в сценария, записване на хармонизации, записване на моменти със звукови ефекти и избор на подходящи детски музикални инструменти за тяхното пресъздаване. Музикалният педагог може да разчита само на личните си умения по оркестрация, защото партитурите на дигиталните аудиоприказки не са налични в интернет поради авторски права върху тази музика. Изписването на клавирно извлечение от цялата оркестрова партитура е решение на музикалния педагог, което зависи от степента на промяна на музикалното оформление от аудиоприказката и от уменията на педагога да интерпретира музика „по слух“.

Мюзикълите, поставени от мен в детска градина, са изградени чрез трансформиране на представените два жанра. Към тези – с взаимстван сюжет от авторски музикални приказки се причисляват: „Идва Новата година“ с музика – Парашкев Хаджиев, текст – Стаменка Христовова; „Изчезналата мартеничка“ с музика – Петър Ступел, текст – Чавдар Аладжов; „Гечо, Дечо и пчелите“ с музика – Александър Райчев, текст – Тоно Лазаров и др. Към образците с либрето от дигитална аудиоприказка са: „Лудориите на козлето Боц“ с музика – Кирил Цибулка, Стефан Рибаров, текст – Кирил Василев, текст на песни – Лозан Такев; „Пристига пролетта“, „Ванко и водичката“, „Къде е дневният режим“ с музика и текст – Михаил Шопов, Димитър Спасов, Методи Христов, и др.

Този педагогически опит с поставяне на мюзикъли с 5–6-годишни деца в детска градина ми позволява да систематизирам някои изводи и препоръки.

За учители, които не притежават достатъчно практика с поставянето на мюзикъл за детската градина, по-подходящ за трансформиране е жанрът на дигиталната аудиоприказка. Това е така, защото готовият звучащ образец лесно изгражда представа за текстовата част, за звученето на песните и създава перспектива за сценичното действие. Авторската музикална приказка може да се трансформира по-лесно в мюзикъл за детска градина от учители, които имат опит с превръщане на елементи от солови песни – в хорови, със създаване на цялостно музикално оформление по определени параметри, с достатъчно инструментален опит за изпълнение на авторските паритурни за пиано.

Най-удачен за изпълнение на музикално оформление на сцена е синтезаторът поради наличието на тембри и звукови ефекти, на възможност



да се включат допълнителни тонколони към него и на преимуществото за лесно овладяване на проблемни ситуации чрез „хващане“ на метрично време при забързване, забавяне, пропускане. Непредвиден звуков ефект може да се добави при изпускане на реквизит. За разлика от акустичното пиано, дигиталните клавири притежават функция „*volume*“ на панела, която осигурява възможност за рязко и трайно намаляване на силата на звука без наличие на „*una corda*“ педал. По този начин звучността при използване на детски музикални инструменти лесно може да се регулира, за да се чуят достатъчно ясно тъй като въпреки многобройните репетиции, силата на звука при свирещите деца невинаги е с еднакъв интензитет.

След добавяне на мизансцен, инструментални епизоди, повторения при песните, разпявания на гласни по време на диалозите (те не носят смисъла на речитативи) времетраенето на постановката се удължава по естествен начин и възниква необходимост от превенция срещу прекалената ѝ продължителност. В моята практика преодолявам прекомерния времеви обем чрез включване на допълнителни ритмически структури по време на говорните диалози, които служат като ориентир на децата за „начало и край“. Те се изсвирват на синтезатора и към тях се включват детски музикални инструменти. По този начин тези малки „подказващи“ елементи се превръщат в част от музикалното оформление.

При включване на детски музикални инструменти в песните се изписва нова партитура, която съдържа и клавириятата партия на музикалния педагог. Детските музикални инструменти се нанасят по групи (правило при конструиране на партитура). По този начин се постига яснота за точните метрични моменти, в които следва прозвучаване. При епизодична или еднократна поява на детски музикален инструмент, особено ако той е ударен без определена височина на звука, включването му се добавя като текстово означение директно над реда за дясна ръка в клавириятата партия. В случай, че инструмент без определена височина на звука се използва по едно и също време с други музикални инструменти, за него се изписва отделен ред в партитурата.

Диригентският жест за подготовка и влизане е със задължителен характер, както при всяко ансамблово изпълнение. Тъй като учителят по музика в детска градина съвместява функцията и на инструментален изпълнител на цялото музикално оформление в мюзикъла за детска градина, неговото участие като диригент е възпрепятствано от заетостта на двете ръце. Ако



„подаването“ с ръка е невъзможно поради усложнена клавирна партия, може да се използва кимане с глава, вдигане на пръст или други, предварително уговорени с децата знакови индикации – едни и същи всеки път. Тяхното прилагане е с водещо значение, когато музикалното оформление включва употреба на детски музикални инструменти.

През последните години се срещат образци, в които се синтезират белези на авторска музикална приказка и дигитална аудиоприказка, като музикалната приказка „Пепеляшка“ (2023) от Цветелина Панайотова по едноименното произведение на Шарл Перо. В нея е използван познат литературен сюжет, но сценарият, написан по него е авторски. Изменя се формата на изписване на песните в музикалната приказка – мелодията им се визуализира на едно петолиние, с буквени означения за хармонизацията. Към изданието се добавя CD със запис на произведението, който съдържа цялостно музикално оформление, песни и текст на разказвач – сродство с дигиталната аудиоприказка.

Тази хибридность в новите образци на детските музикално-сценични жанрове определя появата на мюзикъла за детска градина като логично следствие от тенденцията за обединяване на жанрови белези и адаптиране на жанрове според определени условия.

Поставен в позицията на алтернатива и превенция срещу занижена двигателна и музикално-сценична активност, мюзикълът за детска градина изгражда и нова трактовка на взаимодействието учител–дете. Осъществявайки интегративна връзка с другите образователни направления в детската градина, той утвърждава трансформацията на авторска музикална приказка и дигитална аудиоприказка като начин, по който се използват сюжети и сценарии, близки до опита и светоусещането на 5–6-годишните деца.

Познаването, разграничаването и популяризирането на двата жанра сред предучилищните педагози могат да се определят като отправна точка към развитието на идеята за работа по мюзикъл за детска градина с подготвителни групи и към по-честото му поставяне в българските детски градини.

**Данни за контакт:** email: [jeni\\_8506@abv.bg](mailto:jeni_8506@abv.bg)/тел: 0892759456

Професионална квалификация:

**НУП** (Магистър по Начална училищна педагогика към СУ „Св. Климент Охридски“ – София)

**ПУП** (Магистър по Иновации в предучилищното образование към ШУ „Епископ Константин Преславски“ – Шумен)

**МП** (Магистър по Музикална педагогика към ШУ „Епископ Константин Преславски“ – Шумен)

**ТКДФ** (Бакалавър в Теоретико-композиторски и диригентски факултет към ДМА „Панчо Владигеров“ – София)

**ВФ** (Бакалавър във Вокален факултет на ДМА „Панчо Владигеров“ София)

### **Библиография:**

Boyanova, Stankova 2010: Boyanova V, Stankova M. Хиперактивност и дефицит на вниманието. „ФСК“, София. [Hiperaktivnost i defitsit na vnimaniето, „FSK“, Sofia.]

Karadzova, Shtereva 2013: Karadzova K., Shtereva D. Използване на играта като средство за въздействие и развитие при деца с умствена изостаналост Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София. [Izpolzvanе na igrata kato sredstvo za vazdeystvie i razvitie pri detsa s umstvena izostanalost Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, Sofia.]

Marinov 2013: Marinov E. Рехабилитация и ерготерапия при деца със СОП Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София. [Rehabilitatsia i ergoterapia pri detsa sas SOP Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, Sofia.]

MON 2016: Наредба № 5 от 3 юни 2016 г. за предучилищното образование, в сила от 01.08.2016 г. <https://lex.bg/bg/laws/ldoc/2136850647>

Наръчник за работа с деца със СОП в предучилищна възраст, в помощ на учителя 2019: Проект на РААВЕ (Чехия, Словакия, България – с участието на Евгения Витанова), Прага.

Panayotova 2023: Panayotova C. Пепеляшка – музикална приказка, Сдружение „Светът на децата – без граници“, София. [Pepelyashka – muzikalna prikazka, Sdruzhenie „Svetat na detsata – bez granitsi“, Sofia.]

Todorova 1965: Todorova D. Музикални приказки. Наука и изкуство, София. [Muzikalni prikazki. Nauka i izkustvo, Sofia.]

Shorov, Spasov, Hristov 1987: Shorov M., Spasov D., Hristov M. Музикални приказки и песни за здравето. Балкантон, София. [Muzikalni prikazki i pesni za zdraveto. Balkanton, Sofia.]

## СТАРИ И НОВИ РЕПЕРТОАРНИ ПОЛИТИКИ В УЧЕНИЧЕСКАТА ОРКЕСТРОВА ПРАКТИКА

Яна Ибришимова, докторант

### A COMPARISON OF THE POLICIES GOVERNING REPERTOIRE IN STUDENT ORCHESTRAL PRACTICES OF BOTH THE PAST AND THE PRESENT

Yana Ibrishimova, PhD student

#### Анотация

*Признатата значимост на ученическите и младежки духови оркестри за формиране на качествени естетически критерии в подрастващите, провокира интереса към техният настоящ репертоар, а резултатите от изследването му са отразени в тази публикация. Основната ѝ цел е изясняване на посоката на развитие в тази област и изясняване на процесите, довели до съвременния облик на практиката. Музикалните предпочитания на съставите са разгледани от различните гледни точки: историческо време (от периода на възникване на практиката до наши дни), културни потребности и материални възможности. Наблюденията върху тези условия изясняват връзката между традиционно установения репертоар и съвременните тенденции в областта на духовата музика. Изложението е структурирано чрез условно групиране на съставите по сходни белези. Подходът показва общото и индивидуалното в решенията на отделните оркестри, разкрива преобладаващите тенденции и позволява извеждане на необходимите изводи. Изследването използва емпирични методи – посещения на концерти, интервюта с ръководители на ученически духови оркестри, интернет източници и др.*

**Ключови думи:** самодейност, репертоар, ученически духов оркестър, аранжирмент, марш, преработка.

It is widely acknowledged that school and youth brass bands play an important role in the formation of qualitative aesthetic criteria in adolescents. This has prompted interest in their current repertoire, and the results of this research are reflected in this publication. Its main aim is to clarify the direction of development in this field and to elucidate the processes that have led to the current shape of the practice. The musical preferences of ensembles are examined from different perspectives, including historical time (from the period of the practice's emergence to the present day), cultural needs, and material possibilities. These observations help to clarify the relationship between traditionally established repertoire and contemporary trends in the field of wind music. The exposition is structured by conditionally grouping the ensembles according to similar features. The approach allows us to see both the common ground and the individual approaches taken by the orchestras. It also helps us to understand the prevailing trends and to draw the necessary conclusions. The research uses a variety of empirical methods, including concert visits, interviews with school brass band directors, internet sources, and so on.

Key words: self-activity, repertoire, student brass band, arrangement, march, transcription.

Всички ръководители и диригенти на ученически оркестри са изправени пред сложната задача за избор на подходящ репертоар. От него до голяма степен зависи цялостният успех на даден състав и най-вече емоционалното ангажиране на децата с музика, която да ги стимулира и вдъхновява, образова и възпитава едновременно. За постигане на по-голяма яснота е нужно да се проследи тази практика от самото и възникване.

След Освобождението у нас настъпват процеси, стремящи се да издигнат културното ниво на българина до това на останалите европейски страни. За целта Министерството на просвещението започва активно да работи за създаване на собствени, добре обучени кадри, необходими във всички направления на образованието и музикално културното развитие.

В бурните години на промени, когато патриотизмът е водеща сила, училището е инструментът, който единствено може да изпълни поставените от министерството задачи. „В центъра е училището като едно от основните места за музициране и своеобразно огнище на активно развиващата се българска музикална култура.“ (Драганова, 2020:5)

За ученическите духови оркестри се полагат грижи като желано звено за развитие. Издават се статии с необходими педагогически напътствия за ръководителите, както и се отпускат средства за закупуване на инструментариум. Тези състави възникват, като отражение на първите военни оркестри. Те не само продължават да развиват тази традиция, но и да надграждат със собствен живот и облик. „Ученическите духовни музика предават особена отрадната парадност на училищата при които са организирани. Често те стават славата и гордостта на училището. Без ученическата музика като че ли не може да мине никое по-голямо тържество.“ (Терзиев, 1938:12)

Периодичният печат за периода 1900 – 1940 г. дава възможност да се проследи растежът на училищните духови и смесени оркестри, както и репертоарните тенденции като движеща сила. Най-широко изпълнявани са възрожденските песни и военните маршове като отзвук на неотдавнашни националнозначими събития. Влечението към европейската култура, като друг импулсиращ фактор, се проявява в изпълненията на откъси от класически симфонични и оперни произведения, предназначени или преработени за духов оркестър. Този процес започва с навлизането на преселници с музикално образование, които успяват да привлекат общественото внимание върху западноевропейските постижения и да формират нови естетически и културни нагласи в българина. Това се отразява и в репертоарните предпочитания на смесените и духовите оркестри. В следващия пример от временния печат се разкрива тази тенденция: „Образуван е при първа смесена прогимназия в гр. Лом ученически духов оркестър под ръководството на учителя по музика на същата прогимназия г-н Петър Евстатиев. В продължение само на тримесечно обучение децата са добили такава добра подготовка, че са дали концерти в Лом, Видин, Берковица и др. при програма от следните автори: Манолов, Пандев, Тричков, Доницети, Крижка и др.“ (Махан, 1926:4)

Разгръщането на тази училищна практика си спечелва и противници дори сред изтъкнатите за времето музикални педагози като Борис Тричков. В публикация той критикува репертоара и непрофесионалното провеждане на занятия от неквалифицирани кадри. Отбелязва също, че хората предоставя по-добра възможност за музикално възпитание в подрастващите, отколкото „модерните“ духови състави, които не могат да достигнат необходимото инструментално ниво и дори пречат на учебния процес на участниците. „Те са най-новото шумното явление в живота на нашите училища, съществуват почти при всички гимназии в страната, а също и при някои прогимназии.“ „Целта,

която се гони, е повдигането на духа на маршируващата, манифестиращата ученишка маса. Е, добре, манифестира се, да кажем, по случай празника на Народните будители, учениците не пеят и за нищо не мислят за виновниците на това празненство, а само маршируват под звука на музиката, която в това време свири, например един марш „Кайзер Вилхелм“ или „Сън сънувах, майно ле, сън бълнувах“ или нещо подобно, което няма абсолютно нищо общо с идеята на манифестацията“ (Тричков, 1931:1). Според автора привързаността към военната форма е ненужна, след като войните са отминали. За съжаление, последвалите събития го опровергават, но и обясняват дълбокото привързване и припознаване на широките маси с патриотичния призив на възрожденските песни и военните маршове.

През втората половина на 20 в. новото държавно управление насочва големи усилия за развитието на художествената самодейност. „След 1944 г., дотогава основаното на самоинициативата на гражданите любителско музициране, става подчинено на административна и политическа мрежа на управлени“ (Найденова, 2016:173). Идеята за равен достъп на народа до изкуствата, в частност духовата музика, довежда до масово сформирани на ученически духови и младежки оркестри (такива вече са съществували в редица гимназии в първата половина на 20 в.). „И на заварените, и на новоорганизираните състави се възлагат откровено пропагандни задачи, като основен инструмент тук е репертоарът. И едните, и другите са поставени в режим на постоянно съревнование“ (пак там).

Този, дирижиран от политически ръководни фигури процес, поставя според автора това направление на самодейността на нездравни основи. Фактът, че движещата му сила не е обвързана с естествените потребности от духовно и културно израстване на обществото, е една от причините за това.

Стремежът към европейските културни ценности е заменен с налагането на култа към партийните нужди и политики. Така в периода между средата и 90-те години на ХХ век самодейността се превръща в значим инструмент за оформяне на определено културно и идеологическо самосъзнание и пропаганда. В следващия цитат ясно е представена идеологията на управляващите в разглеждания период: „За първи път в историята на нашата страна с Постановление № 33 на ЦК на БКП и Министерския съвет от август 1968 г. са отбелязани постиженията и са начертани по-нататъшните насоки за развитието на художествената самодейност у нас като важна съставна част от грижите и мероприятията на партията и правителството за естетическо и



комунистическо възпитание на нашия народ на подрастващото поколение. Особено внимание е отделено на въпроса за укрепване на съществуващите и създаване на нови ученически и граждански духови оркестри у нас. Родиха се и израснаха много нови ученически и самодейни духови оркестри, които с широката културна и възпитателна работа по села и градове, заедно с успехите и несполуките, поставиха за разрешаване пред учителите по музика, пред българските композитори и радетели за делото на ученическите духови оркестри редица въпроси от организационно-методическо естество. Въпроси около създаването на подходяща материална база и условия за полезна и успешна творческа-възпитателна, за нов, подходящ репертоар за различните видове състави, съобразен с изпълнителските възможности на учениците, репертоар с високи художествени качества и тематична насоченост, отговарящ на партийните задачи за естетическо, комунистическо и патриотично възпитание на младежта; за популяризиране на отпечатаните сборници за ученически духови оркестри, за непрекъснато повишаване на подготовката на диригентите-ръководители и др.“ (Русев, Н., 1975:20).

Амбициозното управление на Център за художествена самодейност поставя като изискване бързото създаване на подходящ репертоар за множеството ученически и младежки състави. Композиторите, членуващи в СБК между 60-те и 90-те години, са ангажирани в усилена дейност за създаване на значителен по обем оркестров материал. Тук може да се посочат имената на Нечо Русев, Александър Йосифов, Димитър Сагаев, Бенцион Елиезер, Панайот Пипков, Александър Танев и др. Техните композиции са включени в **набор от сборници**.<sup>1</sup>

1. Димитър Сегаев, Нечо Русев „Ръководство за работа с ученическите духови оркестри“. София: Народна просвета, 1962, 1, № 3;
- Йордан Йорданов, Нечо Русев „Маршове и хора сборник за ученически духови оркестри“, София: Наука и изкуство, 1969;
- Димитър Сегаев, Нечо Русев „Ръководство за работа с ученическите духови оркестри“, София: Народна просвета, 1976;
- Нечо Русев, Панайот Пипков, Парашкев Хаджиев „Ръководство за работа с ученическите духови оркестри“ София: Комитет за култура, 1977;
- Нечо Русев „Пиеси за ученически духов оркестър“ София: Държавно издателство наука и изкуство, 1970;
- Нечо Русев „Популярни хора и маршове за духов оркестър“ София: Държавно издателство наука и изкуство, 1972;
- Димитър Иванов Терзиев „Маршове и пиеси за ученически духови и мартин-тромпетни оркестри“ София: Наука и изкуство, 1972;
- Димитър Иванов Терзиев „Маршове и пиеси за ученически духови и мартин-тромпетни оркестри“ София: ОНС, 1975;
- Иван Бакалов, ред. Жеко Димов „Христоматия за духов оркестър“ София: Комитет за изкуство и култура, Център за художествена самодейност, 1976;
- Нечо Русев, сборник за *ученически духови оркестри*, „Маршове и хора“, София: Комитет за изкуство и култура, Център за художествена самодейност. 1977;



Преобладаващият жанр марш и „типологичната принадлежност на музикалния език към тоналната хармоническа система“ (Булева, 2019, с.51) според автора може да провокира „прогнозен тип музикално възприятие“ (пак там). „Квадратността и акцентно -регулярната ритмика са основен катализатор на психическа и физическа мобилизация. Така с художествени средства се реализира предозираният оптимистичен заряд на политическата пропаганда“ (пак там).

Поради тази причина основен дял от репертоара на ученическите духови оркестри в периода от средата на ХХ век до 90-те години заемат военните маршове. Най-широко изпълнявани са композиции на Николай Братанов, Георги Безлов, Боню Кирчев, руски маршове, както и маршовете за строева подготовка и др.

Партийното ръководство полага усилия да постави фолклора в услуга на своите политики, като за целта се насърчава авторската народна музика. Поради тези причини творчеството на Дико Илиев, синтезиращо стари и нови традиции, също намира място в репертоара на ученическите духови оркестри. „Роден на село, живял сред селяни, познал до болка душата на народа, бай Дико най-ярко и най-правдиво пресъздава вълнението на хората. Той е едно цяло с народа. Коренът му е дълбок, иде от далечно, храни се от соковете на земята, от народността, от мъдростта на хората“ (Маркова, Ц. 1992:65). Този самороден талант и до ден днешен валидира българската народна музика „Макар и в друг контекст, за Дико Илиев европейската музика съществува в съзнанието му като не по-малка притегателна сила. Той също си поставя задачата да намери своя път в съчетаването и с фолклорната традиция. За него единственият път е сътворяването на собствени мелодии, тяхното хармонизиране и оркестриране“ (Вълчинова, 2000:163-164).

Освен репертоара, осигурен и одобрен от Центъра за Самодейност, през разглеждания период се наблюдават и изпълнения на произведения от чужди автори, които отделни състави си набавят благодарение на участията в международни фестивали за младежки духови оркестри или се изпълняват преработки за духов оркестър от популярни оперни произведения. В спомени

Жеко Димов, Димитър Сегаев, „*Пиеси за пионерски духов оркестър*“ – св. 1, св 2. София: Комитет за култура, Център за художествена самодейност, 1978;

Нечо Русев, „*Пиеси за ученически духов оркестър*“, София: Наука и Изкуство, 1979;

Николай Влайков, Стефан Пехливанов, „*Пиеси за ученически духов оркестър*“, София: Държавно издателство Музика, 1900;

Елена Гъонева, „*Пиеси за оркестър от Мартин-тромпети*“ ( в помощ на учителя-диригент) 1989г. София: печатна база към МКНП, 1989.

за „духовата музика“ на Търговската гимназия „Димитър Хадживасилев“ Свищов авторът отбелязва: „С богат репертоар, в който влизат много маршове, народни хора, валсове, арии от известни опери. Например маршовете „Към победа“, „Щастлива младост“, „На лагер“ и др., Унгарски танц № 5, Триумфален марш из операта „Аида“, „По върховете на Манджурия“, химни“ (Николова, 2017:78).

След смяната на режима през 90-те години на миналия век политиките за масово идеологическо възпитание претърпяват големи промени. Средствата, насочвани за ученическата самодейност са значително намалени, което поставя съхранението на множеството ученически и младежи оркестри пред изпитание. От десетки ученически състави до наши дни се запазват само няколко. Голяма роля за оцеляването им изиграват специфичните условия, при които съставите функционират, както и личната инициатива и ангажираност на отделните ръководители. В зависимост от професионалните им качества, съчетаващи педагогически, мениджърски, аранжорски умения и усет за актуалното звучене (задоволяващо, както участниците, така и слушателите), дадени състави успяват да създадат устойчиви традиции.

*Възниква въпросът: какъв репертоар е желан, нужен и възпитателен за новите поколения и каква е връзката с развитието на тази ученическа практика?*

Съхранените до днес ученически оркестри и новосформираните такива притежават различна концепция от предшестващите ги състави между 50-те – 90-те години на ХХ в. Тяхната изначална функция за формиране на качествено музикално-естетическо ниво у подрастващите, чиито основи са поставени след Освобождението, отново придобива важност. Това е видно от засилването на интереса към тях и оформянето на модерен модел на визия и звучене. За целта настъпва неизбежна промяна в репертоара им.

При изследването за съвременните репертоарни тенденции се оформят три условни направления, които нямат абсолютно строга рамка:

1. следват се установените традиции за патриотично и художествено естетическо възпитание,

2. отдава се по-голяма значимост на съвременните произведения със забавен характер в джаз, поп, рок и др. стилове, като се изпълняват както оригинални произведения на чуждестранни композитори, така и

аранжimenti (най-често направени от самите ръководители);

3. налице е явен афинитет към класическите произведения.

Първата условна група (с повече представители) има предпочитания към изпълнението на маршове, възрожденски песни и български хора. Този репертоар се допълва и разнообразява с композиции от редица чужди автори в разнороден стил, които ръководителите по свое усмотрение закупват. В някои случаи те сами правят аранжimenti на популярни мелодии или песни. Към първата група спадат всички училищни фанфарни оркестри, Първи ученически гвардейски оркестър при СУ „Иван Вазов“ гр. Плевен и съставите, сформирани към ЦПЛР (Център за подкрепа на личностното развитие). Причините за следване на установения с години ученически репертоар са:

а) от една страна малката численост на съставите – отделни групи духови инструменти напълно липсват в почти всички от тях. Това изисква преработка на целия репертоар, извършвана от самия ръководител;

б) голямото текучество на оркестранти при условие, че спецификата на практиката изисква поне половин година подготовка за включване в състава. (В периода 50–90 г. се е изисквало стриктно посещение, което в днешно време трудно се изисква от участниците);

в) ниското финансиране, което не позволява наемане на професионален аранжор;

г) не на последно място по важност са програмите на фестивалите и конкурсите за ученически духови оркестри. Те задължително изискват изпълнение на маршове и народни хора.

Основен представител за втората условна група е „Джунитор банд“ към СОУ „Емилиян Станев“ – Велико Търново с ръководител и диригент Йордан Цветанов. Може би благодарение на неговата съвременна визия за развитие и звучене голяма част от ученическите духови оркестри започват да включват в репертоара си по-осезаемо съвременни и разчупващи модела аранжimenti. „Промяната се наложи съвсем естествено и е свързана с участието ни в един конкурс, когато разбрахме, че вече сме нараснали в жанрово отношение музиката, която се изпълнява на подобни форуми. И въпреки множеството заслужени награди, с които сме били удостоени, аз и децата се отказахме от участия в конкурси, чиито основни изпълнения са маршове“ (Тодорова, dariknews.bg, 2019). Според диригента големият успех

и популярност на състава е следствие от пълната подмяна на традиционния за духовите оркестри репертоар (маршове и хора) и на мотивиращия подход на преподавателския състав (учениците сами избират произведенията, върху които се прави аранжирмент). Репертоарът е насочен основно към поп, джаз и други популярни и атрактивни за децата стилове, които са подходящи и притегателни за тях. „Това е и нашата задача – да свирим съвременни поп и джаз изпълнения, обработени за Брас Бенд, изпълнени от деца за деца“ (пак там).

Не може да се отрече и влиянието на западноевропейските състави, с които българските се срещат и обменят опит по време на съвместни участия в международни фестивали и конкурси. Културният обмен неизбежно води до преосмисляне на основните елементи на тази практика.

Младежният духов оркестър при Първа английска гимназия и НЧ „Д-р Петър Хаджи Берон“, София, също предлага редица произведения от стилистиката на брас бенда, но те са балансирани в по-голяма степен с традиционния репертоар. Новият диригент Велислава Скрильова умело подбира пиесите, за да поддържа интереса към оркестъра, започнал прогресивно да намалява след Ковид пандемията. Този състав притежава разнообразна програма в библиотеката си, попълвана през дългогодишната си практика. За него няма недостиг на произведения от всякакъв характер.

Като основен представител на третата условна група е визирият ученически духов оркестър към СУ „Любен Каравелов“ гр. Копривщица с ръководител Валентин Петков и представителният духов оркестър <>СТЕФАН СТЕФАНОВ>> при НЧ „СВЕТЛИНА-1975“, с. Гара Елин Пелин, с ръководител Владимир Кирилов. (И други оркестри изпълняват пиеси с класически произход, но не в такъв мащаб.) И двата състава са работили активно с маестро Добрин Иванов (1931–2020 г.). Със своя професионален подход и високи изисквания той успява да обогати ученическия репертоар с негови преработки на класически произведения, благодарение на които голяма част от възпитаниците му успешно преминават към професионално музикално обучение и реализация. Издаването на грамофонна плоча на оркестъра „Стефан Стефанов“ през 1993 г. от „Балкантон“ свидетелства за мащаба на дейност и за обширния репертоар, с който е боравил съставът.<sup>2</sup>

2 Включените в плочата произведения са 23 на брой, освен маршове и хора са изпълнени откъси от класически произведения като „Intrada“ на Йохан Пезел из оп. „Марта“ на композитора Фридрих фон Флотов; „Хорал“ из оп. Хугеноти на Джакомо Майербер; „Трио за тромбон“ на Ойген Риа; „Валс за два тромбона“ на

Интересно е да се отбележи, че традиционният репертоар, изграждащ се след Освобождението, е актуален в днешно време при всички състави – маршове, химни и хора, неподвластни на времето, без които не бихме могли да си представим нито един български празник. Тази приемственост не е случайна, тя отразява дълбоката обществена привързаност към някои произведения с ярка патриотична звучност, въздействие и представителност, и непреходната необходимост от тях. Това са възрожденските песни, маршове и химни.

Възрожденските песни на Добри Чинтулов „Къде си вярна ти любов народна“, „Стани, стани юнак балкански“, „Де е България“, „Песен на Панагюрските въстаници“, „Вятър ечи, балкан стене“.

Химн на България от 1885 до 1947 г. „Шуми Марица“ по текст Иван Вазов и заимствана мелодия от немската песен „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschiern“ („Когато войниците маршируват през града“).

„Край Босфора“, текст: Иван Вазов, музика: неизвестен автор;

Марш „Бдинци“, текст: Никола Попов, музика: Боню Кирчев;

„Ботев марш“, текст: Иван Вазов, музика: Георги Безлов;

„Химн на Кирил и Методий“, текст: Стоян Михайловски, музика: Панайот Пипков;

„Шумете дебри и балкани“, текст: Младен Исаев, музика: Любомир Пипков;

Марш „Родина“, музика: Николай Братанов;

„Младежки марш“ - Нечо Русев;

Хората на Дико Илиев;

Хората на Нечо Русев;

Част от тези произведения са приложени и в учебната програма по музика. „В средата на XIX век за първи път прозвучават „Къде си вярна ти любов народна“, „Вятър ечи“, „Стани, стани, юнак балкански“. Заедно с „Радецки“ и „Песен на панагюрските въстаници“ по текстове на Иван Вазов те остават и до днес едни от най-обичаните патриотични песни и звучат на всеки национален празник. (Сотирова, Драганова, Калоферова, Матеева, 2018:52).

Валтер Билер; „Полка за тромпет“ от Джордж Лебрун; „Пиеса за два тромбона“ на Валтер Билер; „Военно болеро“ на Жак Девогел и „Менует“ от Г. Ф. Хендел.

Възрожденският дух продължава да живее и в днешно време. Такъв притежава „Лятна музикална академия“ за брас-ансамбли, флейта и ударни инструменти, основана от сдружение „Брас перспективи“. Тя служи за пример със стимулиращата си политика за създаване на нови произведения, посветени на ученическия духов оркестър на Копривщица. **„Втората традиция, която спазихме, е да имаме премиера на произведение, написано или аранжирано специално за Лятната академия.** През 2020 г. това бе камерната пиеса за брас-секстет “Шилень камен” на Калина Андреева, през 2021 г. проф. Христо Йоцов направи специално за оркестъра на СУ „Каравелов“ аранжимент на химна на Копривщица „Хубава си, моя горо“, който, разбира се, бе в програмата на концерта ни и през 2021 г. и през 2022 г. А за третото издание на Лятната академия колегата „ударняк“ и композитор Румен Бояджиев ни подари аранжимент на една от най-изпълняваните пиеси на проф. Добри Палиев: „Право хоро“ за ксилофон“ (Денчева, brass.bg, 2022).

Пример за добре балансирана и разнообразна концертна програма представят Младежки духов оркестър и мажоретен състав, Ботевград, на фестивала „Брас бенд фест“, Плевен 2017 г.<sup>3</sup> Аранжиментите на диригента Константин Гайдарски отразяват днешната практика, изискваща от всички ръководители сами да се справят с проблематиката на репертоара.

Възниква въпросът дали всички от тях притежават нужните умения и способности. Професионално издържаните аранжименти са необходимост, която осигурява качествено развитие на ученическата духовна практика и всеки стимул към съвременните български композитори е важен за целта. „Спецификата на комплектоване на духовите състави, както и стремежът да се демонстрира богатството на различните музикални стилове, неизбежно налагат необходимостта от аранжировка. Не е тайна, че изпълнението на оркестъра „грабва“, когато пиесата е „пипната“ от майстор аранжор. Неговият труд обаче често остава в сянка, незабелязан, а и неразбран от публиката“ (Славова, 2017:9).

Видно е, че ученическите духови оркестри имат образователна роля,

3 1. Марш „Бдинци“, музика: Боньо Кирчев; 2. Шакира – „Hips Don't Lie“; 3. „Мистър Саксофонен ритъм“, аранжимент: Тодор Василев; 4. „Белла Чао“, аранжимент: Константин Гайдарски; 5. Metallica – „Enter Sandman“, аранж. К. Гайдарски; 6. Queen, „We Will Rock You“, аранж.: К. Гайдарски; 7. Kiss – „I Was Made For Lovin' You“ и Deep Purple – „Smoke On The Water“, аранж.: К. Гайдарски; 8. „Игривата циганка“ (Дайчово хоро), музика: Дико Илиев.



която е доказана през последния век. Новите търсения в звучността и визията са отражение на обществените нагласи и потребности, но остава въпросът *дали се създават качествени пиеси и аранжimenti*. Продиктуваната от условията практика ръководителите на състави сами да аранжират дадени мелодии, не винаги е професионално издържана и води до създаване на произведения със спорна естетическа стойност. Този проблем може да се разреши, когато се приложи професионален подход. Съвременните композитори е нужно да участват в създаване на нов материал, който, от една страна, да утвърждава установените традиции, а от друга, да предлага оригинални решения, които да спомагат разгръщането на практиката и да задоволят културните потребности на ученици и общество.

#### Цитирана литература:

Draganova, R. (2020) *Muzikata v bulgarskoto uchilishte v kraia na XIX i nachaloto na XX v.* Sofia: BAN, s. 5 [Драганова, Р. (2020) *Музиката в българското училище в края на XIX и началото на XX век* София: БАН, с. 5]

Terziev, N. (1938-39) *Za uchenicheskite muziki*, Sofia: Muzikalna missal kn. 1, 2, s. 12 [Терзиев, Н. (1938-39) „За ученическите музика“, София: Музикална мисъл, Кн. 1, Год. 2, с. 12]

Chendova, E. (2000) *Gradskata tradicionna instrumentalna kultura v Bylgaria ot kraia na XIX do nachaloto na XX vek*, Sofia: Poni, s. 163-164 [Вълчинова-Чендова, Е. (2000) *Градската традиционна инструментална култура в България*, София: Пони, с. 163–164]

Mehan, K. (1926) *Hronika*, Stara Zagora: Kaval br. 2, s. 4 [Махан, К. *Хроника*, (1926) *Стара Загора: Кавал*, бр. 2, с. 4]

Trichkov, B. (1931), *Uchilishtnite duhovi muziki u nas*, Sofia: Muzikalen zhivot, g. 1, s. 1 [Тричков, Б. (1931), *Училищните духови музика у нас*, София: Музикален живот, г. 1, с. 1]

Naidenova, G. (2016) *Bulgarian Politic Stance Towards Communal Amateur Music Activity (“Samodeynost”) Within the Context of Music Culture Politics by the Times of Science, Art and Culture Committee (1948–1954)*, Sofia: Almanah 8. [Найденова, Г. (2016), *Политиката към музикалната самодейност в контекста на политиката в областта на музикалната култура по времето на Комитета за наука, изкуство и култура (1948 – 1954)*, София: Алманах, 8]

Buleva, M. (2019) *Minor i radost: opit za pronikvane v muzikalnoto mislene prez masovata pesen ot 40-te do kraia na 50-te godini na XX vek*, Sofia: Bulgarsko muzikoznanie, 4, s. 51 [Булева, М. (2019) *Минор и радост: опит за проникване в музикалното мислене през масовата песен от 40-те до края на 50-те години на XX век*, София: Българско музиковедие, 4, с. 51]



М. (2019) Минор и радост: опит за проникване в музикалното мислене през масовата песен от 40-те до края на 50-те години на XX век, София: Българско музикознание, 4, с. 51]

Sotirova, V., Draganova, R., Kaloferova, G., Mateeva, Z. (2018) Muzika za 7 klas, Sofia: Prosveta, s. 52 [Сотинова, В., Драганова, Р., Калоферова, Г., Матеева, З. (2018) Музика за 7 клас, София: Просвета, с. 52]

Slavova, C. (2017) Ot baj Diko do „Tiko, tiko...“ ili magiata na duhovata muzika, Sofia: Muzikalni horizonti, 9, s. 9 [Славова, Ц. (2017) От бай Дико до „Тико, тико...“ или магията на духовата музика, София: Музикални хоризонти, 9, с. 9]

Rusev, N., (1975) Uchenicheskite duhovi orkestri na nov etap, Hudozhestvena samodeinost, Komitet za izkustvo i kultura, Centar za hudozhestvena samodeinost, s. 20 [Русев, Н. (1975) Ученическите духови оркестри на нов етап, София: Комитет за изкуство и култура, Център за художествена самодейност, с. 20 ]

Nikolova, Y., (2017) Svishtovskite duhovi orkestri, Duhovata muzika na Targovskata gimnazia „Dimitar Hadvivasilev“ Svishtov, s. 78 [Николова, Ю. (2017) Свищовските духови оркестри, Духовата музика на Търговската гимназия „Димитър Хадживасилев“ Свищов: с. 78]

Маркова, Ц. (1992: ДФ Полипринт Враца) Дунавско хоро закичено с алено мушкато, с. 65

Електронни източници:

Todorova, E. (21.10.2019) „Dzhuniar bend“ – detskiat duhov orkestar, kojto pokori internet [Тодорова, Е. (21.10.2019) „Джунитар банд“ – детският духов оркестър, който покори интернет] (<https://dariknews.bg/novini/interviu/dzhuniar-bend-detskiat-duhov-orkestyr-kojto-pokori-internet-2192718>) Посетен на 13.03.2023

Балкантон (1993) плоча на Представителен детско-юношески духов оркестър „Стефан Стефанов“ при Народно читалище „Светлина“, Гара Елин Пелин, с художествен ръководител и диригент Добрин Иванов

(<https://www.youtube.com/watch?v=wwii1BMtea8>)

Dencheva, K. (28.09.22) Lqtna muzikalna akademija Koprivshtica, Spodeleno valshebno prikljuchenie s muzika [Денчева, К. (28.09.2022) Лятна музикална академия Копривщица, споделено вълшебно приключение с музика] (<https://brass.bg/summer-academy-2022/>) Посетен на 17.01.2024г.

ГЛАВЕН РЕДАКТОР - ДОЦ. Д-Р ХРИСТО КАРАГЪЗОВ

РЕДАКЦИОНЕН ЕКИП:

ПРОФ. Д-Р АДРИАН ГЕОРГИЕВ  
ДОЦ. Д-Р ВЕСЕЛИН КАРААТАНАСОВ  
ГЛ. АС. РАЛИЦА ДИМИТРОВА  
ГЛ. АС. МАРИНА АПОСТОЛОВА  
ГЛ. АС. ЕМИЛИЯ КАРАМИНКОВА-КАБАКОВА  
ГЛ. АС. СИЛВАНА КАРАГЪЗОВА

ВЪНШНИ РЕДАКТОРИ И РЕЦЕНЗЕНТИ:

ПРОФ. Д-Р НЕВА КРЪСТЕВА - НМА  
ПРОФ. Д. ИЗК ПЕТЕР ЦАНЕВ - НХА  
ДОЦ. Д-Р ПЕТЪР ПЛАМЕНОВ - ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
КЪМ СУ "Кл. ОХРИДСКИ"

ПРЕВОД ОТ АНГЛИЙСКИ ЕЗИК:

КАЙА ТИТЕВА  
ЕКАТЕРИНА КУИН

ISSN №:1111111111

e-mail: music.magazine@fnoi.uni-sofia.bg

www.....

© 2024, ФНОИ  
Sofia University „St. Kliment Ohridski“