ГОДИШНИК
на Софийския университет „Св. Климент Охридски“

Факултет по науки за образованието и изкуствата

КНИГА ИЗКУСТВА

ANNUAL
of Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Faculty of Educational Studies and the Arts

ANNUAL OF ARTS

СОФИЯ 2023 SOFIA 2023

ТОМ/VOLUME 116

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ST. KLIMENT OHRIDSKI UNIVERSITY PRESS

ГОДИШНИК

на Софийския университет „Св. Климент Охридски“
Факултет по науки за образованието и изкуствата

КНИГА ИЗКУСТВА

Том 116
Година IV, 2023

ANNUAL

of Sofia University “St. Kliment Ohridski”
Faculty of Educational Studies and the Arts

ANNUAL OF ARTS

Volume 116
Year IV, 2023

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
София, 2023

University Press “St. Kliment Ohridski”
Sofia, 2023

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Доц. д-р Веселин Караатанасов
главен редактор
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Проф. д-р Бисера Вълева
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Проф. д.н. Лаура Димитрова
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Проф. д-р Стефан Алтъков
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Проф. д-р Адриан Георгиев
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Доц. д-р Данка Щерева
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Доц. д-р Христо Карагьозов
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Редактор: Маргарита Крумова

Графичен дизайн на броя: Явор Грънчаров

© СУ „Св. Климент Охридски“
Факултет по науки за образованието
и изкуствата, 2023 г.

EDITORIAL BOARD

Assoc. Prof. Wesselin Karaatanasov, PhD
Editor-in-Chief
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Prof. Bissera Valeva, PhD
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Prof. Laura Dimitrova, Dsc
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Prof. Stefan Altakov, PhD
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Prof. Adrian Georgiev, PhD
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Assoc. Prof. Danka Shtereva, PhD
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Assoc. Prof. Hristo Karagyozov, PhD
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Editor: Margarita Krumova

Graphic design of the issue: Yavor Grancharov

© Sofia University “St. Kliment Ohridski”
Faculty of Educational Studies and the Arts,
2023 г.

Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ / Annual of Sofia University “St. Kliment Ohridski”, FESA
КНИГА ИЗКУСТВА / ANNUAL OF ARTS
електронен адрес / URL:
https://fnoi.uni-sofia.bg/?page_id=5600

ISSN 2738-7062

Факултет по науки за образованието и изкуствата, СУ „Св. Климент Охридски“
Адрес: София, 1574, бул. „Шипченски проход“ № 69А | annual-arts@fnoi.uni-sofia.bg

ВЪНШНИ РЕЦЕНЗЕНТИ

МУЗИКА

Проф. д-р Кейс Тазелаар
(композитор и историк, автор на научни изследвания и книги в областта на електронната музика; гост-професор в Берлинския технически университет; директор на Института по сонология към Кралската консерватория; Хага, Нидерландия)

Проф. Хая Черновин
(композитор, Уолтър Бигълоу Розен професор по музика; Харвардски университет, Факултет по изкуства и науки; Кеймбридж, САЩ)

Проф. Николай Пфефер
(композитор, солов изпълнител, музикален редактор, автор на транскрипции за кларинет с акомпанимент за изд. Брайткопф и Хертел, Петерс, Хенле и др. Професор по кларинет в Кьолнския университет за музика и танц – HfMT Köln; Кьолн, Германия)

Проф. д.н. Явор Конов
(преподавател по полифония, пианист, автор и преводач на книги; Нов български университет, София)

Проф. д-р Николай Градев
(преподавател по хармония, музиколог, автор на научни трудове в областта на хармонията; Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, София)

ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА

Доц. д-р Бойка Доневска
(Национална художествена академия, София)

Проф. Марек Сак
(АИИ „Владислав Стшемински“, Полша)

Проф. Дорота Сак
(АИИ „Владислав Стшемински“, Полша)

Проф. Катарина Джорджевич
(Университет на гр. Ниш, Сърбия)

Проф. Перица Донков
(Университет на гр. Ниш, Сърбия)

Проф. д-р Слободан Радойкович
(Университет на гр. Ниш, Сърбия)

Доц. д-р Анелия Йотова
(Университет Комплутенсе, Мадрид, Испания)

EXTERNAL PEER REVIEWERS

MUSIC

Prof. Kees Tazelaar, PhD
(composer and historian, author of research and books in the field of electronic music; Edgard Varèse Guest Professorship at Technische Universität Berlin; Berlin, Germany; Head of Institute of Sonology, Royal Conservatoire; The Hague, 2511 DG, The Netherlands)

Prof. Chaya Czernowin
(Walter Bigelow Rosen Professor of Music, Harvard University, Faculty of Arts and Sciences; Cambridge, MA 02138, USA)

Prof. Nicolai Pfeffer
(composer, music editor, author of transcriptions for clarinet and various accompaniments for Breitkoph & Härtel, C. Peters, G. Henle etc.
Clarinet professor at Cologne University of Music and Dance - HfMT; Köln, D-50668, Germany)

Prof. Yavor Konov, Dsc
(lecturer in polyphony and counterpoint, pianist, musicologist, author and translator of scientific and musical literature; New Bulgarian University; Sofia, 1618, Bulgaria)

Prof. Nikolay Gradev, PhD
(lecturer in harmony, musicologist, author of books and research in the field of harmony; National Academy of Music „Prof. Pancho Vladigerov“; Sofia, 1505, Bulgaria)

VISUAL ARTS

Assoc. Prof. Boyka Donevska, PhD
(National Academy of Art; Sofia, Bulgaria)

Prof. Marek Sak
(Strzemiński Academy of Art in Lodz; Lodz, Poland)

Prof. Dorota Sak
(Strzemiński Academy of Art in Lodz; Lodz, Poland)

Prof. Katarina Djordjevic
(University of Niš; Niš, Serbia)

Prof. Perica Donkov
(University of Niš; Niš, Serbia)

Prof. Slobodan Radojković, PhD
(University of Niš; Niš, Serbia)

Assoc. Prof. Anelia Yotova, PhD
(Complutense University of Madrid; Madrid, Spain)

СЪДЪРЖАНИЕ

ТЕНДЕНЦИИ В ПОЕТИКАТА НА ФОТОГРАФСКИЯ ОБРАЗ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА ФОТОКОНКУРСА НА БИЕНАЛЕ „ФОДАР“ (2013 – 2021)
Антоан Божинов 9

МУЗИКАТА И ИДЕИТЕ НА РИХАРД ВАГНЕР, ОТРАЗЕНИ В БЪЛГАРСКОТО КУЛТУРНО ПРОСТРАНСТВО ОТ КРАЯ НА XIX И ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК
Боряна Мангова 27

ВИЗУАЛНАТА МИСТЕРИЯ В ТВОРЧЕСКИЯ ТАНДЕМ НА БИСЕРА ВЪЛЕВА И ОРЛИН ДВОРЯНОВ
Емилия Евгениева 51

ТЕКСТЪТ В АНГЛОЕЗИЧНАТА МУЗИКА
Емилия Караминкова-Кабакова 75

ОЧЕРТАНИЯ НА ИЗМИСЛИЦАТА: ЗА ФОРМАТА И ФОРМИТЕ В ДАРМЩАТСКИТЕ ЛЕКЦИИ НА АДОРНО
Максуел Пери Филипс 95

ВЛИЯНИЕ НА СОЦИАЛНИТЕ ПЛАТФОРМИ ПРИ ФОРМИРАНЕ НА МУЗИКАЛЕН ВКУС СРЕД УЧЕНИЦИ 5–7 И 8–10 КЛАС
Марина Апостолова-Димитрова. 111

ХАРАКТЕРНИ ЕЛЕМЕНТИ ОТ ДЕТСКАТА ИЗОБРАЗИТЕЛНА ДЕЙНОСТ В ЖИВОПИСТА НА МОДЕРНОТО И СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО
Мая Димчева 135

ПРЕДСТАВЯНЕ И АНАЛИЗ НА ПЪРФОРМАНС-ФЕСТИВАЛА „ТЕЛЕСНО – ОБРАЗНО“
Орлин Дворянов, Иглика Христова 157

ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА – ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА И ПЕРСПЕКТИВИ ПРЕД БЪДЕЩИТЕ НАЧАЛНИ УЧИТЕЛИ
Ралица Димитрова. 189

БЪЛГАРСКИЯТ МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР В ПРЕДУЧИЛИЩНОТО И УЧИЛИЩНОТО ОБРАЗОВАНИЕ
Рая Ковачева 211

ВИДОВЕ ЗАДАЧИ, СВЪРЗАНИ С ДЕЙНОСТТА ВЪЗПРИЕМАНЕ НА КЛАСИЧЕСКА МУЗИКА В УЧЕБНИЦИТЕ ПО МУЗИКА ЗА 4. КЛАС ЗА УЧЕБНАТА 2022–2023
Юлияна Караатанасова 233

СЕМИОТИКАТА В ГРАФИЧНИЯ ДИЗАЙН И ВИЗУАЛНАТА КОМУНИКАЦИЯ
Явор Грънчаров 267

„DELIRIUM IN HI-FI“ – 66 ГОДИНИ ПО-КЪСНО
Явор Конов 287

CONTENTS

TRENDS IN THE POETICS OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE THROUD THE PRISM OF THE "PHODAR" BIENNIAL PHOTO CONTEST (2013 – 2021)
Antoan Bozhinov 9

THE MUSIC AND THE IDEAS OF RICHARD WAGNER, REFLECTED IN THE BULGARIAN CULTURAL SPACE FROM THE END OF THE XIX AND THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY
Boryana Mangova 27

THE VISUAL MYSTERY IN THE CREATIVE TANDEM OF BISERA VALEVA AND ORLIN DVORYANOV
Emilia Evgenieva 51

LYRICS IN THE MUSIC OF THE ENGLISH-SPEAKING WORLD
Emiliya Karaminkova-Kabakova 75

FORMPHANTASIE: FORM AND FORMS IN ADORNO'S DARMSTADT LECTURES
Maxwell Perry Phillips 95

INFLUENCE OF SOCIAL MEDIA PLATFORMS IN MUSIC TASTE FORMATION AMONG STUDENTS IN GRADES 5-7 AND 8-10
Marina Apostolova-Dimitrova 111

CHARACTERISTIC ELEMENTS OF CHILDREN'S VISUAL ACTIVITY IN THE PAINTING OF MODERN AND CONTEMPORARY ART
Maya Dimcheva 135

PRESENTATION AND ANALYSIS OF THE "BODY-IMAGE" PERFORMANCE-FESTIVAL
Orlin Dvorianov and Iglika Hristova 157

MUSIC EDUCATION – CHALLENGES AND PERSPECTIVES FOR FUTURE PRIMARY TEACHERS
Ralitsa Dimitrova 189

BULGARIAN MUSICAL FOLKLORE IN PRESCHOOL AND SCHOOL EDUCATION
Raya Kovacheva 211

TYPES OF TASKS RELATED TO CHILDREN'S PERCEPTION
OF CLASSICAL MUSIC WORKS IN THE 4TH GRADE MUSIC TESTBOOKS
FOR THE SCHOOL YEARS 2022-2023
Juliana Karaatanasova 233

SEMIOTICS IN GRAPHIC DESIGN AND VISUAL COMMUNICATION
Yavor Grancharov 267

„DELIRIUM IN HI-FI"– 66 YEARS LATER
YAVOR KONOV 287

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

ТЕНДЕНЦИИ В ПОЕТИКАТА НА ФОТОГРАФСКИЯ ОБРАЗ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА ФОТОКОНКУРСА НА БИЕНАЛЕ „ФОДАР“ (2013 – 2021)

Антоан Божинов

Резюме: През втората декада на XXI в. преходът от аналогова към цифрова фотография в общи линии е завършен. Класическият сребърно-желатинов процес преминава изцяло в сферата на екзотичните артистични технологии или се използва като основа за създаването на дигитални образи. Бързо се разрастват социалните мрежи, като някои от тях публикуват изключително фотографии. Традиционните медии създават свои онлайн версии, расте броят на новопоявилите се информационни сайтове. Стремително се развиват мобилните устройства, снабдени с достъп до мрежата и богат набор от софтуер, както и хардуерна периферия – включително фото и видео. При тези условия днешният достъп до информация е практически неограничен, всеки може да стигне от телефона си до всяко дигитално пространство, до световните галерии и музеи, а и да сподели снимки, направени в момента. Какво е мястото на фестивалите, между които и „Фодар“, в това изобилие от образи? Има ли влияние нарастващото разпространение на фотографията в онлайн пространството върху специфичния език на творческата фотография, или това са различни недокосващи се приложни полета? Могат ли да се открият подобни тенденции в колекциите на изданията на биенале „Фодар“ от 2013 до 2021 г.? Това са въпросите, които предизвикаха появата на настоящия текст. Той проследява фокусирането на авторите върху проблеми и събития, които едновременно привличат обществения интерес и са недостатъчно осветени, забелязаните промени в образния синтаксис, навлизането в детайла и еволюцията при изграждането на повествователната структура. В крайна сметка се изследва търсенето на нови пътища за единство между форма и съдържание.

Ключови думи: фотографски език, артистична фотография, разгърнати фотографски форми, фото есе, биенале „Фодар“

TRENDS IN THE POETICS OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE THROUD THE PRISM OF THE “PHODAR” BIENNIAL PHOTO CONTEST (2013 – 2021)

Antoan Bozhinov

Abstract: In the second decade of the 21st century, the transition from analog to digital photography was generally finalized. The classic gelatin silver process ultimately departed for the realm of exotic artistic technologies or is applied as a source for the design of digital images. Social networks evolve rapidly, some of them first and foremost publishing photographs. Traditional media create their own online versions; the number of new information sites thrives. Mobile devices equipped with network access and a wide range of software, as well as hardware peripherals - including photo and video - develop without end. Under these conditions, today's access to information is practically unlimited and so everyone can access any digital space from their phone, visit world's galleries and museums and more than that, share photos taken here and now.

On that account, what is the stature of festivals, among which is the "PHODAR" contest, in such plethora of images? Does the ever increasing all-presence of photography in the online space has an impact on the specific language of fine art photography, or are these separate antithetical fields of application? Can related trends be detected in the collections of the PHODAR Biennial editions from 2013 to 2021? These are the questions that have prompted the inception of this text. The work traces the authors' focus on issues and events that are both of public interest and at the same time, had been insufficiently brought to light, along with the observed alterations in figurative syntax, the expansion of detail and the evolution in the construction of the narrative structure. Ultimately, it explores the search for new aspects in the unity of form and content.

Key words: photographic language, fine-art photography, expanded photographic forms, photo essays, social networks, mass amateur photography, Phodar Biennial

В началото на втората декада на XXI в. международният фотофестивал биенале „Фодар“ вече има 6 реализирани издания и ясно заявени ценностни приоритети. Изискванията към участващите творби са насочени към съдържателните и естетически им достойнства и не ограничават авторите – в конкурса могат да кандидатстват както професионалисти, така и аматьори и визуални артисти, използващи фотография. Фестивалът се самоопределя в пространството на общите изложби за висок клас аматьори и професионалисти, които предпочитат да работят върху лични проекти, както и млади или начинаещи автори, на които тепърва предстои да се утвърдят на международната сцена. За разширяването на популярността на събитието съществено значение има създадената страница www.phodar.net, която публикува одобрените авторски колекции на всяко следващо издание[1]. Към настоящия момент в нея са достъпни наградените и по-голямата част от приетите творби във всичките 11 проведени досега общи изложби. И въпреки все по-високите критерии за участие броят на кандидатите непрекъснато расте и приближава този на масовите любителски конкурси.

Съдържателни и стилистични особености на някои от произведенията, попаднали в окончателната селекция на биенале „Фодар“ в периода 2013 – 2021 г.

Участниците в биенале „Фодар“ през 2011 г. за първи път изпращат своите творби онлайн като цифрови файлове. Темата на 8-ото издание през 2013 г. е „Глокализация“ – термин, възприет първо в икономиката и впоследствие станал по-универсален, насочен към зависимостите и влиянията между „глобално“ и „локално“ в различни сфери на човешката дейност. Подходът към темата на изпратените творби е твърде разнообразен и в сюжетно, и в стилистично отношение. Глобалното невинаги асимилира местните специфики. Анна Лауринавичюте (Русия) открива изоставена сграда от XVII в. в Санкт Петербург, приютила някога Бисмарк при гостуването му в града. В нея са се самонастанили семейства с деца от средноазиатските републики. Тук опозицията е между „метрополията“ и „периферията“. Авторката е привлечена от новия живот, който еклектично се вплита в аристократичната обстановка на отминали времена (посочено в страницата на фестивала за

[1] Там могат да бъдат намерени и колекциите на участници в изложбата, представени в текста, чиито творби не са включени в илюстративната част. При изпращането авторите предоставят авторските права върху творбите на организатора с цел разгласа на фестивала. Авторът на текста е и председател на УС на фондация „Фодар“.

2013 г. https://phodar.net/gallery/2013?author=Anna_Laurinavichyute). Венета Захариева (България) експериментира с портрета на съвременния българин през екзотичната технология от XIX в. „цианотипия“, която като че ли „проявява“ архетипни антропологични характеристики на човешкия (българския?) ген. (пак там, https://phodar.net/gallery/2013?author=Veneta_Zaharieva)

Паскал Регалди (Франция) среща зрителя с духа на посветилите се на бокса в Куба, където този спорт е традиционно силен. След отстъпването на институциите от обществената грижа за физическото здраве и спорта младите ентусиасти тренират в изоставени апартаменти и защитават доброто име на кубинския бокс на международни състезания (сн. 1, 2, 3, 4 или https://phodar.net/gallery/2013?author=Pascal_Regaldi). Никола Михов (България) представя урбанистичните конфликти в Южен Китай, където цели квартали с обитателите си са оставени на доизживяване със спряно водоснабдяване в съседство с модерно строящи се небостъргачи, центрове за търговия, банкови офиси и увеселителни сгради (сн. 5 или https://phodar.net/gallery/2013?author=Nikola_Mihov). Хорхе Луис Сантос Гарсия (Венецуела) разказва в класическата сива скала 240-годишната история на местен обичай. За Цветница зелените площи в столицата Каракас се обогатяват с палми от близките планини, изкоренени и старателно пренесени в града (сн. 6, 7, 8, 9, 10 или https://phodar.net/gallery/2013?author=Jorge_Luis_Santos_Garsia). Мишел Делони (Франция), с постмодерен реверанс към традиционния черно-бял портрет в интериор, насочва вниманието си към общността на транссексуалните. Тази колекция очевидно провокира консервативното мислене не само с темата си, подчертана от голотата, но и с противоречивата си визия – героите на снимките се доверяват на автора, държат се свободно, не са предизвикателни, а богатата на детайли обстановка ги „интериоризира“, привързва ги към цивилизацията, към която безусловно принадлежат (сн. 11, 12, 13, 14, 15 или https://phodar.net/gallery/2013?author=Michel_Delaunay). Георги Кожухаров (България) смело и открито насочва обектива си към последствията от глобализацията в Близкия изток в серията „Алепо – в окото на войната“. Младият фотограф от „Дневник“ открива човешкото измерение на безумието на конфликта в класическата хуманистична традиция на военните фотографи от Втората световна и индокитайските войни. Умението и адекватната реакция в изключително рискови ситуации разкриват истината за трагедията на сирийския народ в нещастието на всеки човешки живот. Кожухаров заминава за Алепо по собствена инициатива. Осъществява връзка с местни хора, така че да успее да стигне до центъра на събитията, да има достатъчно добра възможност да работи

задълбочено през времето, което е там. Резултатът е завладяващ разказ, който носи апокалиптичната атмосфера на войната в градска среда – в битките участват опитни бойци от ислямистки организации, кюрдски формирования, цивилни, редовна сирийска армия и военни контингенти от Турция и Русия, които подкрепят диктаторския режим и обръщат хода на войната (сн. 16, 17, 18, 19, 20, 21 или https://phodar.net/gallery/2013?author=Georgi_Kozhuharov).

Дигиталната технология притежава една специфична особеност, която я различава от аналоговото цветно изображение – изобилието от цветове и детайли. Може да се забележи (леко укротена) в работите на тандема Телков & Потеряев (Русия) в сериите „Ислямът в Урал" и „Училище зад полярния кръг" (посочено в https://phodar.net/gallery/2013?author=Sergey_Poteryaev и https://phodar.net/gallery/2013?author=Fyodor_Telkov). Тази характеристика много добре кореспондира с пищността на азиатската изобразителна традиция. Ханза Тангманпувадол от Тайланд смело се впуска в една вакханалия на образа, която отлично пасва на избраната от него тема. Фотоесето му „Зад кулисите на китайската опера" потапя зрителя в измислен свят със свои правила и закони, който за участващите в него артисти е явно истинският свят, чиито корени се губят в далечния III век. Тук глобалното отстъпва пред хилядолетната традиция на Поднебесната империя (сн. 22, 23, 24, 25, 26). И още една вакханалия, този път буквално – „Алкохолният туризъм" в черноморския комплекс „Слънчев бряг" е тема на работата на Любомир Ценев (България), пред която бледнеят дори антични образци на изобразителното изкуство, посветени на празниците на Дионисий/Бакхус от гръцката и римската епоха. Любомир откликва на обявата на организаторите от курортното селище, които търсят фотограф за своите „туристически обиколки", но работата му далеч надхвърля обичайните туристически снимки за спомен (сн. 22, 23, 24, 25 или https://phodar.net/gallery/2013?author=Liubomir_Zenev).

Авторите в осмото издание на биенале „Фодар" използват сериозен инструментариум, работят както в черно-бяло, така и в цвят, но цифровите технологии видимо преобладават над аналоговите – за разлика от предишните издания на фестивала. Това добавя динамика на повествованието и на моменти трудно укротима бъбривост на образа, която обаче е добре защитена от конкретната тема.

Следващото, 9-о издание на биенале „Фодар" се провежда през 2015 г. в Плевен под мото „Няма по-голям порок от страха", свободен превод на цитат от романа на Михаил Булгаков „Майстора и Маргарита" по повод прословутото „измиване на ръцете" на Пилат Понтийски, който прехвърля отговорността за съдбата на Иисус на

неговия народ. Тук може би трябва да се напомни, че темите на всяко издание на фестивала са широко отворени за авторски интерпретации. Те по-скоро дават обща посока на търсенето, отколкото налагат ограничения. Изборът на всеки автор определя в голяма степен и неговата творческа зрелост и способност за оригинални решения. Матиас Танчич (Словения) в серията „Северна Корея" подхожда с емпатия към жителите на тази страна, като се старае да не намесва нейния публичен образ пред света. Старанията му са трогателни, той по някакъв начин успява да осъществи контакт с героите си въпреки езиковата бариера и военизирания режим. За това, което не може да постигне, той няма вина – тези хора са отвикнали (а може би въобще не са привиквали, като се има предвид възрастта им и от колко време в страната цари диктатура), да се държат свободно. Поведението им показва усилие да преодолеят заучени и тренирани „пози" и да се отпуснат пред камерата. Топлите цветове по някакъв начин смекчават въздействието, но същевременно засилват напрежението между човешкото и духа на строга дисциплина и единоначалие (сн. 26, 27, 28, 29 или https://phodar.net/gallery/2015?author=Matjaz_Tancic).

Един много по-нюансиран и иносказателен подход към натурата представя Михаил Мордасов (Русия) в серията „Крим", снимана през 2014 г. веднага след анекса на полуострова. Фотографиите носят качествата на документ, като отношението на автора не е директно афиширано. То може да се разбере от съпътстващия текст (регламентът задължава авторите да добавят към своите творби кратко пояснение): „Крим смени териториалната си принадлежност през март 2014 г. Премина от Украйна към Русия. Формално този процес отне няколко дни. Крим беше нещо като Остров на свободата – място, където всеки може да се чувства комфортно, без никакви рамки и правила. Място за всички и за всеки, където начинът, по който изглеждаш, начинът, по който се държиш, каква религия или сексуална ориентация изповядваш, нямат никакво значение. [...] Различни хора прииждаха там на големи групи: хипита и интелектуалци, украински и московски туристи, хомо и хетеро ориентирани, православни и будисти, патриоти и мразещи настоящия режим, нудисти и мюсюлмани. Всички те се радват на слънцето на този странен полуостров." Фотографиите показват същото, но същевременно на тях се появяват като в детска игра зелени човечета, гънка върху плата е намръщила образа на Путин върху руското знаме, а изражението на униформената „червеноармейка" е странна смес от хладна дистанцираност, зле прикрито чувство за превъзходство и празнота (сн. 30, 31, 32, 33 или https://phodar.net/gallery/2015?author=Mikhail_Mordasov).

Произведението на Гао Ронгуо (Китай) „Едноякчни близнаци“ се отличава с оригинален подход както във формата, така и в съдържанието. Първо, то се включва по интересен начин в по-голямата и много привлекателна за литературата и изкуствата огледална метафора (Protohristova, 2004:16), която намира паралели с поовехтялата теория на отражението, търсеща смисъл в мимезиса (подражанието), и така се получава благодатна почва за многобройни преплитания и интерпретации. Близнаците са биологичното решение на природата за огледално отражение. Може да се каже, че темата за близнаците е предразположена за фотографски прочит, т.е. е фотогенична. Фотографията със своята физическа природа на отпечатък много по-остро подчертава както сходствата, така и различията (в случая при близнаците). Живописната интерпретация на същата тема крие две опасности – подчертаване на различията или подчертаване на сходствата. В първия случай илюзията за отражение изчезва, а във втория се появява впечатление за копиране на образа. Авторът специално избира възрастта на обектите си – над 50 г., когато животът вече е наложил своята следа върху „генетичната матрица“. Намира основания за своите визуални изследвания и в източната, и в западната философска традиция – при Карнеад от школата на Платон, св. Августин, Конфуций... Стилизирането на формата в тази фотографска поредица може да бъде тълкувано като съвременен прочит на далекоизточните изобразителни канони. Симетрията на човешкото лице, която също носи доза асиметрия, находчиво е подменена с профили на двамата, поставени един срещу друг пред един и същ пейзаж. Така те сякаш са поставени пред огледало на времето със свръхестествени възможности, подобно на портрета на Дориан Грей от едноименния роман на Оскар Уайлд (Wild, 2018). Профилите напомнят полицейски досиета на първородния грях да се появиш на бял свят, но и тоталитарните портрети от недалечното минало, лишени от патетиката на погледа, вперен в светлото бъдеще... Зряло и многопланово произведение, което успява с пестеливите средства на минимализма да потърси отговор на съществени екзистенциални и общочовешки въпроси (сн. 34, 35, 36, 37 или https://phodar.net/gallery/2015?author=Gao_Rongguo).

Лара Чиарабелини (Италия) в серията „Сомнамбулизъм“ търси границите между два свята – този на илюзиите и социалните утопии и постутопичния в гранична област на съвременна Словения. След болезненото разпадане на югославската федерация топографията на цели райони търпи сериозни промени дори и там, където не е имало война. Следите от изоставеното планово стопанство и миграцията завършват картината. Доза мистицизъм добавя и удачно избраното

време в тъмната част на денонощието (сн. 38, 39, 40 или https://phodar.net/gallery/2015?author=Lara_Ciarabellini). Творбата заимства визуален ресурс и се обляга на вълната „Нова топография“ в американската фотография от 60-те – 70-те години на XX в. – Ед Руша, Стивън Шор, Уилям Егелстън.

В това 9-о издание на фестивала все още балансът при използването на монохром и цвят се запазва, като първият подход е избиран за по-експресивни и динамични теми, предполагащи графична дистанцираност от натурата и засилване на емоционалното въздействие. Такъв е случаят с творбата на Сава Чапанов (млад български автор), която представя студентските протести и окупация на зали в СУ „Св. Климент Охридски“ като част от протестите срещу кабинета „Орешарски“ през 2013–2014 г. (сн. 41, 42, 43 или https://phodar.net/gallery/2015?author=Sava_Chapanov). Сухаил Амзир (Франция) посещава квартал на Маями, известен като гето на кубински имигранти и гнездо на порока – банди, наркотици, оръжие, безразборен секс. Успява да спечели доверието на жителите на квартала и да направи впечатляващ документален разказ („Gangsta“) за техния начин на живот (сн. 44, 45, 46, 47 или https://phodar.net/gallery/2015?author=Souhayl_Amzir).

10-ото юбилейно издание на фестивала, което е завършено като колекция още в 2017 г., се провежда в София през 2019 г. При него спорът какво е фотографията – огледало или прозорец (метафората е на Джон Шарковски, ръководил фотоотдела на МОМА между 1962 и 1991 г.), този път категорично накланя везните към прозореца. Разбира се, за това си има причини – обществено-политически сътресения, които водят след себе си социална несигурност и миграция на голямо количество хора. Като горещите точки Сирия и Афганистан и политическата и социална нестабилност в много от страните в Африка. Автори с афинитет към проблемната фотография изследват тези явления и създават сериозни произведения. Франческо Пистили (Италия) представя живота на хиляди бежанци в изоставени складове близо до централната автогара в Белград през зимата, при минусови температури. Запалените на няколко места в тези просторни помещения огньове едва ли стоплят мигрантите, но със сигурност правят въздуха труден за дишане. Повишаването на чувствителността на цифровите матрици позволява на автора да получи отчетливи и нюансирани изображения въпреки крайно лошите светлинни условия. Наличното осветление като че ли изважда от мрака различни моменти от ежедневието на тези нещастни човешки същества, предприели трудния път към по-добър живот някъде в „обетованата земя“ – цивилизована Европа... След „Фодар“ тази творба е забелязана и от организаторите на „World press photo“ в Амстердам (сн. 48, 49, 50,

51 или https://phodar.net/gallery/2019?author=Francesco_Pistilli).

След безкръвното анексиране на Крим от Русия през границите на Украйна по подобен начин преминават военни части без отличителни знаци и започват военни действия, на които украинската армия отговаря. В Донбас се разгаря локален военен сблъсък, показан правдиво в работата на украинския фотограф Евгений Малолетка „Необявената война". Без да навлиза в пропагандни клишета и героизиране, авторът представя „без маска и грим" грозното лице на войната. В случая цветът прави изображенията в известна степен натуралистични, без да прекрачва границите за поносимост на баталните сцени (сн. 52, 53, 54, 55 или https://phodar.net/gallery/2019?author=Evgeniy_Maloletka). Още една серия от украински автор насочва вниманието ни към това, което се случва там, избирайки коренно различен подход. Андрей Ломакин посещава жители на близки до бойните действия селища в страната, които, разтревожени от ескалацията на напрежението, се въоръжават с автоматично оръжие. Серията „Амулет" е от 2016 г. и залага на семиотичната игра. Жанрово фотографиите са единични или групови (семейни) постановъчни портрети, които представят ежедневния бит на своите герои в домашен интериор. Стилистично са по-близо до рекламната и приложна фотография, авторът демонстрира владеене на формата, хармонична палитра и майсторска работа със светлината. Единственото, което смущава идиличната атмосфера (за зрителя), са оръжията. Отношението към тях е грижовно, те се пазят и поддържат и са важна част от домашния уют, функцията им е да внушават, макар и илюзорна, сигурност. И ако тази серия преди 7 години звучеше пресилено, днес изглежда като че ли твърде наивна и повърхностна... Да, понякога въображението не успява да постигне истинските мащаби на мрака, способен да се зароди в нечие болно съзнание... Ако извадим фотографиите от контекста, в който са направени и решим да ги „изпратим" в други географски ареали, примерно в САЩ, където притежанието на оръжие е традиция, която ежегодно взема своите жертви, ще се получи дисонанс, неадекватност на посланието. Защото отношението на обикновения американец към оръжието е твърде различно от това на снимките (сн. 56, 57, 58, 59 или https://phodar.net/gallery/2019?author=Andrey_Lomakin).

10-ото издание на фестивала става повод българският зрител да се запознае със съвременната иранска фотография. Ирански автори откриват публикувания в интернет регламент и изпращат работите си за конкурса. След обявяване на резултатите в кореспонденция с организаторите заявяват желание тяхна група фотографи да посетят изложбата. За съжаление събитието през 2017 г. не се случва, което

води до преместването на фестивала от Плевен в София две години по-късно. Тогава гостуването на иранските автори е осуетено от политическата обстановка в страната. Малко по-рано едно от изданията на международния фотофестивал в Арл – Франция, е посветено на съвременната иранска фотография. Това само по себе си говори за явление на национално ниво от международен мащаб.

Адел Пазяр (Иран) участва с документална серия от ирански затвор. Само в една от фотографиите е подсказано човешко присъствие – снимка в гръб на бръснарски стол, подът около който е осеян с кичури коса. Другите изображения са на интериори и предмети, само на едно място са показани стените на затвора, завършващи с метални шипове. Надраскан с флумастери екран на компютър, зала за минифутбол и аквариум с рибки насочват зрителя към предполагаемата възраст на обитателите на заведението. Едва от придружаващия текст става ясно, че това е затвор за малолетни престъпници, осъдени на смърт. Според законите на тази страна децата подлежат на смъртно наказание, но присъдата се изпълнява след навършване на пълнолетие в затвор със строг режим. С максимално пестеливи изразни средства авторът насочва вниманието към сериозен проблем на обществено-политическата система в ислямската република. Серията е изпълнена в приглушен цвят – пластичното решение деликатно показва срещата на крехката детска сетивност с безпощадно надвисналия фатален изход, който съзнанието на невръстните жертви още не е подготвено да осъзнае докрай. „Мистериозните стени и врати тук са пълни със скрити заровени тайни, пълни с истории за любов, гняв и отмъщение. В далечните ъгли на умовете на тези деца проблясва лъч към бъдещето с много страх и надежда. Всяка нощ сънищата на тукашните обитатели завършват с надежда за прошка у дома или с кошмарите на смъртта“ пише авторът (сн. 60, 61, 62, 63 или https://phodar.net/gallery/2019?author=Adel_Pazyar).

Времето между двете последни издания на биенале „Фодар“ – десетото и единайсетото през 2021 г., е белязано от пандемията от Ковид-19 – силно заразна вирусна инфекция с висока смъртност, каквато човечеството не помни от 100 години. Тя е съпътствана от ограничителни мерки – локдауни, режим на достъп до обществени сгради, карантина. Няма как това бедствие да не повлияе и на творческите активности и да не намери своите интерпретации в работите на участниците във фестивала. Темата „Днес е утрешното вчера“ е сериозна провокация към аналитичния подход на авторите. Една от първите и най-засегнати страни в Европа е Италия. В своята серия „Коронавирусната пандемия в Италия – Ломбардия“ неаполският

фотограф Алесио Падуано намира баланса между документалната правдивост, дистанцията и следването на етичните норми при представянето на трагичните моменти така, че разказът му да е убедителен и вдъхващ оптимизъм в силите на обществото да преодолее мащабния хуманитарен проблем. Серията извежда на преден план конфликта между ужаса от случващото се и човешките ценности, създавани и защитавани хилядолетия. Падуано намира мярката при употребата на цвета, инструмент, който лесно може да „прелее" и наруши равновесието (сн. 64, 65, 66, 67 или https://phodar.net/gallery/2021?author=Alessio_Paduano). Пандемията оказва психологически натиск, променя обичайния ритъм на живот, насажда страх, много хора се поддават на депресивни състояния. Статистиката на биенале „Фодар `21" показва сериозна активност на автори от Италия и Иран. Изпълнена с човечност е находката на Фиорелла Балтисери – серията „Морис „Киното" за собственик на киносалон в малък град близо до Болоня, който въпреки локдауните излъчва всеки ден филми на отворени врати и празна зала, така че звукът и трепкащите светлини от прожекцията да подкрепят с малкия празник на сетивата духа на неговите съграждани (https://phodar.net/galley/2021?author=Fiorella_Baldisserri)... Към природна аномалия е насочена и творбата на Филипо Фераро „Маслинови гори". Бактерията „Xylella fastidiosa" убива милиони маслинови дървета в региона Салето, Южна Италия, като причинява сериозни екологични и икономически загуби и оставя без поминък местното население, свързано от векове с маслиновите насаждения. Авторът използва традиционните похвати на пейзажната фотография, в които прибавя драматургията на съвременния екологичен наратив, където човекът не е причинител, а потърпевш от бедствието (сн. 68, 69, 70 или https://phodar.net/gallery/2021?author=Filippo_Ferraro).

Италианското участие включва и една по-жизнерадостна серия, направена в Хавана от римския фотограф Марко Марконе – „Циркът на живота" (без двусмислието и иронията, която обикновено се влага у нас в това словосъчетание). Куба е една от последните комунистически държави в света с еднопартийна диктатура. Плановата икономика и наложената след рухването на комунизма в Русия и Източна Европа самоизолация поддържат изравнен жизнен стандарт без големи контрасти и с характерните за подобни икономики дефицити. Спортът е в постоянна криза, науката и изкуствата са под политическа опека. Стана въпрос за серията на Паскал Регалди за проблемите пред традиционно силния за Куба бокс. Не по-различна е ситуацията в цирковото изкуство. В руините на красив театър от 1919 г. в Стара Хавана 20-тина ентусиазирани младежи от 6 до 18 г. се

упражняват в различни циркови умения. Всичко, с което разполагат, е реквизит за еквилибристика и парче килим, използвано за постелка. Това е част от извънучилищните програми на Habana Circus, която „предлага възможност на децата, привлечени от магията на цирка, да сбъднат своите мечти и цели да станат професионални циркови артисти. По този начин те могат да помогнат на семействата си да продължат напред, а освен това имат възможност да пътуват и да опознаят света чрез своето изкуство“ пише в краткия съпътстващ текст Марко Марконе. Визията е изградена върху контрапункта между рушащите се стени на залата и красотата на движенията на младите хора. Авторът обръща особено внимание на геометрията и хармонията в образното пространство и разполагането на фигурите, които заедно с предметите на реквизита представляват сюжетните центрове на композицията. Умелата палитра напомня за работите на Алекс Уеб и Георгий Пинхасов (сн. 71, 72, 73, 74 или https://phodar.net/gallery/2021?author=Marco_Marcone).

Ален Шрьодер (Белгия) придружава група индонезийски природозащитници, които са се заели с трудната задача да спасяват орангутаните на Суматра от нарушаването на екоравновесието в естествената им среда вследствие на човешката дейност – изсичане на екваториалните гори. Темата среща и преплита няколко образни стереотипа, които независимо един от друг провокират емоционален отклик – екзотиката на екваториалната джунгла, гъсто преплетените клони и лиани, почти физически се усеща напоеният с влага въздух; не по-малко екзотичният вид на орангутана, който за разлика от другия едър примат – горилата, не внушава респект, а по-скоро умиление и почуда от изобретателността на природата, събрала на едно място глава като ритуална маска и покритото с вълноподобна дълга червеникава козина тяло с размери, близки до човешките. Третият елемент, който като че ли дава ключа към проблема, е съвременната медицинска апаратура в необичайна среда, която по-скоро успокоява, отколкото тревожи. Четвъртият елемент са хората – загрижени лица, покрити с медицински маски (всичко се случва по време на пандемията), пазещи своите пациенти от болестите на цивилизацията, уверени в себе си, знаещи какво вършат. Има и един „пети елемент“, който най-силно отключва съчувствие и емпатия – беззащитните малки обитатели на джунглата, орангутаните бебета, за които се полагат и най-много грижи. Фотографията в тази среда крие изненади – светлината в джунглата не достига, а цветът ѝ е повлиян от зеленината. Шрьодер е запознат с тези неща, работата му е професионално безупречна. Сюжетът е благодарен за творческа интерпретация, но към него

трябва да се добави необходимата доза умение, вкус и мяра, за да се стигне до желания резултат, който е факт (сн. 75, 76, 77, 78, 79 или https://phodar.net/gallery/2021?author=Alain_Schroeder).

Пенко Скумов (България) се обръща към една на пръв поглед банална тема – лятното море. Аналогията с дългогодишната работа на Мартин Пар върху летуването и туризма в съвременния свят се налага от само себе си. При Скумов обаче не се забелязват ирония и сърказъм, той използва отношенията между обектите от видимия свят като повод за образни вариации върху екзистенциални и философски проблеми. С фотографиите си поставя под въпрос конкретното и върху абстрактния му скелет мята шарената ризка на ококореното сюрреално детство. Изображенията едновременно присъстват и отсъстват от настоящето. Авторът е озаглавил дългосрочния си проект „Дни на море“ и сам заявява в съпътстващия текст, че „... изследва мистериозната връзка между морето и преминаващото време“, смело решение за среща на две от стихиите на мирозданието, изискващо дистанция и специфичен синтаксис. Веднага се откроява експерименталният характер на колекцията, търсенето, което нито е обърнато само навътре в собственото светоусещане, нито пък само навън, а по-скоро към взаимодействието, пораждането, реагирането и следите, които се напластяват една върху друга и изграждат представите. Темата деликатно препраща към фундаменталната модернистична творба на Марсел Пруст „По следите на изгубеното време“ и към преследването на образни метафори на времето. Сюжетът е далеч от експериментите на Мейбридж, довели до появата на киното. В серията могат да се открият както „замразеният миг“ на действието, така и „дългият момент на нищо-не-случващото-се“ един до друг, което по своеобразен начин изпраща и двата във вечността – зрителят предварително е лишен от перспективата да очаква плясъка на човешкото тяло във водата, изплуването от морето или излизането от кадър на момчето, носещо над главата си обърнат с корема нагоре надуваем крокодил (сн. 80, 81, 82, 83 или https://phodar.net/gallery/2021?author=Penko_Skumov).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Създаването на творчески продукт има два етапа:

1. Избор на тема.
2. Адекватна, оригинална и въздействаща интерпретация на избраната тема.

Темата на творбата трябва да отговаря на няколко условия: да е обществено значима, т.е. да е близка и разбираема за много хора; да

има познавателен характер, т.е. да е насочена към събитие, процес или проблем, който не е достатъчно осветен за обществото или е познат, но има нови измерения, появява се в нов контекст и т.н. Добре избраната тема гарантира добър резултат и е основен мотив за задълбочена и успешна работа по нея. Тези разсъждения касаят не само фотографията, те са общовалидни. Темата предполага и избор на изразни средства. За фотографията има сравнително богата палитра от възможности – черно-бяло или цветно, нюанси, контраст, планове, ракурси, формати, дълбочина на рязкост, оптика и т.н. Авторово решение е също така каква част от тези възможности да използва, това е особено важно при разгърнатите фотографски форми, каквато е фотоесето.

Диахронното проследяване на визуалния инструментариум на някои от авторите, взели участие в изложбите на международния фотофестивал „Фодар", дава възможност да се открият тенденциите в развитието на фотографския език през последните 22 години. Един сравнително неголям като мащаб в сравнение със световните фотографски събития форум не би могъл да претендира за определяща роля, но все пак е своеобразно отражение на протичащите процеси. Не е за пренебрегване фактът, че въпреки ограничения си бюджет фестивалът печели все по-голяма популярност и авторитет на световната сцена, за което говори постоянно нарастващият брой на участващите автори в последните издания.

Лавинообразното навлизане на фотографията в социалните мрежи най-малкото би трябвало да привлече вниманието на теорията и критиката към себе си. Какви са последствията от разпространението на мобилните дигитални устройства? Това, че вече всеки снима, добро ли е, или лошо? Милионите образи, които ежеминутно обикалят земното кълбо, не разрушават ли старателно и последователно изгражданата с десетилетия специфика на фотографския език до нивото на визуален примитив? Случва ли се обратното, универсалната възможност за правене на снимки да увлече все повече хора да търсят оригинален и творчески подход към тази медия?

Техническият прогрес, навлизането на нови технологии, винаги е добро. Наличието на нова техника няма как да носи вреда само по себе си. Тя се прави с цел да подобри живота на хората и като следствие носи печалба на производителя. Възможно е и неведнъж се е случвало при навлизането на едно или друго нововъведение целта да бъде игнорирана за сметка на следствието. Да не забравяме, че в основата на софтуерните продукти в социалните мрежи стоят програми. В тях се прилагат много психологически трикове за привличане на

вниманието, а възможностите им са огромни. Натискането на един бутон „like“ може да те направи част от милионна общност със сходни предпочитания. Така търсеното възнаграждение, за което природата е помислила като биохимичен отговор за добре свършена работа или възприемане на произведение на изкуството, в мрежата е на един клик разстояние. Появява се една „къса връзка“ на място, което предполага йерархия от културни натрупвания и е в основата на цивилизацията. Когато обаче човек натисне бутона на снимащото устройство и получи за резултата милиони лайкове, възнаграждението дърпа много повече струни на хирертрофираното его. Жанрово образите не се различават много от тези в „класическата“ фотография – портрет, спорт, пътешествия, туризъм, пейзаж, жива природа и т.н. Разликата е, че на повечето от тях присъства публикуващият – портретът е селфи, спортува, разхожда се и пътешества, радва се на пейзажа отново той. Така се появява нарцистичната професия „инфлуенсър“, която по нетрудно определими причини носи в себе си корена на остро заразно заболяване, а „селфито“ специално е определено от медицината като опасно за психическото, а често и за физическото здраве. Как ще се развие този процес, бъдещето ще покаже, засега може само да се прогнозира. Родените след 2000 г., известни като поколението „Z“, са свикнали от малки да контактуват чрез образи, което само по себе си не е лошо. Основната разлика между посветилите се на фотографията хора и пристрастените към социалните мрежи е проста и бързо различима – първите са насочили своите обективи към другите, към заобикалящата ги действителност, а вторите – към себе си. Първите имат за цел да създават разнообразни, въздействащи и запомнящи се творчески продукти, при вторите това не е от значение – те мултиплицират визуални клишета. Засега тези два изобразителни масива нямат пресечени точки, въпреки че се наблюдава взаимно влияние.

Добрата новина е, че развитието на технологиите е общодостъпно. Трансграничното общуване между единомишленици е еднакво свободно за всички освен за тия, които обитават територии с наложени ограничения върху ползването на интернет. Създадени са много групи по интереси от отворен и затворен тип за изкушените от фотографията любители и професионалисти, изградена е инфраструктура от събития по целия свят и въпреки че изображенията, пресичащи паралели и меридиани в тази част от мрежите, като количество са по-малко от другите, те са напълно достатъчно, за да обогатяват и доизграждат културата на фотографския образ. Една малка част от тази дейност върши и Международният фотофестивал биенале „Фодар“.

В настоящата 2023 г. се организира поредното 12-о издание на фестивала. Разгласата на регламента е виртуална – в сайта на биеналето и в неговата ФБ страница, както и в множество групи в социалните мрежи. Резултатите са радващи. Участващите автори са почти двойно повече от тези в предишното издание. Благодарение на някои инструменти на Google организационният екип получава обратна връзка за това колко човека и от кои страни са влезли в страницата. След изтичането на крайния срок статистиката показва, че за конкурса са изпратили свои творби фотографи от 78 страни. На картата се вижда, че „белите полета", непроявили интерес към фестивала, са малко – Гренландия, Исландия, част от Централна Америка и Централна Африка, част от тихоокеанските острови (сн. 84). За активността на участниците може да се търси психологическо обяснение като „постковиден" ефект, но за практиката по-важно е това, което показват анализите на Google – регламентът е цитиран в световната карта на фотографски събития на 44 организации по света – национални фотографски центрове, специализирани издания и интернет страници, портали, които безплатно разпространяват информация между своите привърженици за актуални конкурси и фестивали (сн. 85). Така биенале „Фодар" е презентирано редом с утвърдени световни събития като конкурсите на фондациите „Оскар Барнак", „Картие Бресон", агенция „Магнум" и др. Това е световно признание, което вдъхва самочувствие на организаторите. Трябва да се отбележи, че екипът на фестивала не е търсил помощ за разгласата. Тя е по инициатива на самите портали вероятно след като са наблюдавали известно време развитието на фестивала. Благодарности на колегите, които подпомагат с дейността си и нашата дейност. Езикът на фотографията наистина е универсален и непрекъснато се развива. Като всеки език той си има и своето „битово" ниво, както и високите постижения, които са се наели да издирват, намират и утвърждават организации от цял свят. Така авторите, използващи фотографския образ, се чувстват част от голяма световна общност и могат със самочувствие да кажат – това е „Светът, който живеем" (Husserl, 2022: 225).

ЛИТЕРАТУРА

Husserl 2022: Едмунд Хусерл. Светът, който живеем: граници и хоризонти. София, 2022, с. 225. [Husserl, Edmund. Svetat, koyto zhiveem: granitsi i horizonti. Sofia, 2022, s. 225.]

Protohristova 2004: Протохристова, Клео. Огледалото. Пловдив, 2004, 16. [Protohristova, Kleo. Ogledaloto. Plovdiv, 2004, s.16.]

Wild, 2018: Оскар Уайлд. Портретът на Дориан Грей. София, 2018. [Wild, Oscar. Portretat na Dorian Grey. Sofia, 2018.]

За автора:
Д-р Антоан Божинов е гл. ас. по пресфотография във Факултета по журналистика и масова комуникация на СУ „Св. Климент Охридски", катедра „Пресжурналистика и книгоиздаване".
Научни интереси: визуални изкуства, история и теория на фотографията.
E-mail: antoanbo@gmail.com, avbozhinov@uni-sofia.bg

About the Autor:
Asst. Prof. Antoan Bozhinov, Ph. D., is a Bulgarian photographer and lecturer in photography at the Faculty of Journalism and Mass Communication at Sofia University „St. Kliment Ohridski" and Department Press and Book Publishing.
Scientific interests: visual arts, history and theory of photography
E-mail: antoanbo@gmail.com, avbozhinov@uni-sofia.bg

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

МУЗИКАТА И ИДЕИТЕ НА РИХАРД ВАГНЕР, ОТРАЗЕНИ В БЪЛГАРСКОТО КУЛТУРНО ПРОСТРАНСТВО ОТ КРАЯ НА XIX И ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК

Боряна Мангова

Резюме: Настоящата студия обхваща присъствието на Рихард Вагнер в смисъл на реално звучаща музика, композиционно-естетически и философски възгледи в различните сфери от културния живот на Третото българско царство. Най-ранните сведения за изпълнения на Вагнерово творчество в България датират от 1880 г. и са в сферата на хоровите и камерно-инструменталните състави, търсещи досег с музиката на великия Маестро. Управлението на княз/цар Фердинанд (1887 – 1920) несъмнено стимулира включването на оркестрови фрагменти, увертюри или фантазии върху музикално-сценичните творби на композитора в репертоара на Софийския придворен оркестър, от там и в програмите на провинциалните военни духови оркестри с добавена щатна струнна група. Фактори, които изграждат разбиране за идеите и музиката на Вагнер, също са: а) спектаклите на немски оперни трупи, представили неговите първи реформаторски опери още през 1910 г.; б) израстването на български оперни певци, инструменталисти, режисьори, диригенти, музиколози, придобили образование в чужбина – в Германия, Австрия, Италия, Русия; в) израстването на високообразовани български интелектуалци, отворени за философските, естетическите и изкуствоведските тенденции на модернизма от края на XIX и първата половина на XX век. Публикациите на тези българи с европейско знание/съзнание подпомагат израстването на нашата културна общественост до равнището на Вагнеровите музикално-театрални и обществени идеи.

Ключови думи: Рихард Вагнер, цар Фердинанд I, музикална драма, лайтмотив, „Летящия холандец“, „Танхойзер“, „Лоенгрин“, Венедикт Бобчевски

THE MUSIC AND THE IDEAS OF RICHARD WAGNER, REFLECTED IN THE BULGARIAN CULTURAL SPACE FROM THE END OF THE XIX AND THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Boryana Mangova

Abstract: The present study covers the presence of Richard Wagner in the sense of real-sounding music, Compositional, Aestetic and Philosophical views in the various spheres of the cultural life of the Third Bulgarian Kingdom. The earliest information about performances of Wagner's work in Bulgaria dates back to 1880 in the field of choral and chamber-instrumental ensembles seeking contact with the music of the Great Maestro. The reign of Prince/ Tsar Ferdinand (1887– 1920) undoubtedly stimulated the unclusion of orkestral fragments, overtures or phantasies from the composer's operas and musical dramas in the Repertoire of Sofia Court Orchestra and in the programs of provincial bands with the edition of full time string section. Factors for building un understanding of Wagner's ideas and music are also: a) the performances of German opera companies that presented two of his three middle period operas: Der Fliegende Holländer and Lohengrin as early as 1910; b) the growth of Bulgarian musicians – singers, instrumentalists, directors, conductors, musicologists etc., educated abroad, in Austria, Germany, Italy, Russia; c) the growth of highly educated Bulgarian intellectuals, open to the philosophical, aestetic and art history trends of modernism from the end of the XIXth and the first half of the XXth century. The publications of this Bulgarians with European knowledge/ consciousness support the growth of our society to the level of Wagner's music, of his theoretical, theatrical and social ideas.

Key words: Richard Wagner, tsar Ferdinand I, opera, musical drama, leitmotiv, Der Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Venedikt Bobchevski

Настоящото изследване не цели да даде нов поглед върху личността и творческите приноси на Рихард Вагнер, а да отрази присъствието на неговата музика, оперно-реформаторски и философски възгледи в българския културен живот между 80-те години на XIX и 40-те години на XX в. Студията се стреми да обхване различните сфери и аспекти, в които се изявява интересът към Вагнер у нас: изпълнителска – с приложни, концертни и музикално-сценични; музикално-теоретична – с исторически, естетически, драматургични и режисьорски аспекти;

философско-интелектуални дискурси – литературни, изкуствоведски, социологични и т.н. Те служат като важен индикатор за бързото израстване и постигнатото европейско равнище на българския културен живот от десетилетията на Третото българско царство. Авторът осъзнава невъзможността в една студия да бъдат отразени всички събития – изпълнения на Вагнерова музика, публикации, особено в неспециализираните издания и ежедневниците, документи и др. Но и събраните тук значителни факти говорят достатъчно за интереса на българската публика към музиката на Вагнер, за европейското равнище на българските музиканти – изпълнители или музиколози, изградено за сравнително кратък период от време, за присъствието на Вагнеровите идеи в мисълта и творчеството на българските интелектуалци. С оглед на по-голяма достъпност за читатели, неползващи български език, студията въвежда Вагнеровите творби с оригиналните им заглавия; в цитираните публикации те са запазени на български език и в превода, избран от автора. Всички отклонения от установените днес правописни и граматически правила са резултат от придържане към автентичните текстове.

МУЗИКАТА НА ВАГНЕР В ЖИВОТА НА ДВОРЕЦА

Цар Фердинанд е всеизвестен страстен почитател на Рихард Вагнер. Той е редовен посетител на Вагнеровия музикален фестивал в Байройт, както става ясно от мемоарите на Добри Ганчев, учител на новопристигналия княз, а по-късно и на съпругата му – княгиня Мария Луиза, по български език (Ganchev, 2012: 39). Белгийският пълномощен министър Fernand van der Heyde (Фернанд ван дер Хайде) оставя след себе си: „Цар Фердинанд. Бележки и спомени, Извлечение от „Le Flambeau“, в които пише: „Той е интелектуална личност; притежава различни познания, но изглежда, че никак не цени предметите на изкуството. В неговите дворци не се срещат, с изключение на няколко платна и няколко спомени от дедите му, ни картини, ни ценни скулптурни работи, нито даже малки хубави украшения, към каквито се привързват на драго сърце хората на изтънчения вкус; обаче музиката го вълнува, той е вагнерист, редовно ходи в Байрохт“[1] (Heyde, 1926: 7-8).

В „Дворцови и дипломатически спомени 1887 – 1915“ графиня Анна дьо Рено-Станчова, съпруга на българския дипломат Димитър Станчов, цитира писмо на княгиня Мария Луиза, изпратено от Кобург, Германия:

---

[1] Преводът на Байройт има своето етапно развитие: откриваме го също като „Байрут“ (Kaval, 1894: 8), „Байрейт“ във „Философията на Ницше“ от Анри Лихтенберже (1905) или като „Байрайт“ в цитираната хроника на Махан (1901).

„Ние отидохме от тук в Байройт с княза да видим „Пърсифал“, което бе великолепно предадено. Невъзможно е да се опише божествената красота на тази музика на безнадеждността“ (Stanchova, 1991: 76). От книгата на Стивън Констант, псевдоним на филолога и журналист Стоян-Константин Владимиров Данев, „Фердинанд Лисицата“ разбираме, че любими опери на цар Фердинанд са „Орфей“ от Глук и „Парсифал“ от Вагнер и че вечер, след тържествените вечери, балове и други празненства, той се усамотява и свири на пиано оперни аранжименти. „За разлика от другия голям коронован любител на Вагнер, крал Лудвиг Баварски, Фердинанд наистина свиреше на музикален инструмент. В двореца в София имаше голяма музикална зала с орган и няколко пиана.“ И още: „Кобург се намира само на 45 км от Байройт и той не пропускаше почти никога Вагнеровия фестивал. Често посещаваше вила „Ванфрид“, където вдовицата на композитора Козима се разпореждаше със светините на съпруга си. През 1929 г. стана почетен гражданин на Байройт“ (Konstant, 1991: 365).

Цитираните по-горе мемоари биват потвърдени в съобщението „Българските музиканти в Байрайт“ от хрониката на в. „Кавал“ (1901) с отговорен редактор Карел Махан. От него разбираме, че по покана на княз Фердинанд за фестивала в Байройт заминават проф. Иван Шишманов (1862–1928), генерал Георги Агура (1853–1915)[2], адвокат Керемекчиев и придворният капелмайстор Йозеф Хохола (1845–1918). Ето откъс от текста: „Чудно ни е как директорът на княжевските научни учреждения, д-р Леверкюн, е предложил на Н. Ц. Височество да се командирова и придворният капелмайстор Хохола! Ако е била работата за експертиза на баварската бира, изборът беше повече от сполучлив, или от Вагнеровата музика разбира maestro Хохола, колкото ние от кондурджилъка“ (Mahan, 1901: 7).

В Централен държавен архив – София[3] са запазени ок. 40 програми от дворцови концерти (какъв процент от всичките реализирани тогава е трудно да се прецени) между годините 1896 и 1936 г. при управлението на цар Фердинанд и на цар Борис. Повечето програми са печатни (на френски, български език или с варианти на двата езика) и с точно означена дата. Пет от тях са изписани ръкописно с красив почерк, три – върху официална бланка с царския герб (две от дати 26 и 27 август 1889 г. и една без дата, вероятно също от 1889 или близките години). Запазени са и три чернови. От тези програми

---

2 През 1900 г. генерал Агура написва текст, който, свързан с по-рано композирана музика от Емануил Манолов, е утвърден като дворцов химн – „Химн на Н. В. Царя“.

3 Фонд 3к „Монархически институт“, оп. 1, а .е. 164, 264, 265, 266; оп. 12, а. е. 410.

става ясно, че репертоарът на дворцовия оркестър е разнообразен – преобладават маршове, танци, увертюри или оркестровите фрагменти от опери и балети, потпури или фантазии върху тях. Творчеството на Вагнер е включвано често, а при управлението на цар Фердинанд е почти задължително. Представени са почти всички Вагнерови реформаторски опери. Ето конкретните заглавия: Прелюд от „Парсифал“ (6 – 18. 02. 1886); Фантазия „Рейнско злато“ (188?, без дата); увертюра „Танхойзер“ в транскрипция за пиано на Ференц Лист от концерт на Емил фон Зауер[4] в Двореца (01. – 13. 12. 1898); увертюра „Танхойзер“ и Фантазия „Нюрнбергските майстори-певци“ (18.09 – 01.10. 1900); ария на Даланд от „Летящия холандец“ и фрагменти от „Нюрнбергските майстори-певци“ (6/19.09. 1902); фрагменти от „Нюрнбергските майстори-певци“ (02 – 15. 08. 1912); фрагменти от „ Нюрнбергските майстори-певци“ и от края на първа сцена на „Рейнско злато“ (02.01. – 15 01. 1903); увертюра „Танхойзер“ и *Walhalla* от „Рейнско злато“ (20.01. – 02.02. 1904); фрагменти от „Лоенгрин“ (17/30. 04. 1904), фрагменти от „Летящия холандец“ (09/22. 06. 1911); *Friedensmarsch* от „Риенци“ и фрагменти от „Зигфрид“ (01/14. 02/ 1914); „Лоенгрин“ и „Нюрнбергските майстори-певци“ – и двете програми не уточняват подробности (16/29. 12. 1915 и 18.06.1936), Голяма фантазия „Лоенгрин“ и увертюра „Риенци“ (1/14. 03. 1916); „Танхойзер фантазия“ (02.02.1918 и 29.03.1930); „Лоенгрин фантазия“ (19.01.1927 и 22. 01.1934)]; „Полонез“? (03.02. 1927 и 26. 01.1929); „Сватбена песен“ от „Лоенгрин“ (дата липсва). По отношение на тези програми трудно може да бъде спазен уговореният в увода принцип – заглавията на оперите фигурират в оригинал (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Meistersinger*, *Siegfried*, *Rheingold*, *Rienzi*); в български („Лоенгрин“, „Певците майстори“) и във френски превод (*Tannhaeuser*, *Les Maîtres-Chanteurs*, *Le Vesseau-Fantôm*). След абдикацията си, когато живее предимно в Кобург, цар Фердинанд продължава да посещава Байройтския музикален фестивал, „където все още го посрещат сърдечно, като почетен гражданин на тоя град. Той се отбива във вилата Ванфрид като приятел на г-жа Козима и като въодушевен поклонник на Вагнеровия музикален гений“ (Madol, 1992: 133).

---

4 Emil George Konrad von Sauer (1862 – 1942) е немски пианист-виртуоз, педагог и композитор. Ученик на Антон Рубинщайн в Московската консерватория и Ференц Лист във Ваймар. Изнася много концерти в Европа и Америка между 1882 и 1936, ръководи Meisterschule für Klavierspiel във Виенската академия. Вж. Emil von Sauer. – In: Bach Cantatas Website https://www.bach-cantatas.com/Lib/Sauer-Emil.htm

Цар Борис също е почитател на Вагнер – в „Спомени“ от царица Йоанна пише: „Борис много обичаше Вагнер, знаеше почти всички негови опери наизуст“, и съобщава за семейни вечери с просвирване на Вагнеровите опери (Tsaritsa Yoanna, 1991: 56). Но на дадения етап не се яви информация за негови посещения на Байройтския фестивал, а в програмите на Придворния оркестър Вагнеровата музика не е така забележимо доминираща.

Цитираните програми естествено пораждат въпроса кои са изпълнителите. Отговор намираме в публикацията на А. Границки[5] „Софийският придворен оркестър“, „музикален лист“ „Кавал“ от 1901 г. Авторът уточнява, че т.нар. придворен оркестър всъщност е „музиката от княжеския конвой, съставена на същите начала, както и музиките при другите полкове“ с диригент Йозеф Хохола (1845–1918), „подпомогната щедро от Н. В. Княза“ (Granitski, 1901: 21). Авторът е остро критичен към нивото на оркестъра и на капелмайстора Хохола, но справочните издания от различни музикално-исторически периоди подсказват[6], че днес неговата оценка не трябва да се приема безрезервно. Известен факт е, че с официална заповед от 1892 г. във въпросната музика от „княжеския конвой“ са обединени Лейбгвардейския на Н. В. ескадрон и оркестърът на Шести пехотен търновски полк. Към тях започва да функционира и „редовна щатна струнна група. Ето защо се счита, че той е и първият български симфоничен оркестров състав“ (Hlebarov, 2003: 186). През годините този оркестър се развива като щатни бойки, репертоар и професионални умения, ръководен от Йозеф Хохола, Алоис Мацак и Маестро Георги Атанасов. Изявява се и в целия си състав, и само като струнен оркестър (вж. Avramov, 2023). В каква конфигурация/ конфигурации е функционирал като „Придворен оркестър“ – трудно е да се отговори на дадения етап. Вземайки предвид бележката на Веселин Караатанасов, че в партитурите на Вагнер „всички обозначения са императивни и всякакви изпълнителски

---

5 Информация за него на дадения етап не бе открита.

6 От Енциклопедия на българската музикална култура научаваме, че този първи капелмайстор в България е завършил Частната военна музикална консерватория на Павлис в Прага със специалност контрабас и че пристига в България през 1879 като капелмайстор на първия български военен духов оркестър, съставен от чешки музиканти. От 1892 г. до пенсионирането си през 1904 г. Хохола е капелмайстор на Гвардейския оркестър и „работи неуморно, за да изпълни разнообразните задачи, които стоят пред този единствен на времето най-добър оркестър в България“ (1967: 440). Статията на Иван Камбуров добавя, че Й. Хохола е „учил и държал изпит за капелмайстор в Прага“ и че е създател на придобилата популярност музикална картина „Боят при Гургулят“ (Kamburov, 1933: 734).

своеволия са недопустими“ (Karaatanassov, W. 2020: 274), се запитваме доколко авторският оригинал е бил реализиран?

МУЗИКАТА НА ВАГНЕР НА БЪЛГАРСКАТА КОНЦЕРТНА И ОПЕРНА СЦЕНА

Розалия Бикс отбелязва, че вагнерианството „прониква сред българите още когато те прохождат за опера, но влечението им задълго си остава платонично, от прочетеното тук-там, от разговори и впечатления извън България“ (Biks, 2000: 207). Повечето автори на теоретични публикации от 20-те и 30-те години акцентират върху факта, че творчеството на Вагнер е „плътно преди всичко вътрешно, идейно сглобяване на слово, музика и действие“ (Romanski, 1934: 386), и че „той е велик за тоя, който го разглежда синтетично“ (Brashovanov, 1933: 129). Но при липсата на музикални и конкретно оперни традиции в България, концертното изпълнение на инструментални фрагменти, потпури или фантазии от Вагнеровите опери и музикални драми става удачен пътят към комплексното им сценично представяне. Примери за това са концертите на пианистите Алберт Фридентал (Albert Friedenthal) в салона на хотел „България“, вероятно София от 1894 г. с изпълнение на марш от „Танхойзер“ и любовна песен от „Валкюра“ (Kaval, 1894: 22), както и на Емил фон Зауер (Emil von Sauer) от 1898 г. с увертюра „Танхойзер“ в транскрипция на Лист. През 1907 г. пианистката Мария Драгомирова и виолончелистът Иван Цибулка (1880 – 1943)[7] изпълняват фантазия върху мотиви от „Парсифал“ (Biks, 2000: 12). В сезона 1936–1937 Държавната филхармония към Народната опера под диригентството на нейния главен диригент от полски произход Адам Должицки (1886 – 1972), учил дирижиране във Варшава и Лайпциг, изнася концерт от творби на Вагнер (Ivanov, 1937: 32). За същия сезон Държавната филхармония под диригентството на Венедикт Бобчевски (1895–1957), придобил музикално образование във Виена и Мюнхен, включва в концерта си от 12 май Вагнерови творби (Radev, 1936: 15).

За концерт на Бургаската мъжка гимназия, изнесен на 27. 03. 1927 г., научаваме от музикалната хроника на в. „Музикален преглед“:

---

7 Иван Цибулка е виолончелист и музикален педагог от чешки произход. През 1900 г. той пристига в България и работи първо в Гвардейския оркестър, после в оркестъра на Народната опера в София. Считан е за „един от създателите на Българската народна филхармония и пръв неин диригент“ (Yordanova, 2017). Красимира Йорданова, Спомен за диригента Мойсей Златин. 20. 12. 2017, BNR radio Bulgaria https://bnr.bg/post/100055504/spomen-za-dirigenta-moisei-zlatin

„Голям успех е показал особено духовия оркестър, който свири вече трудните композиции на Вагнера. Ръководителят г. Жаблянски е бил единодушно поздравен с плодовете на своя труд“ (Muzikalen pregled, 1927: 6). Информацията за концертни изпълнения на Вагнерова музика показва различните равнища на изпълнителски интерес – чужди и български солиращи професионалисти, професионални оркестрови състави, любителски хорове, дори ученически хорове и оркестри. Трудността не възпира българската жажда за европейска култура.

Сценичното представяне на Вагнеровите опери и музикални драми в България започва през 1910 г., когато Германска сборна опера с диригент Едмунд фон Щраус гастролира с *Der Fliegende Holländer* („Летящия холандец“) и *Lohengrin* („Лоенгрин“) (Biks, 2000: 238-239; Aleksiev, 2017). През 1938 и 1940 г. Франкфуртската опера с диригенти Франц Конвични и Б. Вецелсбергер[8] изпълнява четирите части на тетралогията *Der Ring des Nibelungen* („Пръстенът на Нибелунга“): *Das Rheingold* („Рейнско злато“), *Die Walküre* („Валкюра“), *Siegfried* („Зигфрид“), *Götterdämmerung* („Залезът на боговете“) (Biks, 2000: 238-239). За тези спектакли е ползвана сцената на Народния театър (Andreev, 2023: 110).

Софийската Народна опера дръзва да посегне към партитурите[9] на Вагнер през 1930 г. с постановка на *Der Fliegende Holländer* (1930), следвана от *Tannhäuser* (1931), а след няколко отлагания, както разбираме от рецензиите, на *Lohengrin* (1934). В тежките военни години е поставена и *Das Rheingold* (1943). Смелостта да се пристъпи към по-сложен за българската публика и за изпълнителите репертоар въпреки осъзнатите трудности има своите основания. Екипът на Народната опера вече разполага с певци, режисьори, диригенти, получили сериозно музикално образование в чужбина, които да развият уменията си с Вагнеров репертоар. Яркото певческо дарование Цветана Табакова (1905–1936), Констанца Кирова (1896–1991), учила актьорско майсторство в Париж и оперно пеене във Виена, Събчо Събев (1899–1950), завършил оперно пеене в Музикалната академия „Санта Чечилия“ – Рим, между 1927 и 1931 г., Михаил Попов (1899–1978), учил пеене в Неаполската консерватория между 1923 и 1927 г., Стефан Македонски (1885–1952), учил пеене в Московската консерватория между 1904 и 1910 г., Павел

---

8 Информация за собственото име и биографията на този диригент за момента не може да бъде приведена.

9 Партитура – музикална графична система, построена на координатен принцип, в която хоризонталът описва времевото протичане на творбата, а вертикалът отразява хармоничната едновременност на звученето (Karaatanassov, W., Dimitrova, R., 2022: 13).

Елмазов (1898 – 1975), специализирал оперно пеене във Виена между 1919 и 1924 г., руският оперен певец Константин Каренин (1897–1966) поемат главните партии в тези постановки. Безспорно водеща роля в техните успешни реализации има теоретичното знание за Вагнеровата естетика и реформаторски принос. То е донесено в България от режисьорите Илия Арнаудов (1889–1946), учил оперна режисура във Виена и специализирал в Берлин, и Драган Кърджиев (1896–1968), придобил образование и режисьорски опит във Франкфурт на Майн и на фестивала в Байройт; диригентите Херман Щанге (1884–1953) с немски произход, образование и стаж, за когото малко знаем, и споменатите вече В. Бобчевски и Адам Должицки. Отново ще се позова на информация от Р. Бикс – до края на Втората световна война *Der Fliegende Holländer* с две постановки се играе „почти 90 пъти", а *Lohengrin* – „над 50" (Biks, 2000: 152).

ПУБЛИЦИСТИЧНИ И МУЗИКАЛНО-ТЕОРЕТИЧНИ ПУБЛИКАЦИИ ЗА ВАГНЕР ОТ БЪЛГАРСКИ АВТОРИ

Голям дял от публикациите по темата „Вагнер" в междувоенния културен период у нас образуват специализираните статии и рецензиите от български автори. Обичайно те коментират творческата му биография и естетика, конкретна творба и/или нейна постановка.

Началото е поставено от известия, които силистренското музикално списание „Кавал" с редактори Карел Махан и Н. Бабачев периодично публикува. Някои от тях са: „Либрето за Вагнеровата опера „Лоенгрин" ще бъде преведено на турски език, по особеното желание на Султана" (Kaval, 1894: 35) или „Вагнеровата опера „Таннхайзер", която в времето на империята пропадна позорно в Париж, ще се представи през този сезон в голямата опера" (Kaval, 1894: 71). Настоящата дейност на Козима Вагнер (Kaval, 1894: 6) и програмата на „образцовите представления на Вагнеровите опери в Байрут" (пак там: 8) също са обект на отражение във в. „Кавал".

„Теофил Готие – Вагнер – Виктор Юго" е също кратко съобщение в сп. „Съвременно изкуство" (1919), отнасящо се повече до ролята и задачите на художествената критика, отколкото до самия Вагнер. Зад подписа „Мелпомена" вероятно стои един от издателите на списанието (Иван Камбуров и Светослав Камбуров). Съгласно общата тематична насоченост на „Съвременно изкуство" – издание, което търси точки на взаимодействие между изкуствата, тук е приведен конкретен пример: защитата на „Танхойзер" от Теофил Готие в пресата, с която писателят във функцията на критик утвърждава реформаторските идеи на Вагнер.

Една от ранните български статии, посветени на композитора, е „Вагнер“ в сп. „Златорог“. Написана е от спечелилия успех в годините между войните писател Димитър Шишманов (1889 – 1945), завършил право в Женевския университет, журналист и дипломат. През годините 1923 и 1924 г. той рецензира премиерите на Народната опера в „Златорог“ от позицията на литератор с висока обща и музикална култура, но не и на професионален музикант. Есеистично, с творческа фантазия и благоговение, Шишманов представя личността на „вълшебника“, неговите идеи и персонажи – „символи на вечните човешки радости и страдания“ (Shishmanov, 1925: 279). Вероятно принадлежащ към редиците на „вагнерианците“, той демонстрира очевидно познаване на Вагнеровото творчество, но не навлиза дълбоко в неговия технологичен процес. В духа на Ницше Шишманов възхвалява „свръхчовешката воля – ето най-яркото, което се съзира у майстора от най-ранни години“ (пак там). Той съзира у Вагнер „друг вид познание“, „интуитивното, което единствено откроява човеку всички велики световни тайни“ (пак там: 281), като с това се доближава до виждането на антропософа Рудолф Щайнер (1861–1925) за композитора (Steiner, 2012).

Може да се приеме, че с двете свои публикации в сп. „Музикален живот“ от 1928 г. В. Бобчевски подготвя публиката на Народната опера за постановката на „Летящия холандец“, вероятно вече планирана. Те са: „Произход и същност на Вагнеровия лайтмотив“ и „Вагнеровия лайтмотив в „Хвърчащия холандец“[10]. Високоинформативни, лаконично точни и актуални от съвременна гледна точка, те съобщават следните съществени факти:

– дефиницията на *Leit-motiv* („водещи мотиви“ или „водачи-мотиви“) като „къса поредица от тонове, която посредством своя ритмус, хармония и мелодия дава характеристика на известна сценична ситуация, или рисува психически състояния или характери на сценически герои.“ Мотивът рисува, напомня или предсказва (Bobchevski, 1928a: 9). Тази формулировка и обяснение на термина са актуални и днес. Бобчевски отбелязва също, че в немската романтическа опера до Вагнер съществуват т. нар. „повтарящи се“ или „напомнящи“ мотиви/ теми,

---

10 Този превод на Der Fliegende Holländer се явява в българските научни публикации до края на 30-те години на XX в. Той фигурира в Илюстрован речник от Иван Камбуров (Kamburov, 1933: 112), в статията „Рихард Вагнер като хоров диригент“, подписана от Б-в (B-v,1933: 133), и в статията за Вагнер от Л. Шмит, превод от немски на Д. Прокопиев (Schmidt, 1939: 38). Деноминацията „Летещият/ Летящия холандец“, въведена от Д. Шишманов през 1925 г., е утвърдена и чрез постановката на операта през 1930 г., и с рецензиите за нея в българската периодика през 30-те години (Daube, 1933: 75; Brashovanov, 1933: 130).

но в неговите лайтмотиви той намира съществени различия: „Но всички ония повтарящи се мотиви в „Вълшебният стрелец“ са в същност цели музикални фрази, които коренно се отличават по своята форма, по начина на тяхното третиране, по смисъла на тяхното появяване в оркестра и в вокалната част на операта“ (Bobchevski, 1928a: 9). Във втората публикация авторът не извежда важната диференциация докрай и лайтмотивът фигурира като: „често повтарящ се мотив с определена хармонична и мелодична структура.“ (Bobchevski, 1928b: 7). Отчетено е обаче етапното значение на *Der Fliegende Holländer* по отношение на Вагнеровата лайтмотивна техника: „да отразява психическите състояния на сценичните герои, като непосредствено с това да го отбягва от вокалната част и да го модифицира и проявява по възможност само в оркестъра“ (Bobchevski, 1928b: 8)[11].

– според Бобчевски Вагнер въвежда идеята за лайтмотива, „зърното на своята реформаторска дейност“ (Bobchevski, 1928a: 9) още в първата си опера *Die Feen* („Феите“). Дали диригентът споделя свои наблюдения от личен контакт с партитурите, или се доверява на нечие музикологично изследване? Дали наистина става дума за зародиши на *Leitmotiv*, или за възприемане на ранноромантическия немски композиционен похват *reminiscence motive/Erinnerungsmotive*? Техният първооткривател не е известен (Warrack, 2001: 391), но са използвани от Хайнрих Маршнер и Карл Мария фон Вебер, за чийто приемник в *Die Feen* се счита Вагнер. В своя „Илюстрован музикален речник“ И. Камбуров категорично заявява, че лайтмотивът е въведен за първи път в „Летящия холандец“ (Kamburov, 1933: 113). Моите наблюдения върху публикациите на авторитетни автори от втората половина на XX век по този въпрос разкриха сложно многообразие в използваната терминология и във възгледите за мотивните връзки – характеристики, в немската романтическа опера. Поставените въпроси дават достатъчен материал за самостоятелно изследване, а в настоящата студия могат само да бъдат поставени;

– „Холандецът“ още не е музикална драма, но е „първата крачка

---

[11] Въвеждането на „повтарящи се“ или „напомнящи“ мотиви/теми като съществен похват в оперната композиция от XIX в. нататък се отбелязва и в музикознанието от втората половина на XX в. Музиколозите въвеждат близки по значение термини с немски или английски произход, поотделно или взаимносвързани. Напр. Карл Далхаус използва Erinnerungsmotive (Dahlhaus, 1984: 101) по повод Freischütz „Вълшебният стрелец“ от Вебер, а Каролин Абат и Роджър Паркър не уговарят различията между leitmotiv и motivic recurrences – „melodies, orchesrtral sonorities, particular harmonies or other recurring musical ideas“ (Abbate, Parker, 2012: 357) в творчеството на Вагнер.

към новото дело на Вагнера“ (Bobchevski, 1928a: 9);

– обхванати са всички равнища в композицията на *Der Fliegende Holländer*, набелязани са и следващите етапи в еволюцията на Вагнеровия мироглед, философия, композиционни средства и представящите ги творби.

Като резултат от премиерите на *Der Fliegende Holländer* и *Tannhäuser* В. Бобчевски публикува обширна статия „Вагнер и музикалната ни култура“ на страниците на „Златорог“ (1931). Някои текстове от нея, коментиращи лайтмотивите в романтичните опери и музикалните драми на Вагнер, са идентични със статиите му в „Музикален живот“. По-различен и съществен тук е философският поглед към делото на Вагнер – Бобчевски го оценява не само в сферата на изкуството, но и на вечните нравствени идеи, които Вагнер иска да внуши на човечеството, напр. „чрез самопожертване да се спаси друг“ (Bobchevski, 1931: 132). В. Бобчевски набелязва три равнища на мисловно-психически състояния, три „свята“ – материален-емпиричен, трансцендентно-метафизичен и мистико-религиозен. „Според самия него, изкуството, въобще, е съединителният елемент на тези три свята, тъй като неговата форма е материално, неговото съдържание – метафизическо, а тълкуването – мистично-религиозно.“ В основата на материално-емпиричното равнище Бобчевски включва Вагнеровите екзистенциални потребности и предпочитания; в основата на трансцендентно-метафизичното – „дълбоката вяра в чистата, идеалната човешка природа“ (Bobchevski, 1931: 131) на композитора; в основата на мистико-религиозното равнище – „убеждението му в едно без всякакво съмнение възвишено морално значение на света – въобще. Вагнер казва, че признаването на едно морално значение на света е короната на всички познания.“ (пак там: 132). В лекция, озаглавена „Вагнер и мистиката“ (1907), Рудолф Щайнер предпазливо и с уговорки окачествява като мистика свръхсетивната интуиция, несъзнателните духовни стремежи, които направляват творческия процес на Вагнер, въпреки че композиторът никъде не споменава това понятие (Steiner, 2012: 13-14). Дали Бобчевски е познавал идеите на Щайнер – отново възниква въпрос, чийто отговор остава в бъдещето[12].

Премиерите на Der Fliegende Holländer и Tannhäuser са отбелязани в сп. „Златорог“ от Ото Даубе, немски музикант, за чието пребиваване

---

12 Първите издания на книги от Рудолф Щайнер в български превод датират от 1916 г. („Как се постига познанието на висшите светове“, Сливен: „Труд“), но е напълно възможно владеещите немски език български интелектуалци да са запознати с тях и в оригинал.

в България знаем малко[13]. Той рецензира новите постановки на Народната опера през 1930 и 1931 г. Обръщането към Вагнеровото творчество окачествява като „начало на нова епоха за българската оперна сцена“ (Daube, 1930: 174), като по-висок етап след овладяването на италианския и френския оперен репертоар и характерните за тях вокални техники. Даубе въвежда към конкретната сценична реализация чрез информация за Вагнер и неговата реформа, заменила господстващата дотогава в оперния жанр „чисто сетивна наслада“ с „велики човешки идеи“, с единството поезия – драма – музика, подчинено на обща идея. Даубе засвидетелства уважение към режисурата на Илия Арнаудов, но баритонът Цветан Каролев (1880 – 1960), специализирал оперно пеене във Виена и Берлин между 1915 и 1919 г., не е високо оценен в ролята на Холандеца. Все пак Даубе счита, че: „Каролев е несъмнено интелигентен, усърден артист, който, както свидетелствува неговата сериозна воля, ще успее да се вживее още по-дълбоко в мощния образ на холандеца“ (пак там: 176). Цветана Табакова в ролята на Сента покрива критериите на Даубе: „Вагнеровото слово и Вагнеровият тон (преди всичко не на пеенето, а на оркестро-симфоничният тон!) искат изобразяващо движение и то не неволно, а продиктувано от драмата, думата, мисълта или чувството.“ (пак там). Показателна за нивото на българското оперно изпълнителство от началото на 30-те години е констатацията: „Нашият оперен хор, по благозвучие и чистота, трябва да се постави пред много оперни хорове на големи немски сцени“ (пак там: 178). Тя е свидетелство и за обективността на рецензента, надраснал своите национални пристрастия. И още нещо: рецензията на Даубе дава поглед към състоянието на оперния живот в Германия, към възникналите вече конкурентни борби между сценична, радио- и кинопостановка.

През 1933 – годината, която международната музикална общественост отбелязва като „Вагнерова“ (Daube, 1933: 72), статии за композитора публикуват отново Даубе в сп. „Златорог“, Стоян Брашованов и автор, подписал се с Б-в[14] в сп. „Родна песен“. През 1933 г. излиза и Илюстрован музикален речник от видния български музиколог Иван Камбуров (1883–1955), придобил музикално образование в Австрия и Германия, включващ статия за Вагнер.

---

13 Единствената налична информация за него е, че е пианист и един от участниците в камерния квинтет на Иван Цибулка.

14 Това съкращение би могло да се свърже с двама от авторите, публикуващи в сп. „Родна песен“– Крум Бояджиев и Петър Бояджиев. Различни аргументи насочват изследователя повече към първия от тях.

Акцентите, които поставя Даубе, са: етапното значение на Вагнер в романтическата идея за синтез на изкуствата, водещото значение на „драматикът“ в неговата универсална личност – композиторът осъзнава възможностите на музиката и я превръща в „средство за изобразяване на драматически конфликти“ (пак там: 74); възходящата линия на взаимодействие между поезия, музика, нравствени идеали и драматургия. В този синтез Вагнер отъждествява своята личностната идентификация със сюжетите и героите от творчеството си: действен идеализъм в *Rienzi* („Риенци“), търсещата личност и изкупващата греховността любов в *Der Fliegende Holländer* и *Tannhäuser* („Танхойзер“)[15], „свръхчовека в неговото трагично осамотение“ в *Lohengrin* („Лоенгрин“), конфликтът властолюбие – любов в *Der Ring des Nibelungen* („Пръстенът на Нибелунга“), конфликтът честолюбие – любов в *Tristan und Isolde* („Тристан и Изолда“), себеотричането в името на чуждото щастие в *Die Meistersinger von Nürnberg* („Нюрнбергските майстори-певци“) и саможертвата в името на човечеството, която дарява изкупление в *Parsifal* („Парсифал“). Установяваме, че образът на Лоенгрин се асоциира с идеята/ идеалът за „свръхчовека“, издигнат от Фридрих Ницше.

Запознат с философията на Шопенхауер (според текста), но вероятно и на Ницше, Даубе отново изтъква Вагнеровата „несравнима, свръхчовешка воля“ (пак там: 77). И още едно доказателство за наднационалното мислене на Даубе: в заключението си той утвърждава превъзходството на човешкото единство/общност над нацията – идея, за чието реализиране допринася Вагнеровото изкуство.

Акцентите в публикацията за Вагнер на музиколога Стоян Брашованов (1888–1956) – отново немски възпитаник, са:

а) универсалността на Вагнер – съчетанието от музикант, поет, мислител, общественик (категорията „мислител“ има по-общи параметри, които вероятно можем да тълкуваме като „теоретик, философ, социолог“). В извода, че художникът и човекът Вагнер са неделими, Брашованов е единодушен с Даубе: „като че ли неговото творчество е пряк производ на неговия живот“ (Brashovanov, 1933 :129).

б) необикновената сила, целеустременост и енергиен заряд на Вагнер спрямо целите в изкуството и живота – отново позната авторска мотивация. Брашованов разширява и теоретичното знание за Вагнеровата музика: „една нова линеарна полифония разкри в „Тристан и Изолда“ нови хармонични области и нови богатства в колорит“ (пак

15 Тази идея преди това е внушена чрез образа на Сента в „Летящия холандец“, бел. моя, Б.М.

там: 131). Неговият коментар относно дискутираните в международен мащаб въпроси: а) личностните противоречия на Вагнер („себичност, непоследователност, непризнателност") или пък б) „Вагнер – край или начало в музикалния процес" изглеждат свързани/отразяващи написаното от Едуард Шюре по въпроса (Schuré, 1926: 4-6).

Любомир Романски (1912–1989), музикално образован в България пианист и диригент, но от преподаватели с немско образование[16], с успешна диригентска специализация и кариера в Германия между 1936–1977, отбелязва в „Златорог" софийската премиера на *Lohengrin* с впечатляващо веща за възрастта си рецензия. Въведението, което позиционира *Lohengrin* в творчеството на Вагнер, е последвано от целенасочен и компетентен анализ за постановката на тази все още романтическа опера със следните опорни точки:

– постановката също бележи нов етап, „нов път" в развитието на Народната опера и българското оперно изпълнителство, но този път на равнище оперна режисура. Заслугата за това е на Драган Кърджиев, „познавач на Вагнеровия стил и традиции" (Romanski, 1934: 387);

– постановката е нов етап и в българското певческо и диригентско изкуство: „нашите певци, които иначе са твърде далеч от Вагнера и вагнеровското, са могли да прекършат нещо в себе си и да се явят едва ли не неузнаваеми пред нас" (пак там: 388). Отличени са Събчо Събев (Телрамунд), Цветана Табакова (Елза) и Константин Каренин (Лоенгрин). Диригентът Мойсей Златин[17] също допринася за успеха на постановката;

– българската публика и изпълнителите на Вагнер трябва да бъдат систематично и целенасочено възпитани/ изградени[18].

Цитираните дотук рецензии ни информират и за интереса на българската публика към Вагнеровото творчество.

След премиерата на *Lohengrin* в Народната опера режисьорът Илия Арнаудов издава като отделна книга от 62 страници обстоен биографично-исторически и музикално-драматургичен анализ на

---

16 Като частен ученик в Музикалната академия той учи при Цанко Цанков (дирижиране), Панчо Владигеров (композиция) и Димитър Ненов (пиано).

17 Мойсей Маркович Златин (1882–1953) завършва Московската консерватория като пианист и диригент. В България работи като главен диригент на Народната опера между 1920–1936 г.

18 За възпитание на българската публика трябва да се работи активно и целенасочено още от училищна възраст. Развиването на слушателския опит на учениците в училищна възраст според Ралица Димитрова (Dimitrova, 2022: 62) „създава интерес у обучаемите, провокират тяхното въображение и чрез средствата на музикалната изразност разкриват музикално-художествения образ".

творбата, библиография с 20 източника и нотно приложение – 42 лайтмотива от операта. В своя текст авторът преминава през различните нива на знанието за легендарния Лоенгрин и Вагнеровата интерпретация. Информацията е безспорно коректна, но е поднесена увлекателно и въздействащо. Емоционалният и субективиран изказ на автора издава „вагнерианеца" в него: „една смело изявена воля създава от проблемата за личността непосредствен обект на творчеството му" (Arnaudov, 1935: 4). В представата на Арнаудов Вагнер разчупва „окостенялата традиция", „музикалното благонравие" – той е „проповедникът и теоретикът на новите идеи", реформаторът и революционерът (пак там: 5).

ПРЕВОДНИ ИЗДАНИЯ ОТ ЧУЖДИ АВТОРИ ЗА ВАГНЕР И ТВОРЧЕСТВОТО МУ

Два броя на библиотека „Музика", издавана и редактирана от видния цигулков педагог Никола Абаджиев (1883–1941), предлагат откъси от книгите на писателя, философ и музиколог Едуар Шюре (1841–1929) за Вагнер в превод от френски език. Под №3 през 1926 г. излиза „Книга за Вагнера" („Спомени за Рихард Вагнера. Тристан и Изолда"), под №5 през 1931 г. – „Танхойзер – психофилософски разбор. Рихард Вагнер. Младини, дебюти, Риенци". За първото издание намираме анонс във вестник „Музикален преглед", издание на Старозагорския клон от Съюза на професионалните музиканти в България, подписан от редактора А. П. Берсенев[19]. Авторът възторжено изразява възхищението си и от Е. Шюре, и от „фигурата на могъщия байройтски маестро": „ценно съчинение на големия французки музикален критик и естет". Берсенев оценява високо и идеята на преводача Н. Абаджиев: „Защото къде можете да намерите у нас две думи за безсмъртния музикален гений Вагнер?" (Bersenev, 1926: 2).

Като личен познат на Вагнер (малко по-късно и на Р. Щайнер) Шюре отразява лични впечатления от общуването си с композитора. Той определя публикациите си в резултат от това общуване като „психофилософски разбор", като „една психологична и музикална преценка на *мистерията* (курсив на Е. Ш.), която изпълва творенията на Вагнера: това е философско заключение върху общото развитие на творчеството му" (Schuré, 1926: 40), но не и биографичен и музикално-теоретичен анализ. И днес, когато разполагаме с изключително богата литература относно различни проблеми по темата „Вагнер", непосредствените спомени на

---

19 Антон П. Берсенев е творчески псевдоним на Георги Стоянович (1891–1941) – български музиколог, литературен критик, юрист, активен участник в музикалния живот на Стара Загора.

този писател за композитора и психологическите му анализи върху тях запазват стойността си на много ценни свидетелства за сложната личност на Вагнер, за времето и събитията, с които е обвързан.

Под №4 на библиотека „Музика“ Н. Абаджиев публикува и оригинален текст от Вагнер: неговата статия „На поклонение у Бетховена“ в превод от немски на Лала Пиперова-Абаджиева. Статията на Вагнер е част от „Книга за Бетховена“ (1927) заедно с „Животът на Бетховена“ от Жан Шантавоан, издадена в България по случай 100- годишнината от кончината на Бетховен.

Списание „Музикално възпитание“ също отдава почит на Вагнер с „Биографска скица“ за него от Леополд Шмит[20] в превод на Драган Прокопиев[21]. Авторът издига Вагнеровото творчество над всичко, създадено до момента, и заключава: „Вагнер е въплощение на волята и на могъществото на своето време“ (Schmidt, 1940: 38). Осъзнато или не, Л. Шмит отразява ницшеанския философски дух.

В края на изследвания период в България излиза и романизираната биография на Вагнер от Макс Кронберг[22] (1942) с посвещение „На германския устрем към висше съвършенство“. Ще цитирам само част от предговора: „той разкъса веригите, в които остарелият педантизъм беше оковал изкуството. Той доказа на боязливите, че истинското творчество в изкуството се състои в това, да се стремиш към най-съвършеното, без да се влияеш от разбиранията на другите“ (Kronberg,1942: 5).

ФИЛОСОФСКИ И ИЗКУСТВОВЕДСКИ ПУБЛИКАЦИИ, В КОИТО СЕ ЯВЯВА ИМЕТО НА ВАГНЕР

Преглеждайки тритомния сборник „Критическото наследство на българския модернизъм“, си дадох сметка за интереса към Вагнеровите идеи и сред представителите на българската хуманитарна мисъл –

---

20 Издателят и редактор Борис Тричков посочва като източник *Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert von Leopold Schmidt*. – Max Hesses Verlag. Band 63. Berlin W 15. Леополд Шмит (1860 – 1927) е немски музикален писател и диригент, учил в Университета и Кралската висша музикална школа в Берлин, преподавател по история на музиката в немски консерватории. Музикален сътрудник и критик на *Berliner Tageblat* (Kamburov, 1933: 772). Едно от неговите теоретични съчинения е „Майстори на музиката през XIX век“ (1901), откъс от което е преведен за „Музикално възпитание“.

21 Драган Прокопиев (1904–1984) хоров диригент и педагог, изучавал цигулка в Лайпциг, Париж и Берлин.

22 Макс Кронберг (1884–1938) е немски писател на исторически и биографични романи.

философи, писатели, филолози, изкуствоведи и т. н., през първата половина на XX в. Поставени в широк европейски културен контекст, те най-често биват свързвани с философията на Артур Шопенхауер (1788–1860) и на Фридрих Ницше (1844–1900).

Както разбираме от литературознанието, в началото на XX век сред българската интелигенция навлизат ницшеанството и ницшеанският дух, който овладява житейската нагласа и творческия процес на големи личности – Пенчо Славейков, Николай Райнов, Спиридон Казанджиев и мнозина други. Иван Еленков го обяснява така: „Неговата философия на живота е близка на раждащата се нова формула на българската културна идентичност. „Индивидуализъм" е ключовата парола на основното ѝ съдържание и Ницше е вписван в този кръг възприятия – разбиран или неразбиран" (Elenkov, Daskalov, 1994: 22). Съвременникът на събитията Боян Пенев дава още едно обяснение: „култът на силната личност се обявява като реакция срещу култа на масата, отчасти като реакция срещу социализма. Индивидуализмът е враг на доктринерството, на филистерския морал, на всичко онова, което ограничава свободата на творческата сила и воля" (пак там: 160-161).

Дали ницшеанските увлечения привличат Вагнер във фокуса на общественото внимание, или сам по себе си той е достатъчно притегателен център – това днес е трудно да се прецени. Но съставителите на сборника поместват редакционна бележка, в която освен известното ни въздействие на композитора върху Ницше те отбелязват и неговото влияние „върху философската основа на модерното изкуство въобще" (Sugarev, Dimitrova, Atanasova, 2009a: 459).

Както беше отбелязано дотук в публикациите на музиканти и музиколози, силен аргумент за възхищението към Вагнер е неговото съзвучие или вдъхновяващо въздействие спрямо идеала за могъщата, индивидуалната личност, за „свръхч(ел)овека" и „волята за власт" на Ницше. Емануил Попдимитров (1885–1943) – писател, философ, литературен критик, коментира, че Вагнер и Шопенхауер прокарват идеята за изграждане на „съвършени екземпляри", „единични велики хора" (Popdimitrov, 2009: 111). Авторът дава свое обяснение за отдръпването и разочарованието на Ницше от Вагнер: „Вместо грандиозното, опиянително и бурно изкуство, той открива и в музиката на Вагнера признака на времето: едно съчетание от грубост и разнежена слабост, похабяване на природните инстинкти и нервозна хиперестезия, жажда за чувствени преживявания, поради умора, и наслада от същата умора. А Ницше е очаквал от произведенията покой, простота и величие" (пак там).

В „Българските преводи на „Тъй рече Заратустра“ философът и психолог д-р Спиридон Казанджиев (1882 – 1951), придобил образование в Софийския университет, след това в Лайпциг и Цюрих, посочва Шопенхауер и Вагнер като учители на Ницше, от които той се вдъхновява и възприема: „У Шопенхауера – духът на отрицанието, което очисти хоризонта на Ницше и събуди у него великия копнеж, у Вагнера – героичните предчувствия на свободната „воля към власт“ (Kazandzhiev, 1920: 168). Но може би под влияние на Анри Лихтенберже[23] Казанджиев обявява увлечението на Ницше по Вагнер за психологическа измама: „Ницше беше внесъл в музиката на последния един свят, който тя не съдържаше“ (пак там). Ето и текстът на Лихтенберже: „Ницше се е излъгал в своето увлечение към Вагнера: а колкото до това, че си е менил убежденията – това е негово право“ (Lichtenberger, 1905: 129). За влияние ли става дума, или за самостоятелно достигнато единомислие?

В студията „Родно изкуство“ (1920) Гео Милев набляга върху друг аспект от Вагнеровия исторически принос – неговата общочовешка стойност и общовалидност. Милев го свързва с това на Гьоте, Дьолакруа, Байрон и Шекспир, които „минават отвъд своите национални особности, за да бъдат част от красотата на Мировата Душа – стават универсални“ (Milev, 2009: 179). Тази идея срещаме и у Шюре, и в рецензията на Ото Даубе.

Неоспорим е фактът, че след Освобождението България отваря широко врати за европейската култура и изкуство и до средата на XX в. у нас вече много се превежда и пише за тях, изпълняват се много европейски композитори от различни епохи. Но в цялото това многообразие Рихард Вагнер излиза на едно от първите места по интерес наред с Бетховен. За него пишат най-авторитетните музиколози и теоретици, диригенти и режисьори. Те представят делото му не само високопрофесионално, но и с голям респект към мащабността и иновативността на неговата музика, философски и обществени идеи. Израсналата българска музикална критика издига творбите на Вагнер над всичко, създадено до него в оперния жанр. Тази позиция се утвърждава в не една специализирана българска или преводна статия за Вагнер от периода между войните. Значението на символа (Schmidt,1940: 38), на

---

23 Анри Лихтенберже/Henri Lichtenberger (1864–1941) е френски учен-академик и университетски преподавател, специалист по немска и сравнителна литература. Неговата книга *La Philosophie de Nietzche* е преведена на различни езици, включително български –„Философията на Ницше“ (1905). Лихтенберже е автор и на книгата *Richard Wagner: poèt et penseur* (1898) – „Рихард Вагнер като поет и мислител“.

обръщането към мита (Daskalov, 1994), крайният индивидуализъм и властният, непреклонен дух на Вагнер („волята за власт“) привличат естествено българските интелектуалци (музиканти, писатели, изкуствоведи), повлияни и от философията на Ницше. Вагнеровите идеи или техните проекции в мисълта на Ницше са основополагащи – вероятно отговорът е строго индивидуален. В едно съм почти убедена – че този пиетет не е повлиян от пропагандната кампания на немския националсоциализъм. Аргументите за това са много.

ЛИТЕРАТУРА

Abbate, Parker 2012: Abbate Carolyn, Roger Parker. A History of Opera. The last 400 years. London: Allen Lane. Penguin Books.

Arnaudov 1935: Арнаудов, И. Рихард Вагнер. Лоенгрин – исторично, сценично и музикално разяснение. София: Книжарница „Св. Климент“. [Arnaudov, I. Richard Wagner. *Lohengrin* – istorichno, stsenichno I muzikalno razyasnenie. Sofia: knizharnitsa „St. Kliment“.]

Aleksiev 2017: Алексиев, И. Операта „Летящия холандец в България до 1930 г.“. – В: Морски вестник „Компас“. [Aleksiev, I. Operata *Der Fliegende Holländer* v Balgariya do 1930 g. – V: Morski vestnik „Kompas“.] https://morskivestnik.com/compass/news/2017/052017/052017_41.html , посетен на 18.04. 2023.

Andreev 2023: Андреев, А. Летопис на сезоните на Софийска филхармония. Христоматия за изучаване историята на Софийска филхармония. Базисна музикална историография. [Andreev, A. Ed. Letopis na sezonite na Sofia Philharmonic. Hristomatiya za izuchavane istoriyata na Sofia Philharmonic. Bazisna muzikalna istoriografiya. Sofiya.]

Bersenev 1926: Берсенев, А. (ред.) Библиография. Книга за Вагнера от Едуард Шюре. Превод Никола Абаджиев. Библиотека „Музика“, №3. – В: Музикален преглед, III, 1926, №12, 2. [Bersenev, A. Biblografiya. Kniga za Wagnera ot Edouard Schuré. Prevod Nikola Abadzhiev. Biblioteka „Muzika“, №3. – V: Muzikalen pregled, III, 1926, №12, 2.]

Biks 2000: Бикс, Р. На опера в стара София. София: УИ „Св. Климент Охридски“, АИ „Проф. Марин Дринов“. [Biks, R. Na opera v stara Sofiya. Sofiya: UP „St. Kliment Ohridski“, Professor Marin Drinov Publishing House of the Bulgarian Academy of Sciences.]

Bobchevski 1928a: Бобчевски, В. Произход и същност на Вагнеровия лайтмотив. – В: Музикален живот, I, 1928a, №1, 8-9. [Bobchevski, V. Proizhod I sashtnost na Wagneroviya leitmotiv. –V: Musikalen zhivot, 1928, №1, 8-9.]

Bobchevski 1928b: Бобчевски, В. Вагнеровият лайтмотив в „Хвърчащия холандец“. – В: Музикален живот, 1928, №4, 4-8. [Bobchevski, V. Wagneroviya leitmotiv v *Der Fliegende Holländer* . –V: Muzikalen zhivot, 1928, №4, 4-8.]

Bobchevski 1931: Бобчевски, В. Вагнер и музикалната ни култура. – В: Златорог, XII, 1931, № 2-3, 129-135. [Bobchevski, V. Wagner I muzikalnata ni kultura. – V: Zlatorog, XII, 1931, № 2-3, 129-135.]
Brashovanov 1933: Брашованов, С. Рихард Вагнер 1813-1883. –В: Родна песен, V, №5-6, 129-131. [Brashovanov, S. Richard Wagner 1813-1883. – V: Rodna pesen, V, №5-6, 129-131.]
Boucourechliev 2011: Boucourechliev, André. Музикалният език. Orange Factory. [Le langage musical. Orange Factory.]
Ganchev 2012: Ганчев, Д. Спомени за княжеското време. София: Захарий Стоянов. [Ganchev, D. Spomeni za knyazheskoto vreme. Sofia: Zahari Stoyanov.]
Granitski 1901: Гранитски, А. Софийският придворен оркестър. – В: Кавал, II, 1901, №3, 20 – 22. [Granitski, A. Sofiyskiyat pridvoren orkestar. – V: Kaval, II, 1901, №3, 20 – 22.]
Dahlhaus 1984: Далхаус, К. „Вълшебният стрелец" на Вебер и идеята за романтична опера. – В: Музикални хоризонти, №5, 98 – 111. [Dahlhaus, C. *Der Freischutz* na Weber I ideyata za romantichna opera. – V: Muzical Horizons, №5, 98 – 111.]
Daskalov 1994: Даскалов, Р. Национално-културната ни идентичност: начин на изграждане. – В: Еленков, Иван, Румен Даскалов съст. Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. София: Светлоструй, 1994, 27–48. [Daskalov, R. Natsionalno-kulturnata ni identichnost: nachin na izgrazhdane– V: Elenkov, Ivan, Rumen daskalov ed. Zashto sme takiva? V tarsene na balgarskata kulturna identichnost. Sofia: Svetlostruy, 27–48.]
Daube 1930: Даубе, О. „Летещият холандец" на българска сцена. – В: Златорог, XI, 1930, №3, 174 – 178. [Daube, O. *Der fliegende Holländer* na balgarska scena. – V: Zlatorog, XI, №3, 174 – 178.]
Daube 1931: Даубе, О. Танхойзер. – В: Златорог, XII, 1931, №1, 57-59. [Daube, O. *Tannhäuser*. V: Zlatorog, XII, 1931, №1, 57-59.].
Daube 1933: Даубе, О. Вагнерова година– В: Златорог, XIV, 1933, №3, 72-78. [Daube, O. Wagnerova godina. – V: Zlatorog, XIV, 1933, №3, 72-78.]
Dimitrova 2022: Димитрова, Р. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас, част 2. София. [Dimitrova, R. Didaktika na muzikalnoto izkustvo I-IV klas, chast 2. Sofia.]
Elenkov 1994: Еленков, И. Въведение. Версии за българската идентичност в модерната епоха. – В: Еленков, Иван, Румен Даскалов (съст.). Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. София: Светлоструй, 5–26. [Elenkov, I. Vavedenie. Versii za balgarskata identichnost v modernata epoha. – V: Elenkov, Ivan, Rumen daskalov (ed.). Zashto sme takiva? V tarsene na balgarskata kulturna identichnost. Sofia: Svetlostruy, 5–26.]
Енциклопедия на българската музикална култура. София, 1967. [Entsiklopedia na balgarskata muzikalna kultura. Sofia, 1967.]
Hlebarov 2003: Хлебаров, И. Новата българска музикална култура. Том 1: 1878-

1944. ДМА „Панчо Владигеров“. София: „Хайни“. [Hlebarov, I. Novata balgarska muzikalna kultura. Vol. 1:1878-1944. DMA „Pancho Vladigerov”. Sofia: „Hayni“.]

Ivanov 1937: Иванов, проф. Дим. П.. Репертуарът на Народната опера за сезона 1936 – 37 г. – В: „Музикална мисъл“, I, 1936-1937, №8-9-10, 32. [Ivanov, prof. Dim. P. Repertuarat na Narodnata opera za sezona 1936 – 37. – V: Muzikalna misal, I, 1936-1937, №8-9-10, 32.]

Yordanova 2017: Йорданова, Кр. Спомен за диригента Мойсей Златин. 20. 12. 2017, БНР радио България. [Yordanova, Kr. Spomen za dirigenta Moysey Zlatin. 20. 12. 2017, BNR radio Bulgaria.] https://bnr.bg/post/100055504/spomen-za-dirigenta-moisei-zlatin, посетен 29. 04. 2023.

Kamburov 1933: Камбуров, И. Илюстрован музикален речник. София: Хемус. [Kamburov, I. Iluystrovan muzikalen rechnik. Sofia: Hemus.]

Karaatanassov, Dimitrova 2022: Караатанасов, В., Димитрова, Р. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас, част 1. София: Wess Music. [Karaatanassov, W., Dimitrova, R. Didaktika na muzikalnoto izkustvo I-IV klas, chast 1. Sofiya: Wess Music.]

Karaatanassov 2020: Караатанасов, В. Струнни лъкови инструменти в оркестъра. София: Wess Music. [Karaatanassov, W. Strunni lakovi insrtumneti v orkestara, Sofiya: Wess Music.]

Kazandzhiev 1920: Казанджиев, Сп. Българските преводи на „Тъй рече Заратустра“. – В: Златорог, I, №2, 167-188. [Kazandzhiev, Sp. Balgarskite prevodi na *Also sprach Zarathustra*. – V: Zlatorog, I, №2, 167-188

Konstant 1992: Константин, Ст. Фердинанд лисицата. София: ВИС ВИТАЛИС. [Konstant, St. Foxy Ferdinand. Tsar of Bulgaria. Sofia: VIS VITALIS.]

Kronberg 1942: Кронберг, М. Вагнер. София: Изгрев. [Kronberg, M. Wagner. Sofia: Izgrev.]

Lichtenberger 1905: Лихтенбергер, Х. Философията на Ницше. Провадия: Заря. [Lichtenberger, H. Filosofiyata na Nietzsche. Provadiya: Zarya.]

Madol 1992: Мадол, Х. Р. Фердинанд, цар на българите. София: Карина М. [Madol, H. R. Ferdinand, tsar na balgarite. Sofia: Karina M.]

Mahan 1901: Махан, К. Българските музиканти в Байройт. – В: Кавал, II, 1901, №1, 7. [Mahan, K. Balgarskite muzikanti v Bayreuth. – V: Kaval, II, 1901, №1, 7.]

Melpomena 1919: Melpomena. Теофил Готие – Вагнер – Виктор Юго – В: Съвременно изкуство, 1919, № 3-4, 18-19. [Théophile Gautier – Wagner Victor Hugo. – V: Savremenno izkustvo, 1919, № 3-4, 18-19.]

Milev 2009: Милев, Г. Родно изкуство. – В: Сугарев Едвин, Елка Димитрова, Цветанка Атанасова (съст.). Критическото наследство на българския модернизъм, том 2. София: Институт за литература БАН, ИЦ „Боян Пенев“, 175-185. [Milev, G. Rodno izkustvo. –V: Sugarev Edvin, Elka Dimitrova, Tsvetanka Atanasova (ed.). Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiyat modernizam, vol. 2. Sofia: Institut za literatura BAN, Publishing House „Boyan Penev“, 175-185.]

Penev 1994: Пенев, Б. Увод в българската литература след Освобождението. – В: Еленков, Иван, Румен Даскалов (съст.). Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. София: Светлоструй, 144-162. [Penev, B. Uvod v balgarskata iterature sled Osvobozhdenieto. – V: Elenkov Ivan, Rumen Daskalov (ed.). Zashto sme takiva? V tarsene na balgarskata kulturna identichnost. Sofia: Svetlostruy, 144-162.]

Popdimitrov 2009: Попдимитров, Ем. От натурализъм към символизъм. – В: Сугарев Едвин, Елка Димитрова, Цветанка Атанасова (съст.) Критическото наследство на българския модернизъм, том II. София: ИЦ „Боян Пенев", т. 3, 103-117. [Popdimitrov, Em. Ot naturalizam kam simvolizam. –V: Sugarev Edvin, Elka Dimitrova, Tsvetanka Atanasova (ed.). Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiyat modernizam, vol. 3. Sofia: Institut za literatura BAN, Publishing House „Boyan Penev", 103-117.]

Radev 1936: Радев, Д. Музикални вести. – В: Музикална мисъл, I, №2, 15-16. [Radev, D. Muzikalni vesti. – V: Muzikalna misal, I, №2, 15-16.]

Romanski 1934: Романски, Д. „Лоенгрин" в Народната опера. – В: Златорог, XV, 1934, №8, 386 -390. [Romanski, L. *Lohengrin* v Narodnata opera. – V: Zlatorog, XV, 1934, №8, 386 -390.]

Schuré 1926: Шуре, Ед. Книга за Вагнера. София: Библиотека Музика, №3 [Schuré, Ed. Kniga za Wagnera. Sofia: Muzika, №3.]

Schuré 1931: Шуре, Ед. Танхойзер – психо-философски разбор. Рихард Вагнер. Младини, дебюти, Риенци. София: Библиотека Музика, №5. [Schuré, Ed. *Tannhäuser* – psiho-filosofski razbor. Richard Wagner. Mladini, debyuti, Rienzi. Sofia: Muzika, №5.]

Schmidt 1939: Шмид, Р. Рихард Вагнер. – В: Музикално възпитание, VI, 1939-1940, №4-5-6, 38-40. [Schmidt, L. Richard Wagner. – V: Muzikalno vazpitanie, VI, 1939-1940, №4-5-6, 38-40.]

Shishmanov 1925: Шишманов, Д. Вагнер. – В: Златорог, VI, 1925, № 5-6, 278-281. [Shishmanov, D. Wagner. – V: Zlatorog, VI, 1925, № 5-6, 278-281.]

Slaveykov 2009: Славейков, П. Фридрих Нитче. Литературна бележка. – В: Сугарев Едвин, Елка Димитрова, Цветанка Атанасова (съст.). Критическото наследство на българския модернизъм, том I. София: Институт за литература БАН, ИЦ „Боян Пенев", Т.1, 283-284. [Slaveykov, P. Friedrich Nietzsche. Literaturna belezhka. –V: Sugarev Edvin, Elka Dimitrova, Tsvetanka Atanasova (ed.). Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiyat modernizam, vol 1. Sofia: Institut za literatura BAN, Publishing House „Boyan Penev", 283-284.]

Stanchova 1991: Станчова, А. Дворцови и дипломатически спомени 1887 – 1915. София: УИ „Св. Климент Охридски". [Stanchova, A. Dvortsovi I diplomaticheski spomeni 1887 – 1915. Sofia: UP „St. Kliment Ohridski".]

Steiner 2012: Щайнер, Р. Рихард Вагнер и мистиката. – В: Мисията на Рихард Вагнер. Стара Загора: Антропософско издателство „Даскалов", 13 – 51.

[Steiner, R. Richard Wagner I mistikata. – V: Misiyata na Richard Wagner. Stara Zagora: Antroposofsko izdatelstvo „Daskalov“.]

Sugarev, Dimitrova, Atanasova 2009: Сугарев, Е., Димитрова, Е., Атанасова, Цв. Критическото наследство на българския модернизъм, том 1. София: ИЦ „Боян Пенев“. [Sugarev E., E. Dimitrova, Tsv. Atanasova. Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiya modernizam, vol. 1. Sofia: Institut za literatura BAN, Publishing House „Boyan Penev“.]

Tsaritsa Yoanna 1991. Царица Йоанна. Спомени. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Tsaritsa Yoanna. Spomeni. Sofia: UP „St. Kliment Ohridski“.]

Warrack 2001: Warrack, John. German opera. From the Beginnings to Wagner. Cambridge University Press.

За автора:
Доц. д-р Боряна Мангова, катедра „Музика и мултимедийни технологии“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, СУ„Св. Климент Охридски“
Научни интереси: развитието на българската оперна драматургия в творчеството на П. Владигеров, П. Хаджиев, К. Илиев, на музикалната педагогика в българското общообразователно обучение от Освобождението до наши дни, на руската музика от „съветския период“, конкретно С. Прокофиев и Д. Шостакович, както и на източната и западната средновековна музика.
E-mail: bmangova@uni-sofia.bg

About the Autor:
Assoc. Prof. Boryana Mangova, PhD, Department of Music and Multimedia Technologies, Faculty of Educational Studies and the Arts. Assoc. Prof. Boryana Mangova is a musicologist. She teaches History of Music and History of Bulgarian Music at the Faculty of Educational Studies and Arts.
Scientfic interests: the History of Bulgarian opera dramaturgy (the operas of P. Vladigerov, P. Hadziev, K. Iliev), the History of Music education in the Bulgarian school from the Liberation so far, as well as the contemporary estimations of Life and Operas of Sergey Procofiev Dmitri Schostakovich in Western and Eastern musicology.
E-mail: bmangova@uni-sofia.bg

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

ВИЗУАЛНАТА МИСТЕРИЯ В ТВОРЧЕСКИЯ ТАНДЕМ НА БИСЕРА ВЪЛЕВА И ОРЛИН ДВОРЯНОВ

Емилия Евгениева

Резюме: Творчеството е процес, който ни кара да търсим непрекъснато по-високите постижения и достигане на съвършените цели. Всеки творец оставя своята диря в този общочовешки път към съвършенството. По пътя се срещат редица предизвикателства, които са нашите възможности и бариери. Визуализирането на света около нас чрез форми в различни пространства и равнини дава възможност да развиваме непрекъснато нашите възприятия, независимо от това, че много често това се случва в перцептивните илюзии. Непрекъсната ни среща с визуални решения на ценности и модели на живот ни прави значително по-чувствителни към света, защото според психолозите филогенетично най-старото сетиво е пасивният и активният допир. Движението на окото се схваща като допир/опипване на повърхността на изобразеното върху и във нея. В този смисъл визуалният свят на рисунката може да се приеме и като учение. Неговата сложност и загадъчност много често поставя зрителя пред необходимостта от посвещение в картинното тайнство. Визуалният свят на тандема Вълева & Дворянов позволява да се движим към своеобразно посвещение в тайнството на ценности и взаимодействия в многообразието от усещания в съвременния свят.

Ключови думи: трансформация, континуум, верификация

THE VISUAL MYSTERY IN THE CREATIVE TANDEM OF BISERA VALEVA AND ORLIN DVORYANOV

Emilia Evgenieva

Abstract: Creativity is a process that makes the viewer always seek higher achievements and achieve the perfect goals. Every artist as a creator leaves his mark on this common human way of perfection. Along the way, there are a number of challenges that are both capabilities and barriers. Visualizing the surrounding world through forms in different spaces and plans enables the full development of perceptions, although very often this happens in perceptual illusions. Our constant encounter with visual solutions of values and patterns of life makes us significantly more sensitive to the world, because according to psychologists the phylogenetically oldest sense is the passive and the active touch. The movement of the eye is understood as picking up/feeling the surface of what is depicted on and in it. In this sense, the visual world of the drawing can also be considered as a teaching. Its complexity and mystery very often put the viewer in front to the need for initiation into the pictorial sacrament. The visual world of the Valeva and Dvoryanov tandem allows us to move towards to sacrament initiation and a mystery of values and interactions in the diversity of sensations in the modern world.

Key words: transformations, continuum, verification

В една катедрала видимостта не е от никакво значение. Повечето от това, което става в нея, е извън твоето полезрение. Символът е най-важното нещо в случая, а не това да наблюдаваш какво става. Всички знаят ритуалите наизуст. Гледали сме ги от шестгодишни.

Кембъл в разговор с Бил Мойърс
(Campbell, 2001)

ВЪВЕДЕНИЕ

Съвременното общество, което живее със самочувствието на високо развитие на технологиите, има съществени дефицити в духовната компонента на своята система. Във философията според Кремена Раянова (Rayanova, 2011) в науката съществуват „три основни концепции за развитието изобщо. Теорията за линейното развитие, лансирана в съчиненията на хора като Огюст Конт или Чарлз Дарвин, разглежда развитието като линеен и непрекъснат процес,

насочен от по-нисшите към по-висшите форми. Втората гледна точка – концепцията за цикличното развитие (с основоположник Джанбатиста Вико и по-известни последователи – Освалд Шпенглер, Арнолд Тойнби, Николай Бердяев, Карл Ясперс, Фредерик Брукс и т.н.) представя динамиката на еволюционните процеси като жизнен цикъл на зараждане, разцвет, упадък и смърт на социалните общности и формации. Третата гледна точка, на практика синтезираща предишните две – теорията за спираловидното развитие (с основоположници Имануел Кант, Георг Хегел и Карл Маркс) – визира цивилизационното развитие като еволюционен поток с начало и край, следван обаче от нов цикъл, неизбежно повтарящ някои елементи от първия, но вече на по-висше равнище."

Концепциите на развитието могат да бъдат наблюдавани една по една и пренамирани в различни културни форми. Такъв тип описание ще бъде последователно и изчерпващо отделните аспекти на даден феномен. Детайлизиране, което много би приличало на морфологичен анализ с неговите съставни елементи, тяхната производност и възможност за системна обвързаност.

Линейната, цикличната и спираловидната линия на концепции могат да се разглеждат и едновременно, като се търсят пластовете на тяхното припокриване и преминаване от една в друга. Подобен подход би позволил да се изгради холистичен поглед към процеса на създаване и функциониране на културния феномен. На това основание е възможно да се намерят предпоставките в миналото, които са позволили пораждането му, и едновременно с това да се мислят възможностите за влияние, което носи със себе си същият. Холистичен подход за разглеждане на линиите на развитие ще използваме при анализа на творческия тандем Вълева & Дворянов.

Вълева & Дворянов преминават един след друг или един покрай друг, или един през друг творчески и професионално в търсене на възможности за допълване на интересната битийност на съвременността.

И двамата са завършили стенопис в Художествената академия. И двамата са преподаватели в Софийския университет. И двамата са търсещи творци, обединени от философията на Изтока и Запада, от философията на глобалността и съвременната информационна обемност на виртуалната реалност. Визуалната безграничност на философията е предизвикателство за творците на второто хилядолетие от Христа. Вторичното потъване в мъглата на сътворената в днешно време виртуална реалност поражда ново творческо светоусещане, изисква нова метрична система за оразмеряване на преживелищната реалност и намиране на стойностите на доброто в създаденото.

Енигмата на резултата от сътворението е предизвикателство за създаващия и създателя. Както свидетелства старозаветният разказ за сътворяването. В началото на създаването са небето и земята. „А земята беше пуста и неустроена; и тъмнина покриваше бездната" (Битие, или първа от петте Мойсееви книги). В същността си създаването е добро, но неговото потвърждение се намира в резултата – „Тъй и стана" (Битие). Тогава следва оценката на резултата – „И видя Бог, че това е добро" (Битие).

„Творчеството е не просто същност на човека, негова differenta specifica, то е и оправданието на човека ..." (Pasi, 1992). „Бог твори ... и човекът твори – от наготово даденото му, нещо, което го е нямало дотогава, което е повече от природата и над природата, тъй че всъщност човешкото творчество се оказва един безкраен осми ден на продължаващото се богоподобно сътворчество" (пак там).

Създаването изисква свободен дух и непрекъснатата работа.

Свободният дух на Дворянов застава зад новата модерност в изкуството – художествената инсталация, и я прави част от процеса на обучение на студентите. Еклектиката на художествените инсталации обособява особено място на творбите в традиционния интериор на изложбените зали и галерии или в отвореното пространство на заобикалящата ни среда – улицата, брега, фабриката, мазето ... така че самото пространство да стане още един, допълващ елемент от самата творба (Dvoryanov, 2010). Зрителят вече не е наблюдател, а е част от създаденото, което го води както в своите контексти, така и в дискурсите на всеки докоснал се до творбата. Тогава изкуството не е само за избрани, а е възможност за емоционално съпреживяване независимо от свързаността и обвързаността на зрителя с него.

Непрекъснатата работа, още повече творческата, когато е основана на въображението и фантазията „отприщва енергия за създаване на нещо ново, или по-точно – на нови ценности, като по този начин осъществява прехода от небитие към битие. Въображението (или по-често несъзнаваното, отколкото съзнаваното) сякаш магически твори реалност, битие" (Pasi, 1992).

Погледнато, творческото портфолио на Вълева с повече от 200 изложби е нещо повече от сведение за непрекъснатата работа. Свидетелство за фантазия, която обосновава теоретично в търсенията си на възможности за нейното технологизиране за нуждите на обучението на студентите. Въображението/фантазията не са само в изкуството, те са навсякъде около нас. В древногръцкия език думите фокусират способностите за идеално пресъздаване на света (вж. Kyuchukov et al., 1991). Така например думите театър и теория са

производни на думата Бог, с тази уговорка, че трите предлагат доста различни „сценарии" за възпроизвеждане на универсума.

Първият сценарий е свързан с Бога – θέός: „Бог твори света." „В началото Бог създаде небето и земята. А земята беше пуста и неустроена ... и Божият дух се носеше над водата. И Бог каза: Да бъде светлина" (Битие, 1: 2).

Вторият сценарий е свързан с театъра. По време на възникване и по начин на възприемане на света той е следващ етап на развитие. Появява се тогава, когато непосредствената представа на човека за природата започва да се опосредства – θέάτρόή (театър) означава представяне на света.

Третият сценарий е вече преднамереното описание на света в теорията. Затова и θέώρiά (теория) означава правене на света в представлението и/или представата. Налага се да направим разграничение между теорията, която се гради на основата на емпирията, и теорията, която се гради по схемата на правдоподобието (вж. Ginev, 1989). При първата човекът и неговата представа за света остават в границите на случилото се, а образът, който се изгражда, е разполовен и няма стратегия за неговото съчетаване. С тази уговорка, че теорията за правдоподобието изгражда образ, в който светът се слива в цялост. „В общата психология въображението се свързва предимно със създаване на образи на изобщо несъществуващи или поне несъществуващи в обкръжението на субекта предмети и събития. Основните свойства на образите на въображението са създаваните фантазни образи. [...] В себеизразяването художникът се опира върху миналите си знания и трансформирайки ги през душевността си, създава ново произведение, адекватно на емоционалното му състояние и естетико-пластичната му философия" (Valeva, 2011). „Това, което наричаме цивилизован дух, постоянно се е отделяло от основните инстинкти. Но тези инстинкти не са изчезнали. Те само са загубили контакт с нашето съзнание и са принудени да се доказват индиректно. [...] Модерният човек се предпазва да види собственото си двойствено състояние чрез система от отделни части. Някои части от външния живот и от поведението му са в отделни чекмеджета и никога не се срещат" (Yung, 2015: 91). Или се срещат по специфичен начин във фантазния образ. „Най-общо визуалните „фантазни образи" се характеризират като: запазващи целостта образи (тип „Гещалт"); комбинация от две различни реално съществуващи същества и създаващи нереален визуален образ (тип „Кентавър"); комбинация от повече от две различни, реално съществуващи същества (тип „Грифон"); Освен посоченото семантично структуриране получените графични образи могат да

бъдат класифицирани и по преимуществените пластични елементи на създаването на съответния „фантазен образ“: антропоморфна; зооморфна; геометризирано-утилитарна“ (Valeva, 2011).

„Човек създава цивилизацията, за да се освободи от властта на стихийните природни сили“ (Berdyaev, 1992). Заедно с това създава и образа на съвършената цел, спрямо която разполага своите идеи и творчески решения за света.

Проследимите решения на тандема Вълева & Дворянов в два от съвместните им проекти илюстрират подхода на модерния творец в усмиряване на стихийността и намиране на възможната цел в *Стена/Градини* (2012) и изложбата *Пепел и прах* (2022).

Ние заставаме от страната на потребителите на художествените образи, като се опитваме да влезем в тайнството на създадените образи холистично, без да се изкушаваме да абстрахираме или произведенията, или авторите, или процеса на неговото създаване. Ще потърсим единството с десетгодишна отдалеченост в културното поле, което те създават чрез своите концепции.

АВТОРСКИТЕ КОНЦЕПЦИИ НА ТАНДЕМА ВЪЛЕВА & ДВОРЯНОВ

Стена/Градини[1]

„Тъгата е стена между две градини…” Тази мисъл на Халил Джубран е основният повод за изложбата. Съпоставката между традиционното и концептуалното, между масло и акрил, между преживяното и сънуваното… Дали, тъгувайки, правим живопис, или тъгата е по-скоро концепция? Дали е възможно емоционално състояние като тъгата да провокира творческа активност?…и какво предизвиква тъгата? –

Мисълта за недостижимото, непреодолимото, невъзвратимото… В крайна сметка всичко се свежда до осъзнаването на определени граници на възможностите ни… В какво се изразява тъгата?

В затваряне. В недопускане на нещата от външния свят да проникнат в нашия вътрешен свят. Тъгата се превръща бавно в изтънчено пропадане в непрогледността. Какво ни помага тъгата да разберем? Тя е състояние, което разграничава един креативен период от друг. Разделянето съдържа потенциал за събиране, свързване и съединяване, то е паузата,

---

[1] Александър Александров. Откриване на изложбата Стена/Градини на Бисера Вълева и Орлин Дворянов. 14.03.2012, Кафене@bg. Изкуство, култура и свободно време. https://kafene.bg/%D0%BE%D1%82%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B5-%D0%BD%D0%B0-%D0%B8%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B1%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B0-%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B8/

която отграничава два цветущи периода и ги прави не само видими, но различни... А може би градините имат нужда от стени, които са спирките по пътя, преградите между мисълта, различните посоки на погледа? Това е замисълът и началото на една изложба, в която друга мисъл на Джубран е една от възможните посоки на развитие... колкото повече дълбае тъгата, толкова повече освобождава място за радост...

„***Стената***" *е нужна, за да има с какво да се сблъскаме, за да осъзнаем, че миналото е различно от бъдещето. Че двете градини са еднакво красиви, защото са различни. Че само в* ***Райската градина*** *можем да открием цялост, но ние отдавна сме прогонени от там. За да разберем, че не е трудно да се върви по пътя, защото трудностите са верният път.*

Пепел и прах[2]

Две отделни изложби на двама автори, с общо заглавие, са част от проект „АРТелие" на катедра „Визуални изкуства", осъществен с финансовата подкрепа на Фонд научни изследвания на Софийски университет.

Тези експозиции се реализират две години след хрумването и първоначалната идея, когато и светът, и художниците бяха различни. Пандемията промени представи и пространства, предизвика събития, катализира емоции, разруши чакани и установени ритуали. Но замислените преди две години рисунки успяват да съхранят заряда и посланието си.

„Миналото е кофа, пълна с пепел..." казва Карл Сандбърг, а експозицията на Бисера Вълева, малко или повече, е подчинена на тази негова мисъл. На пръв поглед това са уголемени детайли от взирането в тях – детайли от обгорени и разрушени пространства, от гранични емоционални състояния, от места като последни убежища. В канавата на голямоформатните ѝ работи се разчитат елементи от фигури в чието изграждане буквално се използва пепел (въглен) и прах (пастел). Мечтите и напуснатата реалност са част от илюзорен свят, подчинен на собствена логика, но неотменен от личното изобразително пространство на автора си.

За Орлин Дворянов осъзнаването на преходността на живота провокира и нейното преодоляване. Той откроява два начина за победа над тленността - чрез художествено заместване и чрез обич. „Обичаме тези преди нас. Обичаме тези, които ни съпътстват в

---

[2] Изложба Пепел и прах на Бисера Вълева и Орлин Дворянов, Галерия Алма Матер на СУ, 17.10-02.11.2022. https://www.uni-sofia.bg/index.php/bul/novini/novini_i_s_bitiya/izlozhba_pepel_i_prah_na_bisera_v_leva_i_orlin_dvoryanov_v_galeriya_alma_mater_na_sofijskiya_universitet

живота. Обичаме тези, които остават след нас. И като постигнем съвършенство, обичаме всички, като обичта ни се разпростира в някакво необозримо и безкрайно „време-пространство“ преди и след нас“. За автора прахът е асоциацията с предишните ни действия и спомените за тях, които постепенно и бавно се наслагват. Във времето се опитваме да ги подредим и класифицираме, да ги премахнем, да ги пречистим, но те отново и отново се появяват в нови варианти и се наслагват върху предишните. Рисунките на Орлин Дворянов „Халколитен некропол“ са инспирирани от графичната схема на Варненския халколитен некропол. За него тя е като концептуална инсталация, съставена от три компонента: хоризонтално тяло, сгънато тяло и празен (ограбен, разрушен) гроб.

За вариантите на пепел и като изображение, и като смислово послание авторът интерпретира изгарящата материя, пепелта след нея и доколко тази субстанция съхранява паметта за предишната форма. Рисунките „Изгорените“ са провокирани от практиката на кладите в миналото – наказание, което не е прилагано към криминални престъпници, а само към инакомислещите. Тези, които се опитват да предложат нещо ново, да взривят статуквото, да прелетят отвъд границите на познатото и общоприетото. „Еретичните“ идеи не могат да бъдат изпепелени, както се случва с материалното тяло. Те остават да витаят във времето и допринасят за развитието на човешкото мислене в бъдеще.

И за двете изложби хартията има двояка функция – като основен визуален носител и като градивен елемент. Посланията по-скоро са с фокус към персоналното, към обръщането навътре към себе си, независимо от неизбежния и нееднозначен прочит. Експозициите разчитат на създаването на обща и близка визуална обвързаност от срещата между художник и зрител.

КУЛТУРНИТЕ ФОКУСИ

Линеен процес

Непрекъснатият линеен процес на творческата идея в продължение на 10 години преминава през редица на самоуправляващата се система на „художественото производство – художествените ценности – художественото потребление – художествената критика“ (Kagan, 1974). Линейното развитие на *творчеството – ценностите – потреблението – критиката* е съпроводено от непрекъснато усложняващата се форма, която, от една страна, носят артистите, от друга – времето, от трета – публиката. Това поражда формалните показатели за представяне на културната енергия на реализираната продукция.

От формална гледна точка се случват два проекта в рамките на десет години, които поставят две значими ценности, които субективно преформулирам като предизвикателството на растежа и мистиката на огнената птица в представите на народите от четирите посоки на света – Феникс, Жар-птица, Бену, FengHuang.

В социалното развитие тези десет години бяха белязани със състояние на света, което го направи вече различен от света в предходните столетия. Все още не е ясно какво се е случило реално, но има факт, който най-често се определя като „новото нормално". То се реализира в счупената форма на функциониране на човека в социална общност и живот от дистанция. В този контекст клишето „глобално", особено когато се назовава изкуство, има нужда от ново описание. В годините на отворените пространства и „реалното" време все повече попадаме в плена на утвърдения безкрай от мисли и светоусещания, от технологии и преодолявания, от войни и хуманитарни каузи. Този безкрай, за радост, все още си няма име, а вече усещането за новия цивилизационен смисъл не се помества в разбирането ни за глобално. Още повече че глобалното отдавна е аналитично раздробено и пояснено спрямо национално, етносно, личностно и т.н., за да се получи новото му мултикултурно дефиниране. През времето, докато тече тази задълбочената дисекция на глобалността, светът на светоусещанията и преживяванията се изпълни с ново съдържание, достигна се до нови хоризонти, преоткриват се философски идеи, правят се корекции на научни теории, създават се нови пространства на взаимодействие, приличащи на планетарни потоци от нова чувственост и мъдрост. Част от това новосътворяване е проектът на тандема Вълева & Дворянов. Артистите концентрират светоусещането си върху смисъла на „стена/градина" – „пепелта и праха", които носят в себе си смисъла на всяко създаване/раждане. В търсене на името на нововъзникващото в хронологията на литийното време се натъкваме на метамодернизма. „Нещо изплува. След високите вълни на модернизма, разбили се безотрадно в постмодерна пяна, нещо *друго* започва да изплува: една самоосъзната различност, плод на нова и поради това мъчно дефинируема нагласа и отношение към действителността. В тази постепенно оформяща се чувствителност резонира едно по-уязвимо, но и по-отворено и ангажирано артистично и обществено светослушане, светочувстване и светостоене. Каква е тази чувствителност, какво точно изплува? Все по-убедително и стройно зазвучават гласовете, обединени около номинацията на метамодернизма" (Uidzar, 2019).

Циклични линии

Цикличното появяване на словесните интерпретации на визуализираните теми и идеи очертава динамиката на еволюционните процеси като жизнен цикъл на зараждане, разцвет, упадък и смърт на социалните формации. Добра основа за проследяване е закодираната идея в словесната концепция на творческите идеи.

Орлин Дворянов, През стената I, 100/70 см, акрил върху фазер

Представените работи ни извеждат не в глобалното пространство на съвременната информация, не в диалогичността на световете и текстуалностите, а в безкрая и конкретността на мисълта. В същото време усещането за сложността на безкрая като че ли е стационирано с метафората на „стена". Стена като стенание на раждащите се нощ/ден или любов. Или стена като предел на свят, нуждаещ се от детайла на деня/нощта, любовта/тъгата. Ювелирността на дуалността на мига се отваря като мистична книга на човешката мъдрост. В този отворен културен контекст се преобръща и/или доразвива разказът за едно от чудесата на Исус, с което „нахранил пет хиляди мъже, плюс неопределен брой жени и деца, с пет хляба и две риби, които чудодейно се умножават" (Azimov, 2018). „Мисълта за недостижимото, непреодолимото, невъзвратимото… В крайна сметка всичко се свежда до осъзнаването на определени граници на възможностите ни …" (Вълева & Дворянов), от една страна, а от друга, стената на храма „дом за молитва" (Нов завет,

Матей 21: 12-13), от който дом „изхвърлят“ търговците. Стената е символ на дуалността на света, на добро и зло, на възвишено и пошло, на небето и земята ... Така темите и идеите, които се разгръщат едновременно от платната, се втурват едни спрямо други, мигновено се сливат, контрастите се изчерпват – реалността има ли я? Мисълта се подпира на стената, за да се ориентира в бързотечащата река от чувства. Мечтата, мъдростта, волността, строгостта, топлината, полетът на новия човек – свят, който грижовно разлиства пред нас в платната си Дворянов. Колко ли страници биха били необходими на писател, за да разкаже тази любовна история, която преминава пред погледите ни привидно непретенциозно, но с категорично присъствие. Стилизираност и многопластовост! Мъж, жена, стена, прозорец, простор! Или: мъж, жена, любов, мъдрост, очакване! Или: мъж, жена, вселенска благост! Или: мъж, жена, дете ...! Или: ...

Орлин Дворянов, През стената II, 100/70 см, акрил върху фазер

Лилилевата градина на Вълева услужливо за погледа на зрителя е хронологично мотивирана чрез елегантно монтираната технократски ефирна стена около водните цветове. Налага ли се в този момент да правим библейския избор да преминем през стената на рай/свят, или имаме посочен път за преодоляване на ограничението в устремеността на живота през зимата? С платното „Лилии – зима” правим неволна асоциация с най-голямата бяла пустиня Антарктида, където се крие недостигнатото знание за живота. Дали това не важи и за покоя на зимата, приглушеността на тоновете и световете в замръзналата природа...

Бисера Вълева, Лилии – нощ, 150/100 см, м.б. върху платно

Мистиката на градината от лилии ни води към известното платно на Моне – *Водни лилии*, и идеята му да се откаже от хоризонт на композицията. Вълева е загърбила хоризонта пророчески и се е потопила с близкия план на стената в границата на настоящото, авансцената на живота, на която сме всички.

Потоци на светоусещането ни увличат с техника, хармония, допълненост на световете на двамата, иначе на толкова различните, артисти. Фриволността на мисълта на търсещата жена е изтъкана с прецизността на древната тъкачка в килима от лилии. Стабилността на мъжката фигура е понесена от мечтата за полет на изобретяващия талант възпроизвеждащ се в необременеността на детето!

Включването в светоусещането на новото време е движение не само по себе си, а възпроизвеждащо въвличащо и вероятно трънливо. В същата 2012 година ще спомена само други два от проектите на Вълева, които илюстрират това движение на себе си.

Единият е "Златна река"[3], разработен по приказната митологема за дуалния свят на доброто и злото. Проект, в който Вълева хармонизира толкова противоречивото мъжко и женско начало, за да създаде

[3] Бисера Вълева, Лаура Димитрова – *Златната вода*. http://www.bnptv.info/tv/index.php/kultura/2010-05-17-06-38-45/2825-2011-11-24-11-54-47

богатството на света и любовта в единството на метафората на движението на водата. Движението един към друг минава през сложния и лъкатушещ път на живота. В този смисъл другият проект "Спирки по пътя"[4] има силата на реверанс към скоростта и времето на движещите се. Спирките много приличат на старовремски ханове, предоставящи място за отмора на увлечените в потока на живота. Припомнянето на само тези две последни представяния на Вълева е достатъчно, за да илюстрираме творческото движение на вечно търсещата й женственост.

Бисера Вълева, Златната вода, 100/150 см, см. техника (колаж, темпера, пастел)

Преди всичко работа, непрекъсната работа върху теми и сюжети. Понякога дори е трудно да се пресметне как в 24 часа за денонощие се побират всички идеи. Дворянов е навсякъде – в откровенията на рисунките на неговите студенти, непрекъснато организиращи арт-пространства в мрачните коридори на университетските ателиета. Той е в центъра на „60 пърформанса – Орлин Дворянов", които за мен условно се датират от първата ми среща с пърформанса на Дворянов през 2003 г. в „Изучаване на концептуалните форми – предпоставка за творческа реализация на студентите от специалност "Педагогика на изобразителното изкуство" в авангардната му и трудно преминала в конвенционалната педагогическа мисъл постановка.

---

4 http://mirogled.com/?tag=бисера-вълева
Евгениева, Е. и кол. Словесно-визуален и/или дидактико-емоционален прочит на различността в приказното.

Орлин Дворянов, пърформанс

Изминалите две десетилетия от тогава показват начините чрез и във които Дворянов смесва в пърформансите философските линии на хронологично възникващите образи и тяхното изпълнение в цикличността на времето. „60 пърформанса – Орлин Дворянов“ представят портфолиото на поколения художници, които съвместно създават и се създават с него и под негово ръководство.

Съучредител на „Изкуството в действие”[5], търсещ „Конкретно и едновременно” . И всичко това разгърнато с различни средства, често отричащи се едно друго в момента на тяхното вътрешно допълване.

---

5 60 пърформанса на Орлин Дворянов / 60 performances of Orlin Dvorianov http://bg-bg.facebook.com/pages/60-пърформанса-на-ОРЛИН-ДВОРЯНОВ-60-performances-of-ORLIN-DVORIANOV/115992078480513

Орлин Дворянов, пърформанс

Спираловидното и/или безкрайното и/или вечното

Спираловидното развитие на творческият тандем Вълева & Дворянов следва еволюционния поток и с относителното начало и край, който е следван от нов цикъл с неизбежно повтарящ някои елементи от първия, но вече на по-висше равнище.

„Миналото е кофа, пълна с пепел..." – мисълта на Карл Сандбърг е средоточието на изложбата „Пепел и прах".

Неволно асоциирана мисъл с друг творец – Пейо Яворов.

„Ще мине век и никой вече / не може мястото показа / за моя прах: пръстта ще бъде / над мене равна... / И моя кръст на дух свободен / всегдашния ще бъде път: / за гения ти все по него / разкошни лаври ще растат... / Макар и слаби, пак десница / ще може - ето... А това - / вериги! Кой ли и защо, / кога ли ме е оковал?" (Яворов, *Нощ*).

Изненадващо или не Сандбърг е роден на 6 януари 1878, а Яворов е роден на 1 януари 1878 г. И двамата творци са живели свят на движение на хора – емигранти, на войни и културни промени. И двамата са чувствителни към тънката червена линия, разделяща живота и смъртта, пресъздавайки я със словото.

Мистерията на едновременността на действията и мислите поражда тандемни продукции или паралелни светоусещания в недокосващи се помежду си светове и социални общности. В тях обаче има вечните теми за създаването и разрушаването, своето и чуждото, личното и обществеността ... Като „Усещането за изпускане на мига... Не всичко може да се провиди ..." (Дворянов, *Пепел и прах*).

Орлин Дворянов, Изгорените I, 70/100 см, колаж, рисунка

Това, което прави връзката между светоусещането на Дворянов в десетте години отстояние, е повтореното пространствено позициониране на човешкото тяло – изправено и сгънато в *Стена/Градини – Пепел и прах*. Допълнено с липсващото тяло на празния гроб – тяло, постигнало тленността си, но „всегдашния ще бъде път: / за гения ти все по него“ (Яворов).

Човекът на Дворянов не е същият, както странният герой на Сандбърг – Дай ми брадвата, тръгнал към страната Алабашия. Той живее в къща, в която всичко си е каквото е било. Коминът върху къщата, димът от комина е като всички други и т.н. Затова Дай ми брадвата започнал промените в своя живот. Първо дал на децата си сами да измислят имената си. След това тръгнали на път. По този път вече нищо не е както е било. Влаковете се разминават, без да се отклоняват от пътя си, като минават отгоре и отдолу, балоните се берат от поле с балони и пр. „Всяко детство е измислено, естествено измислено. Не че то се оставя да бъде наситено, както твърде лекомислено се вярва, с лъжливи измислици, които му се разказват и които забавляват единствено родителя, който разказва. Колко баби вземат своето внуче за малко глупаче! Но детето, по рождение лукаво, подклажда манията за разказване, нескончаемите повторения на старата разказвачка. И така измислицата се превръща в самия живот“ (Башлар, 1994). Смесването на фантазия и практика е част от нашето мечтание, което се рее между световете на доброто и злото, на настоящето и миналото, на небето и земята, на рая и ада. Нещо, което Дворянов визуализира в

единното пространство на тракийския некрополь, присъствието на енигмата – човек и възможностите за неговите проявления. Както в криминален филм или в археологически разкопки всяка композиция има своя маркер – картонче с цифра на поредност на възникването или на подреждането, или на четенето от зрителя. Има и своето словесно послание, в случай че фокусът върху многопластовостта на фигурите не е достатъчен. Детайл, който е много характерен за визуалната композиция-инсталация, макар този път върху лист. Дворянов запазва мрежовостта на изображението, на инсталираните пластове. В повечето от композициите му се преплитат в своеобразен вертикален ред хронологичните цивилизационни пластове от двете Христови и едно преди Христа хилядолетия. Ако археолозите на XXII хилядолетие попаднат на дигитална памет със запазени на или във нея фрагменти от изложбата *Пепел и прах* на Дворянов, ще получат възможно пълна представа за началото на предходното хилядолетие – наследило древната тракийска култура, движението на човека – прав, свободен и превит в годините на несвободна същност, обграден със стени от чипове, създали и структурирали виртуалния ни свят. Силно се надявам в открилите тази памет да успеят да разчетат и вярата на твореца в това, че: „*Обичаме тези преди нас. Обичаме тези, които ни съпътстват в живота. Обичаме тези, които остават след нас. И като постигнем съвършенство, обичаме всички, като обичта ни се разпростира в някакво необозримо и безкрайно „време-пространство“ преди и след нас.*“

В концепта *Пепел и прах* Вълева от своя страна поставя пастела и въглена в центъра на изображението.

Историята на пастела е датирана през XVI в. Думата произлиза от латинската дума creta – земя. Самата техника на смесване на пигмент с восък датира от хиляди години.

Пепел е въгленът, с който рисува художникът. Пепел е метафората в книгата на Неда Антонова – *Пепел от мислеща тръстика* (2021). „Животът на всеки от нас се побира в десетина изречения. Има дни, дори години, минали, без да ни оставят спомен. Като че друг ги е живял вместо нас. Човек невинаги знае, че е жив. И идва ден, когато – за да се увери! – той си брои белезите: външни – от нанесените му рани, вътрешни – от раните, които той е нанасял. Тази книга е такава: сборник белези от съществуването. Тук са подбрани дори синините, с които идните битки ще ме отличат" (Antovona, 2021).

Светът в картините на Вълева е отместен от обичайния фокус на виждане. Фигурите са потънали в мъглата на праха като в пустинна буря. Телата им са изправени в молитвена поза, детето е сгушило в

ръцете си част от света – герой от детския свят на Алиса или символ на ритуалното възкресение, в опит да го съхрани. Целите платна са прорязани от линиите на живота много подобно на жизнените кръгове, запечатани в стеблото на дървото. Житейските ленти се движат паралелно и без отклонение една от друга. Уникална равност, която, от една страна, дава известно спокойствие и линеарност на преживяното в разрушаващия се свят на ежедневното, а от друга, задава натрапчивостта на цикличността в живота, такъв, какъвто е преживяван, преживян, живян. „Белезите от съществуването“ на Неда Антонова в този момент са се появявали в промеждутъците между тези установени житейски линии/ленти.

Бисера Вълева, Среднощна молитва, 17/21 см, см. техника

Светлината на огъня, изгарянето, което изпепелява ежедневния свят, се промъква с вледеняващата си перспектива. Тя не озарява, не осветява, не провокира. Тази светлина поглъща, носи тъмнината, превръща дома в сянка, фреска, нещо, което е загубило битността си.

Озарението идва от молитвеното тяло. Изопнатите и в същото време отдадени на молитвата фигури на мъжа и жената, на майката и бащата, на човека изграждат представата за вярата и силата на духа чрез зададените детайли – лице, ръце, прегънати колене. Озарението на белия, доста натрапчив цвят, макар и помръкнало от праха, минава през сърцето на жената, гласа на мъжа, бъдещето на детето. То е отправено нагоре, сякаш извира от дома, от жителите му, за да премине като „реката, която тече през нас и се влива в небето“ (пак там). Сенките на материалното са останали в миналото – некрофилно

композираните цветя хармонират с безразборно търкалящите се клетки за птици. Птиците ги няма. Клетките са ненужни. И пепел.

Точно в пепелта се ражда мистичната птицата феникс. Легендата разказва, че тя живее хиляди години, за да умре в заревото на пламъка, за да се възроди от пепелта и продължи вечното си реене в света на мечтите.

Вълева разграничава озарението от светлината. Озарението много прилича на земята в началото на сътворението „безвидна и пуста, тъмнината се разстилаше над бездната" (Битие 1: 2).

Светлината е пораждащата живота. Неслучайно в светлина е обгърнато тялото на детето от композицията „Пепел и прах" на Вълева. Светлината е в бъдещето. „Рече Бог: да бъде светлина".

Сътворението е свързано, производно на практика от комуникацията („рече ...) Построяването на художествените образи са резултат от комуникативната система „художник – изкуство – публика" (Kagan, 1974).

„Новосъздадените визуални елементи допълват произведението и участват в първия етап на прочита на „картинния" език – фигуративния код. Вторият етап на „прочита" на една картина или самостоятелно визуално изображение според Юлия Кръстева е реалното, към което образът отпраща, а третият е дискурсът, с който се изразяват фигуративният код и реалното. Така според нея продуктът, който художникът създава, или кодът на картината и създадения (в семиотичен аспект) текст се артикулират върху историята, която я обгражда и произвежда. ... В себеизразяването художникът се опира върху миналите си знания и трансформирайки ги през душевността си, създава ново произведение, адекватно на емоционалното му състояние и естетико-пластичната му философия" (Valeva, 2010).

Пред нас възниква с кого е комуникацията или кои са участниците в комуникацията в постмодерната, информационна ситуация. Докато Дворянав създава многопластовост на изображение и многотекстовост на формите и използваните средства, актуализиращи комуникацията през и във хилядолетията, то Вълева дава друг ракурс на решение. При нея е изчистеният единичен свят от образи и сенки – реални и/или мистични. Така в тандема Вълева & Дворянов пренамираме онова, което описва Лиотар за „Разпад на големите разкази ..., което някой анализира като разпад на социалната връзка и преход от социалния колектив към маса, съставена от индивидуални атоми, устремени в едно абсурдно брауново движение. ... и трябва да поощрява тези промени, доколкото се бори със своята ентропия" (Liotar, 1996). Състояние, което предвижда през далечната 1976 г., когато и Каган декларира, че художественото произведение не е самостоятелен и

самодостатъчен обект, какъвто го определят от изкуствоведска страна. Художественото произведение е част от културната система, която е продукт на човешката дейност и е последвана от потреблението на произведението чрез общуване на публиката с художника. При това потребление се получават хилядите и милиони прочити, които пораждат новата комуникативност, която Лиотар определя като „себе си". Но не затворена и изолирана, а влизаща в безкраен брой връзки и решения. В днешния ден това лесно се нарича с думата проект, който мрежово се развива в подкастове, предшествани от блогове и постове в мрежата. „Независимо от това, дали става дума за някой старец или младеж, мъж или жена, богат или беден, то винаги се оказва в някакви „възлови точки" от сферата на комуникацията, пък били те и най-незначителните" (пак там).

Вземам реплика от „възловата точка" на Лиотар, за да обърна внимание на творческото движение на Вълева от детайла на художествената илюстрация на текста, върху които тя базира своите академични търсения . В началото на настоящото хилядолетие авторката имаше нужда от миниатюрността на илюстрацията, през която по някакъв начин да хиперболизира единичното, ежедневното на т.нар. себе си. Днес, десетилетия по-късно, единичното, ежедневното спокойно се разполага без класическия хоризонт на голямото платно *Пепел и прах*, което метафоризира ежедневното пространство – драперия, излъчваща небрежност на подредеността на хвърленото или захвърленото вещество, стол и символа на дома – котката, циркулира със самостоятелната си прекодираща идейно-естетическа информация на възкръсването от пепелта като феникс.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мистерията и нейното тайнство е навсякъде около нас, колкото и да мислим, че живеем в общество с достойни научни постижения и прагматични технологии, които са навсякъде в живота ни. Но въпреки това остават достатъчно загадъчни събития и преживявания. Загадъчността на света осигурява непрекъснатото взаимодействие и редуване на ценности и рационалности. Това ни прави непрекъснато търсещи, мислещи и лутащи се в една от реалностите – на предметите, на мислите, на образите, на звуковете ... това ни прави ту уверени, ту тревожи, ту знаещи, ту незнаещи, ту мислещи, ту движещи се по течението. Това осигурява непрекъснато да се вглеждаме в хронологичното минало, в опита на предходните, за да планираме следващите си уж иновативни стъпки, в ценностите, които тъкмо да ги променим ... се случва нещо загадъчно и ние отново намираме в тях началата. Затова поставената

триада в развитието на културата – линеарно-циклично-спираловидно, винаги действа в единство, което е доразвито от мрежовото преплитане на пластовете на идеите в хилядолетията.

Тандемът Вълева & Дворянов има своето ясно заявено пространство в създаването на настоящата реалност. На границата между романтизма и прагматизма, на биофилното и некрофилното се намират онези емоции на „тук и сега“, без които не можем. Вълева & Дворянов се движат с уверени стъпки в динамична и трудно дефинируема визуална реалност на новото визуално представителство, така че да формират съвременната гледна точка на своите студенти и зрители.

ЛИТЕРАТУРА

Antovona 2021: Антонова, Н. Пепел от мислеща тръстика, Хермес. [Antovona, N. Pepel ot misleshta trastika, Hermes]

Azimov 2018: Азимов, А. Пътеводител в библията. Новият завет. Издателство Дамян Яков. [Azimov, A. Patevoditel v bibliyata. Noviyat zavet. Izdatelstvo Damyan Yankov.]

Berdyaev 1992: Бердяев, Н. За робството и свободата на човека. Университетско издателство "Св. Климент Охридски". [Berdyaev, N. Za robstvoto i svobodata na choveka. Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kliment Ohridski".]

Bashlar 1994: Башлар, Г. Поетика на мълчанието, Аргес. [Bashlar, G. Poetika na malchanieto, Arges.]

Biblia 1998: Библия. Книги на Ветхия завет. Издава Св. Синод на българската църква. София. [Knigi na Vethia zavet. Izdava Sv. Sinod na balgarskata tsarkva. Sofia=]

Campbell 1988/2001: Кембъл, Дж. Силата на мита. София: Хемус, 2001. [Campbell, J. Silata na mita. Sofia: Hemus, 2001].

Dvoryanov 2010: Дворянов, О. Художествените инсталации като свързващо звено между модерната скулптура и мултимедийните форми. Проблеми при преподаването. Годишник на Софийския университет "Св. Климент Охридски", том 102, Фаултет по начална и предучилищна педагогика, Университетско издателство "Св. Климент Охридски", 2010, с. 55-73. [Dvoryanov, O. Hudozhestvenite instalatsii kato svarzvashto zveno mezhdu modernata skulptura i multimediynite formi. Problemi pri prepodavaneto. Godshnik na Sofiyskia universitet "Sv. Kliment Ohridski", tom 102, FNPP, Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kliment Ohridski", 2010, s. 55-73.] https://fnoi.uni-sofia.bg/wp-content/uploads/2019/01/tom102.pdf

Evgenieva 2020: Евгениева, Е. Словесно-визуален и/или дидактико-емоционален прочит на различността в приказното. Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Факултет по науки за образованието и изкуствата,

Книга Изкуства, том 113 Година I, 2020, 143-171. [Evgenieva, E. Slovesno-vizualen i/ili didaktiko-emotsionalen prochit na razlichnostta v prikaznoto. Godishnik na Sofiyskia universitet „Sv. Kliment Ohridski“, Fakultet po nauki za obrazovanieto i izkustvata, KNIGA IZKUSTVA, Tom 113, Godina I, 2020, 143-171.] https://authors.uni-sofia.bg/EditArticle.aspx?id=efb5e618-9b5b-40ba-9c58-e60d44f3260f

Ginev 1989: Гинев, Д. Диалози на научната рационалност. София: Наука и изкуство. [Ginev, D. Dialozi na nauchnata racionalnost. Sofia: Nauka i izkustvo.]

Kagan 1974: Kagan, Mosey Samoylovich. Человеческая деятельность (опит системного анализа). Москва: Политиздат. [Chelovecheskaya Deyatelynosty (opit sistemnogo analiza). Moskva: Politizdat.]

Kyuchukov 1990: Кючуков, Л., Сивилов, Л., Денков, Д. Философия. В. Търново: Арена. [Kyuchukov, L., L. Sivilov, D. Denkov. Filosofia. V. Tarnovo: Arena.]

Liotar 1996: Лиотар, Ж.-Фр. Постмодерната ситуация. София: Наука и изкуство. [Liotar, Zh.-Fr. Postmodernata situatsia. Sofia: Nauka i izkustvo.]

Pasi 1992: Паси, И. Персоналистическата философия на Николай Бердяев. Проф. д-р Исак Паси – вместо предговор. За противоречията на мисълта ми. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. [Pasi, I. Personalisticheskata filosofia na Nikolay Berdyaev. Prof. d-r Isak Pasi – vmesto predgovor. Za protivorechiyata na misalta mi. Sofia: Universitetsko izdatelstvo “Sv. Kliment Ohridski” 1992, 5-35.]

Rayanova 2011: Раянова, К. Обща характеристика на Концепцията за устойчиво развитие. Научни трудове на Русенския университет, 2011, том 50, серия 7, 134-137. [Rayanova, K. Obshta harakteristika na Kontzeptziata za ustoychivo razvitite. Nauchni trudove na Rusenskiya universitet, 2011, t. 50, seria 7, 134-137.]

Sandbarg 2004: Сандбърг, К. Приказка за страната Алабашия. София: Сиела. [Sandberg, K. Prikazka za stranata Alabashia. Sofia: Siela.]

Uidzar 2019: Уидзър, Ст. Новата зора: метамодернизъм. Портал за култура (12.09.2019) https://kultura.bg/ Видяно март 2023 [Uidzar, St. Novata zora: metamodernizym. Portal za kultura (12.09.2019) https://kultura.bg/ Vidyano mart 2023.]

Valeva 2010: Вълева, Б. Визуалният „фантазен образ“– основа за композиционни задачи в дисциплината „Рисуване“ в „Педагогика на изобразителното изкуство“. Годишник на Софийския университет "Св. Климент Охридски", том 102, Фаултет по начална и предучилина неагогика, Университетско издателство "Св. Климент Охридски", 2010, с. 73-90. [Valeva, B. Vizualniyat “fantazen obraz” – osnova za kompozitzionni zadachi v disciplinata “Risuvane” v “Pedagogika za izobrazitelnoto izcustvo”. God. Na SU, t. 102, FNPP, 2011, 73-90.] https://fnoi.uni-sofia.bg/wp-content/uploads/2019/01/tom102.pdf

Yung 1964/2015: Юнг, К. Г. Психологическите типове, Леге Артис. [Yung, K. G. Psihologicheskite tipove, Lege Artis.]

Yavorov: Яворов, П. Нощ, Слово. [Yavorov, P. Nosht, Slovo] https://yavorov.litclub.bg/

За автора:
Проф. д-р Емилия Евгениева е преподавател в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Катедра по музика и мултимедийни технологии.
Научни интереси: проблемите на езиковото обучение и възможностите на културното многообразие да стане център в процеса на развитие на децата, учениците и студентите. Намирането на възможности за структуриране на творческите процеси и описанието им допълва възможността за създаване на рефлексивно мислене.
E-mail: e.evgenieva@fppse.uni-sofia.bg

About the Autor:
Prof. Dr. Emilia Evgenieva is a tenured professor at Sofia University “St.Kliment Ohridski”, Department of Music and Multimedia Technologies.
Scientfic interests: in the field of language education and the possibility of cultural diversity to take a central place in the development process of children and students, both at school and university levels. Evgenieva is looking into the structuring and description of the creative process as an additional tool for the creation of reflective thinking.
E-mail: e.evgenieva@fppse.uni-sofia.bg

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

ТЕКСТЪТ В АНГЛОЕЗИЧНАТА МУЗИКА

Емилия Караминкова-Кабакова

Резюме: Статията разглежда ролята и значението на текста във вокално-инструменталните жанрове на англоезичния свят, като поставя акцент върху неговото съдържание и осмисляне. Контрапункт на този вид музикални жанрове е инструменталната музика, която в конкретните случаи е използвана като възможност за сравнение на различни музикални форми. Специално внимание е обърнато на изпятия текст в музикалните произведения на англоезичния свят в контеската на разграничението реч и език.

Ключови думи: англоезична музика, текст, реч, език, вокална и инструментална музика

LYRICS IN THE MUSIC OF THE ENGLISH-SPEAKING WORLD

Emiliya Karaminkova-Kabakova

Abstract: The article considers, for research purposes, the role and the meaning of the lyrics (words) in the vocal-instrumental genres of the English-speaking world, emphasizing its content and meaning. A counterpoint to this type of musical genre is instrumental music, which in specific cases is used as an opportunity to compare different musical forms. Special attention is paid to the sung words in the musical works of the English-speaking world in the context of the distinction between speech and language.

Key words: music of the English-speaking world, lyrics, speech, vocal and instrumental music

АНГЛИЙСКИЯТ ЕЗИК КАТО МЕЖДУНАРОДЕН ЕЗИК В СЪВРЕМЕННИЯ ГЛОБАЛЕН СВЯТ. ФОРМИРАНЕТО НА СМИСЪЛ И РАЗБИРАНЕ НА МУЗИКАЛНИЯ ТЕКСТ С ПОМОЩТА НА АНГЛИЙСКИЯ ЕЗИК

Съвременните педагози търсят методи и подходи, които предлагат ориентиран към децата модел за учене, който отчита различието на новите поколения в когнитивен, поведенчески и емоционален план. В центъра на този модел стои не сухото възпроизвеждане на знания, а учене чрез дейности, обогатяване на опита на подрастващите чрез преживявания, които развиват тяхната емоционална и социална интелигентност. Предлагането на учащите се на възможност да открият творчески решения на нововъзникнали ситуации налага подходи и форми на работа, които задълбочават знанията, развиват уменията, но и детското въображение. Именно заради тази необходимост изкуствата предлагат неизползвани възможности, когато бъдат интегрирани в преподаването на различни предмети и направления в учебните програми. Общуването на майчин език е друга съществена необходимост с оглед запазването на националната култура, а общуването на чужди езици е предпоставка за осигуряване на „мобилност", свързана с качествена реализация и начин на живот на подрастващите индивиди. Интегрирането на направление *Музика* с други образователни направления, както и в чуждоезиковото обучение на деца в предучилищна и начална училищна възраст, би осигурило благоприятна почва за когнитивното, духовното, емоционалното и социалното развитие на децата.

Образованието на XXI в. е насочено към овладяване на нови знания, умения и компетентности. Втората по важност ключова компетентност след овладяването на майчиния език е многоезиковата компетентност. В днешно време почти няма съмнение, че английският език се налага като нов международен език. Именно затова редица педагози включват овладяването на английски език като условие за придобиване на втората компетентност. Много често и самите родители, които взимат отношение и решение за образованието на децата си, под овладяване на чужд език разбират английския език. Този извод правя, анализирайки учебните програми за предучилищно и училищно образование. Още в начален етап на българското училищно образование се предлага и налага английският език като един от задължителните чужди езици, който определя езиковия профил на дадена паралелка (например: Хореографска паралелка с чужд език – английски, Математическа паралелка с чужд език – английски). Предлагат се и

други езици, но те биват предпочитани от по-малък брой семейства. Едва в среден курс на децата се предлага избор да изучават други чужди езици, различни от английския. Прави впечатление обаче, че нивото на овладяване, мотивацията на учене и необходимостта от добиване на сертификат са в полза на английския език.

Друг налагащ се въпрос, свързан с езиковата хегемония на английския език, е какви фактори го наложиха като предпочитан език за общуване в международен план. Несъмнено съществуват икономически фактори заради световния лидер в областта на икономиката – Съединените американски щати. Много работодателски организации в обявите за работа поставят владеенето на английски език на първо място. Често и самите представители на големи бизнес организации избират като работен език за срещи с международни партньори именно английския. Мисля обаче, че не трябва да се забравя и ролята на американската и английската култура. Този език бе наложен от мощната кино индустрия, от литературата и не на последно място от песните в различни стилове – джаз, рок, поп и рап музика. Отделям жанра на песента, а не говоря общо за музикалните жанрове и музикалното изкуство, защото именно чрез текста на песните се наложи и английският език като предпочитан език за изразяване и самоизразяване на творците от различни континенти и култури.

Интересен за анализ е отговорът на въпрос към възрастни, родени през 60-те и 70-те години на XX в., защо са се насочили към овладяването на чужд език като английския език. Много често те изтъкват аргумента, че като младежи са били привлечени от песните на английски, изпълнени от изявени музиканти през коментирания период. Оказва се, че съвместното въздействие и преплитане на изразните средства от изкуствата – музика и литература, постепенно привлича интереса на младото поколение към песните на английски език като форма на (себе)изразяване.[1] Споменатите години се характеризират и с много протести, сваляне на табута и борба срещу всякакви ограничения – полови, етнически, расови и религиозни. Музикални групи от Съединените щати и Англия (като част от Обединеното кралство) започват да налагат модели на поведение и начин на мислене чрез образите, които маркетинг компании изграждат за тях, като

[1] Необходимо е да направя уточнение, че в днешно време не е задължително тези песни да са сътворени от автори, чийто майчин език е английският. В съвременната поп и рок култура все повече музиканти с различен роден език предпочитат английския, за да могат техните послания, изразени в текст и музика, да бъдат разбрани от по-широк кръг публика.

текста и посланията на тяхната музика са широко използвани при постигането на техните цели. Песните се запяват от хора в различни краища на света и думи като freedom, love, life нямат нужда от превод, а възклицания като Wow!, Oh, My!, OK! свободно навлизат в ежедневното общуване между младежите по цялото земно кълбо.

Предпочитанията към английския език водят до развиване на учебните методи (дефинирани чрез подходи, дизайн и процедури) на преподаване на този език като чужд или както се дефинира, и като втори език, различен от майчиния. Появяват се редица изследвания, които целят придобиването на висока педагогическа компетентност от страна на преподавателите по чужд език. За целите на настоящето изследване ще цитирам само едно от определенията за педагогическа компетентност, която се свързва с модела на преподаване „езиково учене, основано на задачи" (task-based learning, task-based teaching и task-based instruction)[2]. Този модел е представен от известния български теоретик в областта на чуждоезиковото обучение Тодор Шопов в неговия труд „Педагогика на езика". Характерна особеност на този метод е определянето му като „силна" версия при реализирането на комуникативен подход в езиковото обучение. Разработен е от двама учени – Томас Райт от Педагогическия университет на Хайделберг и Фолкер Хегелхаймер от Държавния университет на Айова. В него са описани три области на стандарти за педагогическа компетентност. Първата област обхваща всички стратегии, които учителят прилага, за да мотивира учащите се към активно участие и учене. Втората област е насочена към подкрепа от преподавателя на изпълнението на задачата от страна на учащите се. В тази област се поставя акцент не само върху участието в изпълнението на задачите, но и върху разбирането, схващането, запомнянето на съдържанието чрез извършването на действия и участие в колективни, групови задачи. Към нея бих добавила груповото изпълнение на песни, с които се представят не само активности – jump, turn, clap, stomp, но и овладяването на конструкции на езика от подрастващите. Без да е цел запознаването с характерни инструменти, мелодика, ритми, хармонии, децата неусетно възприемат и тези стилови белези на предлагания песенен репертоар. На трето място е разгледана областта, която авторът на текста смята за най-съществена за целите на изследването, а

[2] Шопов, Тодор. Педагогика на езика. Наръчник по комуникативно преподаване и учене на английски език. София: УИ „Св. Климент Охридски", 2013, с. 71-84. [Shopov, Todor. Pedagogika na ezika. Narachnik po komunikativno prepodavane i uchene na angliyski ezik. Sofia: UP "St. Kliment Ohridski", 2013, p.71-84].

именно способността на учителя да оценява резултатите, да ги сравнява с поставените цели, да формулира нови цели и да оценява до каква степен се постигат целите за междукултурно учене.

Въвеждането на *културата* при оценяването на преподавателската дейност и по-специално особеностите на различните културни нагласи и езиково многообразие дава нов тласък към развиване на методологията и осъвременяване на подходите за придобиване на чуждоезикова компетентност. Така се появяват добри практики, които могат да се раглеждат и като разклонения на методиката за интегрирано учене на съдържание и език (content and language integrated learning)[3]. Тук е мястото да отдадем значението и на българското образование за развиване на методиката на преподаване и придобиването на педагогическа компетентност на учителите чрез въвеждане на интензивно изучаване на чужд език в горен курс на гимназиите с чуждоезиков профил в България (основните предмети от българската програма се изучават на чуждия език).

Друга много добра система е германския модел, свързан с правилното изучаване на чужд език. Тодор Шопов представя уроци по музика, описани от Петер Дойе - изследовател от Университета в Брауншвайг. Музикалните занятия са се провели на чужд език – английски, с деца, чийто майчин език е немският[4]. Описаните музикални уроци са свързани със запознаване на изразните средства на музиката, а както е известно голяма част от музикалните термини са на италиански. За целите на изследването е необходимо да се посочи и факт, описан от Ралица Димитрова, че музикалното възпитание и образование „работи с понятия, които по произход са чуждоезични. Имената на музикалните инструменти и тяхното устройство въвеждат чуждоезични думи, които осигуряват обогатяване на речника на учениците."[5] В проведените музикални уроци в Германия можем да преброим, че езиците, които си взаимодействат, са най-малко четири[6], но музикалното изкуство е това, на което е определена ролята да изгради „мост" в общуването и разбирането на преподаваната материя и усвояването на знанията.

---

3 Пак там, с. 84.

4 Пак там, с. 83.

5 Димитрова, Ралица. Ключовите компетентности в обучението по музика в начален училищен етап. – В: Измерения на компетентността. София: УИ „Св. Климент Охридски", 2021, с. 448-457. [Dimitrova, Ralitza. – In: Izmereniya na kompetentnostta. Klyuchovite kompetentnosti v obuchenieto po muzika v nachalen uchilishten etap. Sofia: UP "St. Kliment Ohridski", 2021, p. 448-457.]

6 Нека не забравяме и четвъртия език – този на музиката.

Само ще спомена и останалите три практики, описани от Тодор Шопов: метода „Потапяне" в Канада, „Език в целия учебен план" на Обединеното кралство и „Чужд език като работен език" – Австрия.

АНГЛИЙСКИЯТ ТЕКСТ В МУЗИКАЛНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗА ДЕЦА. РЕЧ И ЕЗИК В СИТУАЦИИТЕ ПО АНГЛИЙСКИ ЕЗИК И РОЛЯ НА „ИЗПЯТИЯ" ТЕКСТ

В тази част от изследването ще бъде разгледан песенният жанр, защото при него се наблюдават сливане и взаимодействие на двата „езика" – литературния и музикалния. Известно е, че между двата езика има много общо – мелодия, ритъм, темпо, интонация, фраза, пулсация, дъх, динамика, ударение и акцент. Този списък би могъл да бъде продължен, но авторът смята тези за основните сходства. Езиковият текст борави с думи, които са организирани във фрази и изречения, пораждащи смисъл. Слушащите трябва да владеят лексиката и граматиката на дадения език като условие, за да го разберат. В същото време те трябва да имат и някакъв житейски опит, на базата на който да могат да осмислят контекста, в който са използвани тези думи. На пръв поглед лесни конструкции като „Харесвам всичко, което получавам" и „Получавам всичко, което харесвам"[7] са изградени от едни и същи думи, подредени правилно граматически, но смисълът, който имат, е коренно различен. На практика тези два примера могат да дадат почва за разсъждения на много хора, които имат интерес към философия и реторика. И все пак процесът на декодиране на смисъл в литературен текст като че ли е по-лесен в сравнение с аналогичния процес в музикалното изкуство. Езикът, независимо дали става въпрос за неговата писмена форма или само за речта, борави с думи, които „извикват" образи в съзнанието както на говорещия, така и на слушателя. Човек мисли и разбира казаното или написаното благодарение на тези думи-образи. Как обаче съзнанието дешифрира и разбира смисъла на „звука-образ" като неразделна част от музикалното изкуство? Музикалната психология, анализираща този проблем, има повече от стогодишна история. Трудовете на Ханслик, Виготски, Теплов разглеждат проблема за музикалното съдържание. В някои аспекти те са на противоположни позиции именно защото музиката в нейния чисто инструментален

---

7 Примерът е интерпретиран по Тодор Шопов (Шопов, 2013: 349), който използва оригиналния текст от Луис Карол, за да онагледи метафоричността на езика, свързана и с опита на индивида като условие за разбиране на текста.

вид не борави с думи, които да имат свое значение, т.е. съдържание, за да са основа за възникване на мисловен процес. Теплов например поставя акцент върху емоциионалната страна на музиката, а Ханслик на движението като възможни решения за нейното осмисляне и разбиране. Именно в „движението" и „емоционалността" на музиката авторът на статията вижда възможност за създаване на асоциации, които са в основата на разбирането на формулата „звук" – „образ". Този процес не е лесен и затова трябва да бъде подпомогнат от най-ранна детска възраст, както и трябва да присъства в ранния период на музикално възпитание на децата и последващия период в предучилищна възраст. В настоящите учебни програми, свързани както с формалното, така и с неформалното образование, на децата се предлагат много музикални дейности, които целят да развият тяхната способност да „разбират" музикалния език. Това е първата стъпка, която е необходима, за да може впоследствие индивидът да добие желание за занимания с музикалното изкуство.

Необходимо е да се направи още едно уточнение – че съществува разлика между написаното слово и речта в езика (респективно написана поезия и рецитация), както и между нотния текст и звучащата музика. При речта или рецитацията говорещият може да наблегне с интонацията на смислово важните думи. Дали обаче авторът на писания текст е имал същото това намерение е въпрос, който засяга интерпретирането на литературните текстове. По същия начин записаната музика чрез ноти върху петолиния провокира „вътрешното" чуване на музиканта. Нещо повече, Караатанасов счита, че „четимостта на нотното писмо е в основата за предаване на определени музикални способности, посредством мисловни импулси – чрез прочит на нотите и изразяването им с глас или инструмент, което преследва художествена цел"[8]. Тази нотночетивна дейност обаче може да има съвсем различна звукова реализация, като се имат предвид различните среди (зали с различна акустика, църква, места на открито), инструменти и състави на изпълнение, както и индивидуален темперамент на изпълнителя. Карл Далхауз в своята „Музикална естетика", позовавайки се на Хердер, Лесинг и Георгиадес, споделя, че „в поезията е налице радикална разлика между реч и писмо, между разказване и записан текст. Все пак записаният език представлява в много по-голяма степен езика, отколкото написаната музика –

---

8 Караатанасов, Веселин Компютърен нотопис с програмата Finale. София: Авангард Прима, 2020, с. 2. [Karaatanassov, Wesselin. Kompyutaren notopis s programata Finale. Sofia: Avangard Prima, 2020, p. 2.]

звучащата музика. За да се схване смисълът на дадено литературно произведение, не е необходимо да си представяме и да познаваме звуковия образ на думите."[9] И все пак писменият текст може в много по-голяма степен да доближи читателя до авторовата идея, отколкото „абстрактността" на записаната музика. За повечето музиканти интерпретацията на музикалния текст от изпълнителя има почти равностойно значение на „нова творба". Все по-често музиканти желаят да интерпретират авторовия текст с много повече свобода при звуковата му реализация, като по този начин се отдалечават от авторовия замисъл. Това споделят дуо музиканти със световна слава пианистите от клавирно дуо Аглика Генова и Любен Димитров в интервю за електронния портал на вестник „Култура". Този проблем все по-трудно намира свое решение, защото все повече се отдалечаваме от характерната практика за музициране за дадена епоха. Вече никой не може със сигурност да каже как са звучали инструментите и каква е била ролята на жанра за определена изпълнителска практика. Този проблем обаче не е цел на настоящото изследване. Необходимо беше да се разграничат понятията слово и реч, както и нотен запис от звучащото живо изпълнение на музика.

ФОРМИ И ЖАНРОВЕ В МУЗИКАТА, КОИТО МОГАТ ДА СЕ ПРЕДЛОЖАТ НА ДЕЦАТА В ОБУЧИТЕЛНИ СИТУАЦИИ ПО АНГЛИЙСКИ ЕЗИК

Песента, която синтезира в себе си словото и музиката, подпомага по естествен път процеса на разбиране на езика на сложното музикално изкуство. Марина Апостолова-Димитрова разглежда пеенето като изпълнителската дейност, която по естествен и увличащ начин провокира у децата желание за занимания с музика. Доброто изпълнение на тази музикална дейност изисква „запознаването с правилния механизъм на звукообразуване", което „води след себе си полезни опитности, които могат да бъдат прилагани и в други области на социалния живот като: изразително говорене пред публика, механизми за правилно дишане и изговор на фрази в литературен текст"[10]. Изискванията на музикалния педагог към децата за правилна

---

9 Далхауз, Карл. Музикална естетика. Пловдив: Пигмалион, 2004, с. 39. [Dahlhaus, Carl. Esthetics of Music. Plovdov: Pigmalion, 2004, p. 39.]

10 Апостолова-Димитрова, Марина. Педагогически решения при разпяване и затруднения в певческия процес на деца и възрастни без специализирано вокално образование. – В: Годишник на СУ „СВ. Климент Охридски", ФНОИ, Книга Изкуства, Том 114, 2021, с. 171. [Apostolova-Dimitrova, Marina. Pedagogicheski resheniya pri

певческа стойка, вокалообразуване, дикция и артикулация са условия не само за правилното интониране и ансамблово изпълнение, но така също и за справяне с някои проблеми като усещане на безпокойство, страх от изпълнение пред публика, апатия и безучастност. Паралели между музикалния тон и говорната интонация съществуват и тези сходства помагат на децата да осмислят съдържание и значение на музикалната и говорната фраза, като декодират модели със сходно звучене в музикалния език и речта. Ако тоновата височина и тоновата трайност[11] биват представени със съответни срички, както съветва американският музикант и учен Едуин Гордън, първата стъпка към осмисляне на музикалния образ ще бъде направена. Пълното внедряване на тази система обаче за съжаление е невъзможно за българското музикално възпитание и образование, защото учението за аудиацията на Гордън е насочено към детска аудитория, която има развити музикални способности, а представителите ѝ изявяват желание за бъдещо занимание с музикални дейности. Ако бъде избран този модел за музикално възпитание на децата в България, ще е необходимо нейното преработване за целите на масовото образование. Както е известно, всяко съкращаване води до хибридност и отдалечаване от първоначалните цели. Промяната на целите води и до непостигане на очакваните резултати, затова в близко бъдеще се оказва невъзможно използването на тази методика. Необходимо е обаче да се потърсят метод и подход, които да гарантират осмислянето и разбирането на музикалния език.

Музикално-слуховите представи, които възникват в съзнанието на децата, занимаващи се с музика, подкрепени от професионален музикален педагог, са много по-трайни и по-богати в сравнение с представите, които получават децата, които не се занимават активно и по подходящ начин с музика. Част от музикалните педагози като че ли избягват да задълбочат и обогатят музикалните представи. Като психологическа характеристика слуховите представи са от голямо значение за познаването на мелодичните и ритмичните модели.

---

razpyavane i zatrudneniya v pevcheskiya protses na detsa i vazrastni bez spetsializirano vokalno obrazovanie. – In: Annual of SU "St. Kliment Ohridski", FESA, Annual of Arts, V. 114, 2021, p. 171.]

11 Абсолютната тонова трайност е физическото време, през което даден тон звучи. Относителната тонова трайност обаче е в пряка зависимост от темпото – бързото темпо съкращава продължителността на тона, а бавното темпо съответно я удължава. Караатанасов, В., Димитрова, Р. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас, част 1. София, 2022, с. 22. [Karaatanassov, W., Dimitrova, R. Didaktika na muzikalnoto izkustvo I-IV klas, chast 1. Sofia, 2022, p. 22.]

Според Ралица Димитрова „музикалнослуховите представи се опират на вече придобити знания и натрупан опит, базиран на ладовата осмисленост и метроритмична организация“[12]. Те са в основата на откриването на познатото, сравняването с новото и създаването на нов съзнателен музикален образ. Развиването на музикалнослуховите представи е възможен процес, ако се предлагат на децата много музикални примери, доказали се във времето като шедьоври. Друго условие е професионалната квалификация на учителите по музика. В днешно време се представя изобилие от методи и подходи, които могат да бъдат приложени в музикалното възпитание, като се отчетат следните особености на децата – способности, дарование, социална и семейна среда, културна принадлежност, психическо състояние и др.

Споменах, че движението и емоционалният характер на музиката са двата фактора, които подпомагат разбирането. Съществуват музикални модели, които биха могли да „събудят” детското асоциативно мислене, но се срещат и пиеси, които музикалният педагог трябва да „преведе” на майчиния език на децата или на чуждия език, ако той се използва по време на музикалното занятие. В следните музикални примери ясно могат да бъдат асоциирани моделите, които са вдъхновили композиторите за създаване на произведенията, като например: пеене на птици в „Детска симфония”[13], кукувичка в „Кукувичка“ от Дакен, славей в „Славеят“ от Сергей Борткеевич или характерното кудкудякане в „Приказка за кокошката и лисицата“ на Кр. Милетков и Симфония № 83 „Кокошката“ от Хайдн и др.), дъждовни капки („Дъждец” от П. Хаджиев), часовник (Хаджиев, Хайдн Симфония № 101), буря (Вивалди), пасторални картини (Бетовен), лунна светлина (Дебюси) и др. Изброените примери са от инструменталната музика. Съществуват още много възможности, чрез които у децата могат да бъдат събудени асоциации например за движение на влак („Парният локомотив“, К. Милетков), за походка на слон, за плуване на риби в аквариум („Карнавал на животните“, Сен-Санс) и даже за рицарски турнир и танц със саби (Хачатурян). Разбирането на тоново-ритмичните модели и тяхното разгадаване от необучени слушатели обаче се оказва сложен, дори невъзможен процес. Ако

---

12 Димитрова, Ралица. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас, част 2. София, 2022, с. 53. [Dimitrova, Ralitca. Didaktika na muzikalnoto izkustvo I-IV klas, chast 2. Sofia, 2022, p. 53.]

13 Засега учените не откриват убедителни данни, доказващи кой е неин автор. Най-често се споменават имената на Йозеф Хайдн и Леополд Моцарт.

тези малки деца в предучилищна възраст не са провокирани да се опитват да асоциират „звука-образ" и да търсят неговия смисъл и разпознаване, те си остават пасивни слушатели и ползватели на музикалното изкуство. Човек, който не познава езика на даденото изкуство, не може да бъде винен, че не го разбира и от там не може да достигне до т.нар. естетическо преживяване. Този термин бе много често използван в миналото (70-те и 80-те години на XX век) и дори беше част от програма за музикално възпитание на деца в начален училищен етап. Музикалните специалисти, инспектори, педагози, които е трябвало да съставят учебните програми по предмета пеене и музика, водени от целите на асамблеята „Знаме на мира" за „формиране на всестранни интереси, на творчески стремежи и изяви на учениците"[14], го използват като основен жалон на музикалното възпитание. Формирането на естетически вкус и постигането на естетическо преживяване е възможен процес, но тогавашните педагози не са съобразили една подробност – различията на децата, породени от тяхната среда – културни, етнически, социални и религиозни. В днешно време с развитие на науките детска музикална педагогика и музикална психология този процес би бил възможен и би могъл да се осъществи с много по-добро качество. Необходимо е да се приложат различни образователни методи и подходи към различните деца. Отчитането на резултатите на „входа" и на „изхода" според Росица Драганова би осигурило „единство на провеждания музикално възпитателен процес, ако той протича в условията на вариантност на конкретните педагогически практики"[15].

Роля на фолклорните култури и универсализиране на музикалния език на песните в днешно време

Авторът на статията предлага въвеждане на нов интегриран подход за преподаване на чужд език – английски, и музика на деца в предучилищна възраст. Ще трябва да уточня, че става въпрос за направления „Музика", което е задължителна част от учебната програма за детските градини, и „Английски език", който се избира от родителите като допълнителна дейност и не е част от задължителните предмети за изучаване.

Дългогодишната преподавателска практика показва, че при въвеждането на интегриран подход се наблюдават добри резултати в усвояването на чуждия език и разбирането на „езика" на музикалното

---

14 Драганова, Росица. Музицирането. Аспекти. София: БАН. Институт за изследване на изкуствата, 2007, с. 100. [Draganova, Rositsa. Muziciraneto. Aspekti. Sofia: BAS, Institute of Art Studies, 2007, p. 85.]

15 Пак там, с. 100.

изкуство. Процесът на взаимното преплитане на изразните средства на изкуствата – музика и литература и чуждия език, създава следните благоприятни положения в учебната среда. На първо място бих посочила положителния емоционален климат. Децата слушат и изпълняват песни на английски с удоволствие. Възпроизвеждането на песни като част от педагогическата ситуация е желан момент и силно мотивира децата за участие. Текстът на песните помага на децата да разберат и да си „преведат" езика на музиката. Наблюдава се и обратното взаимодействие. Музикалните изразни средства добавят нова характеристика на обекта, която може и да не е спомената в литературния текст. Например музикалните изразни средства като мелодия, ритъм и темпо могат да подсилят ефекта за движение, настроение, чувства, емоции, преживявания, природни явления и др.

Много често някои съвременни методи и подходи за преподаване на музика като философската концепция на Карл Орф, подхода на Кодай, ритмичното движение на Далкроз и метода на японския музикант Шиничи Сузуки предлагат да се обогати музикалното познание на учащите се, като им се предложат творби от различни музикални култури. Понякога това са само инструментални творби, които въздействат на децата само чрез „езика" на музиката. Необходими са обаче задълбочени и сериозни познания, за да могат учащите се да вникнат по-задълбочено и да разберат музикалните образи. Като част от решението за „разбирането" на езика на инструменталната музика може да бъде изпълнението на вокално-инструментални жанрове (песни) от деца в ранна и предучилищна възраст. Именно във взаимната връзка между литература и музика може да се постигне по-добро осмисляне и разбиране на съдържанието – езиково и музикално. Цитираните автори на подходи и концепции за музикално възпитание предлагат „привличането" и изпълнението на фолклорна музика от различни краища на света. Децата чрез песните могат да се запознаят с фолклорни култури, като слушат музика, изпълнена на типични за региона музикални инструменти, или песни от съответното място. Оригиналният текст например на африканските песни е лесно запеваем от деца в предучилищна и начална училищна възраст, защото много често думите са кратки и се повтарят многократно. Педагогическата практика показва обаче, че децата, освен да се забавляват, като пеят думи от различни африкански езици, изявяват желание и да ги преведат, за да разберат тяхното значение и смисъл. Ето затова голям обем от тези песни са преведени на английски език, като авторите са се постарали да запазят характерното звучене на речта на различните африкански езици. По този начин учащите

разбират съдържанието на песните, но и свързват характерното звучене на музиката с различна езикова култура.

Подобен пример представлява популярната песен от Либерия "Kokoleoko". Тя е позната по света и навлиза в музикалния изпълнителски репертоар чрез превода и аранжимента на Мери Донъли и Джордж Стрид. Запазени са възклицания и думи от местния език на африканската държава, но те се свързват в общ езиков контекст чрез английския език. Именно английскиј език помага на деца, чийто роден език е друг, но имат познания по английски, да разберат, че либерийското „коколеоко" е нашето „кукуригу" или английското „cock-a-doodle doo". Английският текст „превежда" на българските деца, че в тази песен се разказва за малко петле, което пее цял ден и събужда хората. Децата научават три начина, по които различни езикови култури представят кукуригането на петела. Дори и малките деца успяват да открият сходни белези във възклицанията и да отгатнат, че изпятото словосъчетание имитира кукуригане на петел. Езиковата им култура се обогатява и с поздрава „Aba mama", което в английския текст на песента е представено с фразата "Goodbye mama". Изучаващите английски език веднага си превеждат либерийските думи и научават още един начин да се разделят с някого за довиждане. Това, което винаги прави впечатление на децата, изпълняващи тази песен, е общото звучене на думата „mama", която се свързва с майката. И на трите езика – български, английски и либерийски, звученето е сходно – „мама".

В съвременната песенна музикална култура все повече се наблюдава „уеднаквяване" на звученето. Европейската и афроамериканската популярна музика налагат мелодично звучене, хармонии, ритми и метруми върху вокалната и инструменталнага музика от цял свят. В интернет пространството могат да бъдат открити множество примери, които доказват тази теза. Композиторът с южнокорейски произход Юрума, корейски изпълнители със същия произход като Пак Дже-Санг, известен като Сай, инструменталисти като Йо-Йо Ма (американски виолончелист и композитор от китайски произход, роден в Париж) и Ванеса Мей (британска цигуларка със смесен китайско и тайландско-английски произход) звучат универсално, т.е. по никакъв начин слушателят не може да определи към коя национална култура принадлежи тяхното творчество. Подобни изследвания за влиянието на западната музикална култура върху българските композитори и универсалността на звученето на нашата музика показват, че този процес не е отминал и нашата култура. Примери могат да се открият още в периода след Освобождението на България. Непосредствено след периода на Българското възраждане с възникването на индустриалното

общество започват да се наблюдава пренасяне на елементи от друга културна среда. Росица Драганова, която се позовава на изследвания на Агапия Баларева, Димитрина Кауфман и Елисавета Вълчинова-Чендова, описва това явление като „пренос на артефакти", формиране на нов пласт на музикалната ни култура при срещата на българската култура със западноевропейската. Този процес оказва влияние не само върху формирането на естетически вкус на българските музиканти и публика, но той дава отражение и върху тяхното изпълнение и стил на композиране.

Ще разгледам един пример, който в нашето музикално минало дава решение за справяне с проблема за универсализирането на музикалния език. „Неутралното" звучене, което разглежда Росица Драганова се превръща в стимул за българските композитори от т.нар. второ поколение да потърсят опори във фолклорната ни култура, за да „избягат" от този универсален език. Наясно са, че „музикалните диалекти на различните фолклорни области са твърде различни; трудно е да се намери онзи общ знаменател, който да получи етикета „българско"[16]. Творбите на композиторите от този период се характеризират с оригиналност, защото смесват достижения от две музикални култури – жизнеността на българския фолклор от и преди епохата на Възраждането с естетиката, звученето и жанровостта от европейската класическа музикална култура. Получените образци обогатяват представите на българските слушатели, но и стават основа за нова изпълнителска и композиторска практика.

Подобен процес се забелязва и в съвременните популярни и детски песни. Налице са преплитане на българско фолклорно звучене, ритмика и инструментариум със съвременни хармонии, типични за джаза, рока или кънтри музиката, както и с характерните инструменти, които са присъщи за изброените стилове. Тези песни-хибриди децата слушат и припяват с удоволствие. Подобен пример мога да дам с творчеството на „Оратница", Елица и Стунджи, фолклорните песни на вокалните групи „Радиодеца", „Врабчета", трио „Нуша" на Нели Андреева и др. Една от любимите песни за слушане от малките слушатели е дебютният сингъл Together (Вечеряй, Радо)" на победителите в „X Factor" групата „4 Magic". Самите изпълнителки споделят в интервю, че идеята за възникване на песента е „да доближим българския фолклор до връстниците си и да припомним на всички каква красота се крие в него"[17].

---

16 Пак там, с. 62-63.

17 Повече информация може да бъде открита на следния адрес: http://bulevard.bg/videos/4118/-vecheray-rado-na-4magic-v-rumanski-aranzhiment

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение бих искала да споделя следния цитат от интервю на Лили Друмева – кънтри певица и фронтмен на групата „Lilly of the West“, която споделя: „За мен езиците са нещо много интересно и уникално. Голямо предизвикателство е да научиш песен на език, който ти е чужд, и да откриеш красотата му.”[18]

Бих добавила, че чрез песента, като съчетание на слово и музика, може до голяма степен да се подсили красотата на звученето на даден език. Популярен цитат сред музикантите е „Слушам като чуждестранна песен, чийто език не разбирам”. В тази фраза се крие много истина. Музикантът е свикнал да търси смисъл, значение и разбиране на музикалния език, като внимателно проследява музикалната фраза. Последната следва много строга логика, която се подчинява на музикалните канони, определени от стила на композиране, хармонията, метрума и т.н. Музикантите възприемат темпото, метрума, хармонични схеми, мелодични линии и ритми като единно цяло, което изгражда музикални образи в тяхното съзнание. Непознатият текст само подсилва „звученето” на самата музика. Много по-пълноценно обаче ще бъде преживяването, ако музикантите владеят и съответния език.

Като пример мога да споделя, че професионалното музикално образование включва изучаването на песните на Франц Шуберт като образци на песенния жанр от епохата на Романтизма в музикалното изкуство. Веселин Караатанасов разглежда този период в естетически план и според него „тази епоха се характеризира с утвърждаването на дълбоката лирика, съпътствана от страстни и възвишени емоции, ирационални тематични съпоставки и патетично изразяване на чувствата“ . Много музиканти инструменталисти и вокални изпълнители не изучават задължително немския език, защото много по-полезен се оказва италианският език. Непознаването на немския език донякъде възпрепятства разбирането на творчеството на Шуберт. Познавайки езика на музиката обаче, професионалните музиканти не са възпрепятствани да си представят и възприемат музикалния образ. Подобен случай е възприемането на конския бяг и безизходността на бащата в баладата „Горски цар” по стихове на Гьоте или безгрижното плуване на пъстървата в бистрите води на потока в песента „Пъстървата”. Примерите от творчеството на Шуберт са многобройни, но както вече казах, този музикален език

---

18 Повече информация може да се намери на следния адрес: https://duma.bg/lili-drumeva-zhivotat-e-muzikalno-pateshestvie-n197945?fbclid=IwAR1jEz5Zbmy9992wW8jvh9BI9zWvB61Gryq878MBw05O2UuIq74ovA0yxjU

е разбираем само за музикантите. Ако музиката не се преподава професионално и ангажирано на децата още от най-ранна възраст, те остават отдалечени от нейната красота, не могат да я разберат и да достигнат до естетическо преживяване.

Решение на проблема има и то е в мотивирането на преподавателите по музика да търсят нови методи и подходи за музикално възпитание и обучение. Задължителна част от педагогическата ситуация или урока по музика трябва да стане изпълнението на песни и техният анализ. Само по този начин би могло да се осъществи така небходимото развиване на асоциативното мислене, което ще подсили не само въображението, но ще подпомогне и разбирането на езика на музиката и нейната образност.

Музикалният текст от своя страна също оказва помощ в чуждоезиковото обучение. Музикалното движение, ритмическа пулсация, мелодия, хармония, чувственост, емоционалност и настроение биха подпомогнали в значителна степен разбирането на чуждия текст. Ако децата са били насочвани да откриват звукоизобразителността и звукоизразителността на музикалните пиеси, те с лекота ще привнесат музикалните образи и върху литературното слово. По този начин би се получила богата и трайна музикалнослухова представа. Тя би подпомогнала и последващото лексикално и граматическо осмисляне на текста като необходимо условие за овладяването на чужд и/или майчин език. Музикалнослуховата представа остава като трайна следа в съзнанието на слушателите, благодарение на което те съумяват да разберат и оценят музикалното изпълнение. Образователна цел на много съвременни педагози е децата да овладяват знания, умения и компетентности, да развият естетически вкус и емоционалност, да проявяват емпатия при съвместна работа и общуване. Поради посочените причини би било добре предметите от учебните програми да интегрират изразните средства на изкуствата, като стратегическата цел е създаване и възпитаване на поколение, ценящо и живеещо според каноните на красотата. Красотата, възпитана в малките деца, ще присъства както в тяхната езикова и художествена комуникация, така и в техните социални взаимоотношения, независимо в коя област на живота постигат своята реализация.

ЛИТЕРАТУРА

Apostolova-Dimitrova 2021: Апостолова-Димитрова, М. Педагогически решения при разпяване и затруднения в певческия процес на деца и възрастни без специализирано вокално образование. – В: Годишник на СУ „СВ. Климент Охридски“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, Книга Изкуства, Том 114, 2021, с. 169-184. ISSN 2738-7062 171. [Apostolova-Dimitrova, M. Pedagogicheski resheniya pri razpyavane i zatrudneniya v pevcheskiya protses na detsa i vazrastni bez spetsializirano vokalno obrazovanie. – In: Annual of SU “St. Kliment Ohridski”, FESA, Annual of Arts, V. 114, 2021, p. 169-184.]

Dahlhaus 2004: Далхауз, К. Музикална естетика. Пловдив: Пигмалион, 2004. [Dahlhaus, C. Musicalna esthetica. Plovdov: Pigmalion, 2004.]

Dimitrova 2018: Димитрова, Н. Вечеряй, Радо, на 4 Magic в румънски аранжимент. Статия в boulevard.bg. http://bulevard.bg/videos/4118/-vecheray-rado-na-4magic-v-rumanski-aranzhiment, 03.03.2018 (прегледан на 16.08.2019г.) [Dimitrova, N. Vecheryay, Rado, na 4 Magic v rumanski aranzhiment. [online] In: Boulevard.bg. http://bulevard.bg/videos/4118/-vecheray-rado-na-4magic-v-rumanski-aranzhiment, March 3d, 2018, (accessed 16 August 2019)]

Dimitrova 2021: Димитрова, Р. Ключовите компетентности в обучението по музика в начален училищен етап. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, с. 448-457. [Dimitrova, R. Klyuchovite kompetentnosti v obuchenieto po muzika v nachalen uchilishten etap. Sofia: UP “St. Kliment Ohridski”, 2021, p. 448-457.]

Dimitrova 2022: Димитрова, Р. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас, част 2. София, 2022, с. 53. [Dimitrova, R. Didaktika na muzikalnoto izkustvo I-IV klas, chast 2. Sofia, 2022, p. 53.]

Draganova 2007: Драганова, Р. Музицирането. Аспекти. София: Българска академия на науките, Институт за изкуствознание, 2007. [Draganova, R. Muzitsiraneto. Aspekti. Sofia: BAS, Institute of Art Studies, 2007.]

Karaatanassov 2020a: Караатанасов, В. Компютърен нотопис с програмата Finale. София: Авангард Прима, 2020. [Karaatanassov, W. Kompyutaren notopis s programata Finale. Sofia: Avangard Prima, 2020]

Karaatanassov 2020b: Караатанасов, В. Струнни лъкови инструменти в оркестъра. София: Авангард Прима, 2020. [Karaatanassov, W. Strunni lakovi instrumenti v orkestara. Sofia: Avangard Prima, 2020]

Karaatanassov, Dimitrova 2022: Караатанасов, В., Димитрова, Р. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас, част 1. София, 2022, с. 22. [Karaatanassov, W., Dimitrova, R. Didaktika na muzikalnoto izkustvo I-IV klas, chast 1. Sofia, 2022, p. 22.]

Manoleva 2019: Манолева, А. Как се създава клавирно дуо. Разговор с Аглика Генова и Любен Димитров, които направиха в София летен вариант на своята германска международна музикална академия. https://kultura.bg/

web/kak-se-създава-клавирно-дуо, 13.08.2019 г. (прегледан на 18.08.2019 г.) [Manoleva, A. Kak se sazdava klavirno duo. Razgovor s Aglika Genova i Lyuben Dimitrov, koito napraviha v Sofiya leten variant na svoyata germanska mezhdunarodna muzikalna akademiya. [online] https://kultura.bg/web/kak-se-създава-клавирно-дуо, August 13th 2019 (accessed 16 August 2019)]

Neykova, Drumeva 2019: Нейкова, А. Л. Друмева: Животът е музикално пътешествие. В електронно издание на в. Дума, бр. 157, 16.08.2019 г. https://duma.bg/lili-drumeva-zhivotat-e-muzikalno-pateshestvie-n197945?fbclid=IwAR1jEz5Zbmy9992wW8jvh9BI9zWvB61Gryq878MBw05O2UuIq74ovA0yxjU, прегледан на 16.08.2019 г. [Neykova, Alyona, Lili Drumeva: Zhivotat e muzikalno pateshestvie. V: elektronno izdanie na v. Duma, br. 157 https://duma.bg/lili-drumeva-zhivotat-e-muzikalno-pateshestvie-n197945?fbclid=IwAR1jEz5Zbmy9992wW8jvh9BI9zWvB61Gryq878MBw05O2UuIq74ovA0yxjU [online] August 8th 2019 (accessed 16 August 2019)]

Препоръка на Съвета от 22 май 2018 година относно ключовите компетентности за учене през целия живот (2018/ C 189/ 01), Официален вестник на Европейския съюз, C 189, 4.6.2018 г. https://eur-lex.europa.eu/legal-content/BG/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604(01)&from=GA [COUNCIL RECOMMENDATION of 22 May 2018 on key competences for lifelong learning (2018/ C 189/ 01), Official Journal of the European Union, C189, 4.6.2018 [online]

Съвременно музикално мислене: композиция, медиация, посоки в XXI век. Съст. Милена Божикова. София: БАН, Институт за изследване на изкуствата, 2019. [Savremenno muzikalno mislene: kompozitsiya, mediatsiya, posoki v XXI vek. Sast. Milena Bozhikova. Sofia: BAS, Institute of Art Studies, 2019]

Shopov 2013: Шопов, Т. Педагогика на езика. Наръчник по комуникативно преподаване и учене на английски език. София: УИ „Св. Климент Охридски", 2013. с. 71-84. [Shopov, T. Pedagogika na ezika. Narachnik po komunikativno prepodavane i uchene na angliyski ezik. Sofia: UP "St. Kliment Ohridski", 2013, p. 71-84]

За автора:
Гл. ас. д-р Емилия Караминкова-Кабакова е преподавател в катедра „Музика и мултимедийни технологии" на СУ „Св. Климент Охридски" и учител по музика в Частна езикова детска градина „Британика". Автор е на учебни книжки по музика на издателство „Просвета".
Научни интереси: в областта на музикалната педагогика, теория на музикалните елементи и солфеж, съвременни направления в музиката и изкуствата и музикален мениджмънт.
E-mail: karaminkov@uni-sofia.bg

About the Autor:
Assoc. prof. Emiliya Karaminkova-Kabakova, PhD is an educator in "Music and Multimedia Technology" department of Faculty of Educational Studies and the Arts, Sofia University "St. Kliment Ohridski". The author is also a music teacher in Britanica park school and kindergarten. She is the co-author of the pedagogical and musical content of educational system for early music education – Chuden svyat, Prosveta press.
Scientific interests: in the field of musical pedagogy, musical theory, solfège, contemporary trends in music and the arts and musical management.
E-mail: karaminkov@uni-sofia.bg

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

FORMPHANTASIE: FORM AND FORMS IN ADORNO'S DARMSTADT LECTURES[1]

Maxwell Perry Phillips

Abstract: This article presents Adorno's remarks on musical form at the *Darmstädter Ferienkurse* as a late turn in his musical thinking. Texts such as *Vers une musique informelle* and *Form in der neuen Musik* are notable not only for their particularly practical engagement with technical problems of composition, but also for their reconsideration of Adorno's critique of traditional and abstractly schematic (e.g. serial) musical forms. Increasingly, Adorno comes to understand form itself as a sphere of musical material and advises composers to develop their "Formphantasie": an ability to inventively imagine particular forms, treating form as composers had traditionally treated other domains of music material such as melody or rhythm. In contrast to Adorno's earlier thought, composing 'with' forms as a technique of composing form offers itself as a way forward. By contextualizing Adorno's call to "Formphantasie" within his theory of articulation, within the history of the musical genre of the fantasy, and within Adorno's shifting reception of formal innovations in the music of composers such as Schönberg, Webern, and Stravinsky, this essay considers some of the implications of this late turn for Adorno's musical thought.

Key words: Adorno, form, fantasy, music, philosophy, modernism, musique informelle

[1] This essay is adapted from a bachelor's thesis submitted in 2015 at Harvard University. I am grateful to John Hamilton, who advised this project, for his helpful and generous feedback.

Einig zu sein, ist göttlich und gut; woher ist die Sucht denn
Unter den Menschen, daß nur Einer und Eines nur sei?
Hölderlin[2]

In the 1960s, Theodor W. Adorno delivered a series of lectures at the *Darmstädter Ferienkurse*, the first of which was published as the well-known essay *Vers une musique informelle*. These lectures evidence an unusually practical engagement with the technical and material work of composing within the context of a more general reconsideration of the category of musical form. In the face of his own dissatisfaction with both traditional forms and the highly rationalized structures of post-war European avant-garde music, Adorno aims to dynamize musical form by rethinking its relationship to material. Rather than understanding form in the specific musical work as the particular actualization of a dialectic of material progress, as in the *Philosophie der neuen Musik*, Adorno begins to imagine form as itself a sphere of the musical material. Composing 'with' forms presents itself as a way forward, leading to a revision of Adorno's estimation of works by Webern and Stravinsky. This essay will present this late turn in Adorno's musical thinking in the texts *Vers une musique informelle* (1962) and *Form in der neuen Musik* (1966)[3] by contextualizing Adorno's call for "Formphantasie" within the history of the musical form of the fantasy and within Adorno's shifting reception of formal innovations in composers such as Schönberg, Webern, and Stravinsky.

Adorno begins his 1966 essay on form for the *Darmstäder Beiträge zur Neuen Musik* with a series of convoluted definitions:

Der Begriff der Form bezieht sich, als ästhetischer, auf alles Sinnliche, wodurch sich der Gehalt eines Kunstwerks, das Geistige des Gedichteten, Gemalten, Komponierten verwirklicht. (GS 16, 607)[4]

Aesthetic form is here the correlate term to content: it is the sensuous form in which the work's content is realized. Adorno continues with a second, non-equivalent definition.

Form unterscheidet sich von dem, was geformt wird, Inbegriff dessen, was es zu Kunst überhaupt macht; der Momente insgesamt, durch welche ein Kunstwerk als ein in sich Sinn- volles sich organisiert. (607)

---

2 Cited from the Munich Hölderlin Edition, vol. 1, p. 271.

3 These dates reflect the first publications of these texts in the *Darmstäder Beiträge zur Neuen Musik*.

4 *Vers une musique informelle* (pp.493-540) and *Form in der neuen Musik* (pp. 607-27) are cited from Adorno's *Gesammelte Schriften, Band 16: Musikalische Schriften I-III*. Other works of Adorno are cited from the *Gesammelte Schriften* as: GS vol., page.

Here form is no longer distinguished from content but from a formed material. Form takes on the aspect of a shape or relation of sensuous material. Both definitions are then contrasted with a third, apparently pejorative usage of the word form:

Demgegenüber ist die Bedeutung des Wortes Form in der Musik herkömmlicherweise prägnanter, enger. Sie erstreckt sich auf die in der Zeit sich realisierenden musikalischen Verhältnisse. Vorab wird dabei an die Artikulation ausgedehnterer Zusammenhänge gedacht. [...] Der schulmäßige Gebrauch des Wortes Formenlehre, der zunächst Typen wie Lied, Variation, Sonate, Rondo, allenfalls auch Fuge gilt, genügt, die engere Bedeutung von Form zu demonstrieren. (607)

This sense of form, naming "types" such as the sonata, rondo, or fugue, exhausts itself in "mehr oder minder verbindliche Schemata" – static structures one might fill with "ein konkreter Vorrat spielmarkenähnlicher Mittel" (607). Lamenting the "equation of form and schema" that has been the fate of the traditional forms, Adorno describes a moment in their history (identified with the music of Haydn, Mozart, and Beethoven), when these forms remained in dynamic, productive tension with the musical material, despite themselves having acquired a kind of materiality (608). The critique is familiar: overuse and increasing schematization lead to the reification of traditional forms, rendering them unusable for genuinely 'progressive' composers. As mere schematic temporal articulations, these forms are not to be confused with aesthetic form, but represent a regressive, reified musical material. The more radical approaches to form emerging at the beginning of the 20th century are understood as responses to this crisis.

"Today," Adorno argues in the 1960s, form must become dynamic through its problematization. The difficulty, or even impossibility of achieving satisfactory forms is itself a source of tension that could continue to motivate composition. Adorno's understanding of the problem of form can be expressed in terms of the relation of the specific to the total: how a composition should achieve formal unity and coherence without adopting historical or rigidly mathematical formal arrangements foreign to the individual work. How can the work achieve formal integration without performing the "sacrifice of the particular to the universal," as Robert Hullot-Kentor characterizes Adorno's concept of abstraction (Hullot-Kentor 77)? The "aporia" of the compositional situation in the 1960s takes the form of a double impossibility. On the one hand, the more compellingly the "strukturellen Veranstaltungen" justify themselves through their own rational arrangement, the more they also "convict" themselves of contingency and externality to the composing subject (GS 16, 500). On the other hand, the composing subject, emancipated from such logical strictures, is apparently not able to achieve "die Objektivierung

der Form […] rein aus sich selbst" (624). The relation between composer and schematic musical form is thus analogous to that of the individual musical detail to the form of the work: to submit entirely to an abstract form is to be extinguished, while the attempt to escape results in formal disintegration (616f). Adorno understands this antinomy as "auszubrechen." The possibility of the particular is conditioned by impossibility on the level of the general rule; not theoretical but compositional work might solve these problems.

For this reason, the compositional strategies Adorno suggests are articulated as a formal approach: the famous ideal of a "musique informelle."

Gemeint ist eine Musik, die alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei vom heteronom Auferlegten und ihr Fremderei, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeit sich konstituiert. (496)

Adorno desires a music able to claim objective coherence without resorting to an external guarantor of objectivity. "Informal" refers to the refusal of all externally imposed forms, not the attempt of music to extirpate the category of form. In the *Ästhetische Theorie* Adorno will clarify: "Was irgend heute informell heißen mag, wird ästhetisch überhaupt bloß, indem es zur Form sich artikuliert" (GS 7, 381). On the contrary, informal music must reclaim form as the domain of subjective composition. Adorno encourages composers to develop their "formal imagination" ("Formphantasie"), so that they might treat form with the freedom and inventiveness afforded to other domains of musical material, such as melody in tonal music, thus freeing form from "automatischen Verfahrungsweisen" (GS 16, 623). But, as the subject alone is unable to produce objectively compelling forms, traditional logical categories such as causality must continue to play a role in formal construction. These categories, however, must be transformed, operating "eher wie in Träumen" (514). The formal logic of a *music informelle* is always, like a dream, provisional or momentary, because it is mediated through an imagining or dreaming subject. Such a 'dream-form' is accomplished precisely by writing maximally formal music: "Weil keine Formen mehr sind, muß alles Form werden" (624).

This rather abstract account of form is translated into practical terms in Adorno's comments on articulation. For Adorno, articulation is both "die Gliederung der Form durch Teilganzheiten" (GS 7, 457), i.e. the realization of form in material, and also that which "von Form kaum kann weggedacht werden" (214): both the expression of form and something integral to that form itself. This relationship might be expressed as a process of internal differentiation: form is an internally differentiated unity and articulation differentiation within such a unity. Adorno translates this dialectic into

compositional terms. Identity ("Gleichheit") is established through an articulating difference, which itself is only recognizable as a difference between areas of sameness. Articulation is thus simultaneously the articulation of identity and difference: "Ohne dies höchst formale Konstituens von Gleichheit gibt es keine artikulierte Musik" (GS 16, 506). Identity thus asserts itself in relation to the moment of articulation on two levels: the local regions of identity differentiated by articulation and an emergent global unity of form.

In Markus Wilczek's study of articulation in Adorno, the problem of how division itself might effect unity depends on the degree of articulation. As in the usual structuralist paradigm, articulated divisions are "wiederum funktionell zu vereinen" (Wilczek 182),[5] and thus the failure of articulation to produce functional, systematic unity is termed "Desintegration." Wilczek formulates the Adornian ideal as a "fragile" range within which an articulated synthesis might succeed: "auf der einen Seite markiert ein 'Zuwenig' an Artikulation einen Zustand der Musik als 'Chaos,' 'Geräusch' oder 'Amorphes,' auf der anderen Seite mündet ein 'Zuviel' der Artikulation in die 'Desintegration' der Musik" (183). These border cases, those of too much or too little articulation, do not produce the emergent synthetic unity of a coordinated system, but the internally undifferentiated unity of Chaos. However, the amorphousness of the "noch nicht geformt" and "rudis indigestaque moles" (183; 187), which Adorno derogatively refers to in the context of composition as a "Tonhaufen" (GS 16, 504), and to which the 'over-articulated' returns as an "Inartikulierten zweiten Grades" (Wilczek 183), not only constitutes a type of unity but is necessary for any integrative unity:

> Das Amorphe allein befähigt das Kunstwerk zu seiner Integration. Durch Vollendung, die Entfernung von ungeformter Natur, kehrt das naturale Moment, das noch nicht Geformte, nicht Artikulierte wieder. (GS 7, 155; quoted in Wilczek 187)

Adorno observes that precisely the completion or closure of the form produces an irreducibly inarticulate moment that undermines its status as "formed," inevitably resulting in disintegration: "Integration und Desintegration sind ineinander" (GS 16, 617).

As Wilczek repeatedly points out, Adorno understands the degree of a work's articulation as symptomatic of its quality (Wilczek 187). The Adornian project of a "durchartikulierte" music takes up disintegration as a formal principal (GS 16, 537). Only the maximally articulated artwork can compellingly present the whole as totality, because disintegration would inhere in its conception as totality. Important here is that the totally articulated

---

5 Quoted in: Markus Wilczek: *Das Artikulierte Und Das Inartikulierte: Eine Archäologie Strukturalistischen Denkens*, 2012, p.182.

work – the image of a fragmented, no longer tenable totality – is only able to transcend the fate of this totality by reconstituting it. The rationalizing moment of synthesis is opposed through its repetition in inversion: "Die authentischen Werke der Desintegration wären solche, in denen der Zerfall einen Sinn der Kunstwerke stiftete, Synthesis zweiten Grades" (618). "Sinn" is not to be abstractedly negated, but must present itself as provisional, as the image of a synthetic moment in disintegration. Required is a synthesis achieved by the disintegration of every moment of synthetic unity in the integrative process:

> daß nur durch die kritische Auflösung der sinnstiftenden Momente der Komposition, jenes Zusammengangs, der Sinn irgend als positiv existent unterstellt, die synthesierenden, sinnstiftenden Elemente des Komponierens sich behaupten. (617)

The insistence on identity and totality in Adorno is thus less a value judgment than a statement about the relationship of identity and difference. For Adorno, the insistence on an articulated totality is itself the recognition of an irreducible difference within that totality, which the totality fails to successfully integrate. It is only through its relation to this totality that objective difference reveals itself as such: articulation "besteht nicht in der Distinktion als einem Mittel der Einheit allein, sondern in der Realisierung jenes Unterschiedenen, das nach Hölderlins Wort gut ist" (GS 7, 284). As opposed to synthesis, which would reveal the one in the many, "Artikulation ist die Rettung des Vielen im Einen" (283).

Seen as a theoretical problem, the constitution of sense from senselessness, or of a unity emerging from its own disintegration, takes the form of a paradox. Translated into a problem of articulation, it instead assumes the character of a riddle: "Ihr Rätselcharakter spornt dazu sie an, immanent derart sich zu artikulieren, daß sie durch die Gestaltung ihres emphatisch Sinnlosen Sinn gewinnt" (GS 7, 192). The articulation of form in and as material transforms the abstract problem into a technical one. The riddle, or puzzle, is the technical counterpart of the theoretical contradiction: "Kunstwerke stellen die Widersprüche als Ganzes, den antagonistischen Zustand als Totalität vor. […] Artikuliert werden die Antagonismen technisch" (479). The relationship between the theoretical/formal and the technical/articulated thus repeats the basic problem of formal construction. An abstract impossibility, transformed into a technical problem, is answered with the suggestion of a provisional solution for its individual instantiation. For Adorno, meaningful composition remains imaginable only in the context of the unsolvable theoretical problem of formal integration, from whose abstraction a particular solution might escape.

If Adorno's comments on articulation seem to cohere between these

texts, strongly diverging tendencies underlie his suggestions as to the specific composition techniques that might solve the formal puzzle. In *Form in der neuen Musik*, Adorno increasingly regards compositional work directly on and with forms, treating form itself as a domain of musical material, to be a way out of the formal impasse he describes. "Formphantasie," described in *Form in der neuen Musik* as the ability to inventively imagine particular forms, would be the technical facility necessary to accomplish such a maneuver. Here the pivot from form to forms is most explicit: Formphantasie is not an inexplicable ability to achieve the impossible totality of aesthetic form, but simply a facility with particular forms: it refers to the ability to think up "hochorganisierte Formen [...], wie vordem Komponisten Melodien, Themen, Kontrapunkte und Harmonien erfanden" (GS 16, 622). A question of ingenuity and not genius (Adorno refers specifically to Bergs "Ingenium"), Formphantasie is the imaginative technical facility that would allow composers to treat forms as musical materials. Schönberg's *Phantasy for Violin*, *op.* 47 serves as a potential model for this kind of formal thinking.

A few years earlier, in *Vers une musique informelle*, Adorno stops short of adopting this position, but already invokes Schönberg's *Phantasy*, *op.* 47 as indicating the direction of a new formal thinking. Writing of a rhythm in Schönberg's production between extremes of organic and anti-organic production, Adorno suggests that the *Phantasy for Violin* opens a new perspective necessary for post-serialist composition: "das eine durch Konsequenz ins andere zu setzen" (528). In post-serial composition, the apparently anti-organic constructivism of a work like the *Klaviersuite*, *op.* 25 would be closely related to achieving an organic form.

The organicist understanding of musical form implied here is elaborated in *Vers une musique informelle* in the typically Adornian language of the critique of semblance. The question of the relationship between whole and detail is expressed in terms of the organicism of the work: "Als organisiertes ähnelt [das Kunstwerk], ganz wortgerecht, dem Organismus in der Funktion von Ganzem und Teil" (526). The problem, for Adorno, is in the "ähneln." Because it is not an organism, music's similarity to the living organism condemns it to the mere appearance of organicism: as a reified image of the natural, the work of art becomes anti-organic. The semblance ("Schein") of the organic in the musical work is heightened precisely by this dissimulation: the more convincingly the work of art appears to be living, the more superficial it becomes, the more deceptive. "Durch die fortschreitende Ähnlichkeit mit Lebendigem entfernt [das Kunstwerk] sich aber vom Artefakt, das es doch bleibt" (526). What was made claims instead to be natural, reducing itself to the mere semblance of a nature fundamentally alien to it. In Adorno's words, the work of art thus claims to be an "Ansichseiendes," when it is in fact only

the image of such a thing. The organic in art, thus reified into a perfected image, is removed from the "Prozeß einer werdenden Einheit von Ganzem und Teil" that is its ideal (526). As something formed, it is no longer involved in the process of forming but is reduced to mere material. The reification of the organic, precipitated in the work as semblance, divorces the organic in art from dynamic form, rendering it inorganic. This paradox is a central concern of Adorno's late aesthetic thought.

The unnatural semblance of nature that haunts the work's formal similarity to the organism is repeated in the domain of the musical material. Precisely because composition does not proceed from nothing, but inherits a historically preformed material, some part of this material will present itself as natural to the composer: "Jede Kunst enthält Elemente, die im Augenblick der Produktion natürlich dünken, selbstverständlich. Erst im Verlauf der weiter fortschreitenden Entwicklung werden sie als selber Gewordenes und Vergängliches, ihr Natürliches als 'zweite Natur' evident" (499). The Aristotelian topos of a "second nature" serves as a critique of the apparently natural or elemental givenness of the musical material. Adorno's account of the hypostatization of the "Einzelton" in parameterized serial music demonstrates how this logic functions (see e.g. 519-22).

The critique of naturalness as appearance represents a problem for Adorno because, he claims, music cannot do without the semblance of the organic. On the one hand, even a work of art that has succeeded in shedding the appearance of being something else would not be without semblance: "Noch das scheinlose [Kunstwerk] wäre nicht unmittelbar eins mit der empirischen Realität; der Schein an ihm überlebt, selbst wenn es nichts anderes mehr scheinen will, als was es ist. Das Moment der Unwirklichkeit an Kunst ist nicht identisch mit dem Schlechten von Illusion und Täuschung" (536). Even devoid of dissimulating semblance, the work of art remains an 'unreal organism,' if one that refuses to simulate life or reality. On the other hand, attempting to eliminate the semblance of organicism risks producing "Robotermusik." By rejecting the "Scheincharakter" of traditional music, new music reinscribes and radicalizes its reification.

> Im Roboterhaften bekennt sich ein, was der gesamten bürgerlichen Musik versteckt innewohnt, ein Aspekt verdinglichter Rationalität überhaupt; er will Sühne tun, indem er hinter keinem Schein des Organischen mehr sich caschiert. (525)

This apparent antinomy, that both the semblance of organicism and its absence lead to the reification of music's formal logic, is expressed in the *Ästhetische Theorie* in the formula: "Nach der traditionellen Unterscheidung von Ding und Erscheinung haben die Kunstwerke […] ihren Ort auf der Seite der Erscheinungen. Aber bei ihnen…gehört die Erscheinung selbst auf die

Seite des Wesens" (GS 7, 167). Appearance is the essence of mere appearance, i.e. of that which is without essence.

In *Vers une musique informelle*, the antinomy is again reframed through its technical articulation as a compositional problem: "Je vollkommener es als ein Gemachtes ist, desto weniger präsentiert es sich als solches" (526). The technical solution here coincides with formal program of maximal articulation.

> Um als Artefakt den Schein des Organischen zu ertragen, müßte [neue Musik ...] unsentimental jeglichen Schein des Organischen eliminieren, der woanders herrührt als aus ihrem artifiziellen Prinzip, ihrer Durchkonstruktion. (526)

A *musique informelle* would have to rederive its apparent organicism from the artificial principle of its construction: as Adorno claims of Schönberg's op. 47, it must reconcile its organic and anti-organic aspects by developing the possibility "das eine durch Konsequenz ins andere zu setzen" (528).

> In einer musique informelle wären die heute entstellten Momente der Rationalisierung positiv aufzuheben. Das künstlerisch gänzlich Artikulierte allein ist das Bild eines Unverstümmelten und damit der Freiheit. Das durch äußerste Materialbeherrschung durchartikulierte Kunstwerk, das vermöge jener Beherrschung dem organischen bloßen Dasein am weitesten entläuft, ist wiederum auch dem Organischen am nächsten. (537)

The meeting of organic and anti-organic construction takes the form of a reproduction of the organic through an anti-organic constructivism that, precisely be reconstituting the organic relationship of whole and part, transforms itself into an artificial organicism.

Of the many reasons to be skeptical of Adorno's claim here, the context of my considerations suggests questioning Adorno's attempt to think through this dialect primarily as a question of the musical material, particularly as Adorno himself frames the question of music's organicism as a formal problem. In *Vers une musique informelle*, Adorno argues that organic form is to be achieved through extreme "Materialbeherrschung": the purification of all semblance of naturalness from the musical material.

> Nicht hat die Forderung von Materialbeherrschung als dem Durchbilden des Komponierten – wörtlich seiner 'Organisation' – einem laxeren Verfahren zu weichen. Materialbeherrschung aber muß, als Reflexion des komponierenden Ohrs, sich steigern, bis sie nicht länger einem heterogenen Stoff widerfährt. Sie muß zu einer Reaktionsform jenes kompositorischen Ohrs werden, das passiv gleichsam die Tendenz des Materials sich zueignet. (537)

The semblance of naturalness, which would inhere in the apparent heterogeneity of the material, is thus banished, reappearing only in the moment of organic formal integration through anti-organic technical means.

This argument thus returns to a dialectic of material progress as elaborated, for example, in the *Philosophie der neuen Musik* – a position Adorno spends much of this essay distancing himself from. Particularly relevant for this question is the footnote on p.506, in which Adorno elaborates a dialectic of development and repetition in serial music in explicit contrast to its earlier exposition in the *Philosophie der neuen Musik*.

> Solche Dialektik wird in der seriellen Musik zum Äußersten getrieben. Schlechtweg nichts darf darin wiederholt werden, schlechtweg alles ist, als Derivat von Einem, Wiederholung. An der informellen Musik wäre es, diese Zwieschlächtigkeit ins ihr aufgegebenen Problem umzudenken, nach ihr die eigene Organisation einzurichten. (506, fn. 6)

Somewhat flatly, the difficulty in Adorno's argument might be characterized as follows: since the material dialectic of repetition and development, driven in post-war serial music to its furthest point, has come to the formal dead end of total schematic constructivism, informal music must – through even more extreme Materialbeherrschung – push it even further.

A few years later, *Form in der neuen Musik* will argue in a different vein. The dialectic of the organic and anti-organic is noticeably absent, echoing only in the call for "Gebilde, die aus sich heraus wuchern, sich verschlingen und, gleichsam pflanzenhaft, nicht durch Disposition von oben her sich artikulieren" (621). Not only does the imagistic description "gleichsam pflanzenhaft" strongly suggest precisely the direct similarity to the organism that seemed so problematic in *Vers une musique informelle*: this "Schein des Organischen" inheres in the "Gebild" – the composed formal arrangement of the music. The hand of the composer is busy forming forms. This new attention to form as itself a viable domain of the musical material is accompanied by a general relaxation of Adorno's formal thinking. This double shift is evident throughout the essay. For example, Schönberg's *Phantasy for Violin* again indicates a new development in musical form, but here not as a yet further intensification of "Materialbeherrschung." Instead, the innovation follows from a "loosening" of Schönberg's formal thinking in response to the "Zusammenprall der ganz autonomen, von allem Rückstand befreiten Form mit dem Zwang zur Artikulation" (614). Freedom from a totalizing rationalized structure, faced by the need for formal articulation, requires a more playful, imaginative use of form: Formphantasie.

The subtle but decisive difference between the two essays is best glimpsed between analogous passages that would appear to say the same thing, such as the correspondence between Adorno's description of a "komponierendes Ohr" in *Vers une musique informelle* and a "spekulatives Ohr" in *Form in der neuen Musik*. The speculative ear is marked by the ability to "der Musik dorthin nachhorchen, wohin sie von sich aus will" (626), apparently repeating the

"composing" ear's ability to quasi-passively react to the "Tendenz des Materials" (537). But in the later essay, the speculative ear's attention is directed towards the tendency not of the material, but simply of the music: that is, towards the tendency of the "Totalität der musikalischen Erscheinung," as Adorno had just defined "Form im aktuellen Sinn" (624). If *Vers une musique informelle* had demanded a feeling for the musical material, *Form in der neuen Musik* calls explicitly for "Formgefühl." The concept is even introduced with a quote from Schönberg that programmatically defends a compositional procedure directed by formal, not material considerations: "Schönberg verteidigte seine harmonischen Neuerungen, die sinnfälligsten Phänomene von Atonalität, mit dem Satz: 'Ich entscheide mich immer nach dem Formgefühl'" (626).

The relationship between Formgefühl and Formphantasie is given in the simultaneous normative-objective implication of deciding according to the form and the free-instinctive implication of deciding according to feeling. By appealing to Formgefühl, Schönberg expresses "das zwangvolle Bewußtsein einer Objektivität, deren Norm gleichwohl sich selbst verborgen, undurchsichtig ist" (626). Adorno's idea of Formphantasie is an encouragement to compose 'by ear,' but objectively: "Das spekulative Ohr ist das einzige Organ der unverbürgten Objektivität" (626). The uncertainty of this "unguaranteed" procedure, which already in *Vers une musique informelle* Adorno had equated with the "experimental" (523), must remain even in the completed work. The utopian ideal of contemporary music is "Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind" (540). Formphantasie, as the traditional sense of the word fantasy in music implies, would attempt to salvage a spirit of improvisation in the compositional process itself, and precisely in the formal domain: in the context of highly organized forms, the improvisatory or experimental aspect preserves an uncertainty that undermines the totalization of the work as integrated form. As before in the problematics of form's articulation, the "kritische Auflösung der sinnstiftenden Momente der Komposition" is the necessary precondition for "die synthesierenden, sinnstiftenden Elemente des Komponierens" to assert themselves (617): the composition as a site of synthesis is dissolved and displaced by the synthesizing action of composing.

Although presented as an attribute of the composing subject, the concept of "Phantasie" shifts into the objective with Adorno's discussion of its composed history. The musical form called "fantasy," traditionally understood as a free-form composition imitating the style of an improvisation, is recalled in Adorno's (music-historically questionable) comments describing the lack of motivic-thematic development that characterized the fantasy in Viennese classicism as a "memory" of baroque improvisation (517). As the mediating role of memory in the account makes clear, fantasy for Adorno is not merely a transcribed or imitated improvisation, but a way of composing permeated

by an improvisatory spirit. Again in the discussion of Schönberg's op. 47, the subjective aspect of formal fantasy is linked to the genre or historical form of the fantasy. Adorno invokes fantasy not only as modern ideal, but also as a historical genre, describing a historical "Kontinuum zwischen Sonate und Phantasie" wherein a composer might choose what degree of formal construction would be appropriate for a certain composition (512). The sonata, in this analysis representing "die Totalität von Zusammenhängen," or a highly controlled structure, is the opposite of the fantasy. This antithesis, however, is challenged by Adorno's later description of the Schönberg's op. 47. Despite the relaxation of form and departure from a reliance on traditional forms in Schönberg's late works, Adorno observes elements of sonata form in the *Phantasy for Violin*: "in der Mikrostruktur lassen sich übrigens sonatenähnliche Charaktere…beobachten" (614). This claim is rather understated. Although there is no literal recapitulation, there is a clear non-literal reprise of the work's opening material (m.154). An attempt to describe the Formphantasie as itself a historical form, following Adorno's comments on the meeting of organic and anti-organic formal extremes in Schönberg's op. 47, might search for works that simultaneously negotiate both poles of the sonata-fantasy spectrum.

The distinction between the Adornian and traditional conceptions of the fantasy as a form could be illustrated by the two piano sonatas of Beethoven's op. 27, both subtitled "quasi una fantasia" (also the name of the collection of Adorno's writings in which the essay *Vers une musique informelle* was republished in 1963). In both sonatas the designation "fantasia" indicates a freedom from traditional sonata structure, but in very different ways. The second sonata (the "Moonlight" Sonata) imitates an improvisational style in its single-texture movements, unfolding slowly in the manner of an improvisation while repeating and developing a small set of rhythmic-melodic cells. Textural consistency blurs the articulation of the sonata form in first movement and gives the little sectional articulation present in the last movement, brief departures from the moto perpetuo, a character more dramatic than structural. The formal unity of these movements is achieved by avoiding structural articulation, through global fields of almost uninterrupted textural homogeneity.

The first piano sonata of op. 27 employs nearly opposite formal means. The first movement is unusually sectionalized: the exposition is composed of a series of four-bar sections held together more by their formal arrangement than by material similarity. Strong contrasts and the repetition of each four-bar section reinforce the articulation of these units, facilitating the construction of more complex formal relationships: already within the exposition, a ternary form emerges. The following Allegro section, which would correspond to the

development of a traditional sonata form, is so materially removed from what came before it – tempo, key, and time signature are altered without preparation – that it could be an entirely new movement and might be understood as such if not follow by a recapitulation of the exposition material. This hesitation between section and movement is heightened by the direction "attacca" between all four movements of the sonata. When the Allegro vivace of the last movement gives way to an extended quotation of the third, this section is marked Tempo Primo, as if still part of the third movement. Similar formal gestures compromise the internal identities of the movements and sections they fracture to produce a unity very different from that of the "Moonlight" Sonata: a unity achieved through thorough structural articulation. In the Adornian logic of this work, disintegration constitutes totality. Integration is achieved through the layering of multiple and contradictory sectional articulations, of which the four-movement schema is only one.

The fourth movement's quotation of the second movement (starting in m.123) demonstrates on a motivic level the kinds of negotiations that characterize the movement's form. The quotation, distinctive enough for the borrowing to be unmistakable, is nonetheless integrated into the material of the fourth movement rhythmically and melodically, allowing a sort of 'double hearing' of the borrowed motive as both part of and not part of the movement. The serial repetition of a three-eighth-note motive in two-four time across six bars is emblematic of this tension. This local disintegrative tendency, however, has an integrative function for the sonata as a whole: the fourth movement's borrow of earlier material produces a cyclical coherence effected not by an 'organic' motivic relationship between movements, but by fracturing quotation. In the case of the quotation of the second movement at m.123, the more 'organic' integration of this quotation into the surrounding material thus realizes Adorno's call to find the fissures where organic and anti-organic approaches meet.

Taking Beethoven's op. 27, no. 1 as a starting point, it would be possible to trace a rich history of the fantasy in this Adornian sense that stretches from Beethoven to Schönberg's op. 47. Schubert's *Fantasie*, D. 940 for piano four-hands and Liszt's B-minor piano sonata would be important representatives of this tradition. Framed as a single movement work, the internal divisions of Schubert's D. 940 suggest both the four-movement structure and the ternary sonata-allegro form of the classical sonata. While the succession of tempi (framing Allegro sections with an inner "Largo" and fully formed scherzo and trio) suggests a four-movement form, the fourth section, repeating the material of the first, functions as a recapitulation, suggesting a single-movement sonata form. The merging of scherzo and development that this analysis implies is invoked by Adorno himself in

the context of Schönberg's *Violin Concerto, op. 36* (see GS 16, 614). This overlaying of forms ("Formpluralismus") resembles Adorno's discussion of *Pierrot Lunaire* and the Finale of Berg's *Kammerkonzert*, both described as exhibiting Formphantasie (622).[6]

This attempt to begin writing a *Formenlehre* for Adorno's Formphantasie is less radically against the grain of Adorno's thought than it might at first seem. Although Adorno strictly distinguishes between form in these two senses (as aesthetic form and as schema), he also sees the gradual reification of form into forms as a driving force of musical history. Adorno describes this process in the case of classical forms such as the rondo as a kind of sedimentation of form into material, rendering traditional forms as something 'composed with' rather than of composed. The historical conditions that allow their recognition in the context of a *Formenlehre* would also seem to remove them from the domain of aesthetic form: form is reduced to the mere "Artikulation ausgedehnterer Zeitverhältnisse" (607; for a discussion of this historical dialectic of form see pp.607-17). But Adorno's hesitation on exactly this question – the possibility of composing form by composing with forms – is palpable throughout these texts, and nowhere more clearly than in his shifting comments on Webern and Stravinsky.

In a 1924 review of Webern's *Streichquartett, op.* 5, Adorno observes that Webern's radicalization of Schönberg's "subjectivism" results in an absolutized "Ich": the "lebendige Spannung" between form and subject is severed, and subjectivism is "entwertet" through its atomization (GS 19, 45f). Adorno sees the primary symptom of the subject's devaluation in the "Rationalisierung der technischen Mittel." The composing subject, unable to perform the work of forming, must reach for "das abstrakte Kalkül." Adorno distrusts the rationalization of a compositional process that in Schönberg and Berg still unfolded in the tension between subject and material. Already in Schönberg, the incapacity of the subject to guarantee coherence is evident in this "lebendiger Spannung" with which the subject limits itself "mit zögernder Ironie an der Grenze der Formen." In Webern, however, this tension, which in Schönberg reveals the modern subject in its fragmentation and alienation, is severed by the objectification of the form that is the correlate of the absolutized subject (ibid.). In its kernel, this early review sketches out the logic that will

---

6 For an account of similar structures in other works Adorno describes as closest to the "Phantasie" pole of this spectrum, especially *Erwartung* and the third of the *Drei Klavierstücke, Op. 11*, see Martin Zenck: "Auswirkung einer musique informelle auf die neue Musik: zu Theodor Adornos Formvorstellung," in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 10.2 (1979): pp. 137-65.

shape Adorno's critique of Webern through the 1950s:[7] a logic that underlies his more virulent critiques of the "totale Rationaliesierung" of the post-war avant-garde. In 1954, "Das Altern der neuen Musik" will return to this critique of Webern to justify Adorno's dismissal of integral serialism.

Only in the 1960s does Adorno begin to substantially revise this judgement. *Vers une musique informelle* repeats the critique: "Tendenzen, die bei Schönberg wesentlich aus dem Ausdrucksbedürfnis stammten, spontan und gleichsam irrational aufträten, seien bei Webern rationalisiert und systematisiert," while simultaneously distancing itself from this position (GS 16, 511). But in by *Form in der neuen Musik*, Adorno rediscovers Webern as a model for his new formal thinking. Several formal characteristics of Webern's music that had previously been the subject of Adorno's consternation, particularly miniaturization (now understood as the production of "knots": the "eigentlich dynamische Kategorie der Verknüpfung" – pp.620f) and his contrapuntal forms (now animated by the "formbildende Kraft der Linie" – ibid.), are recognized as exemplary of Adorno's formal project.

Most tellingly, the reappropriation of traditional forms is now seen as a legitimate formal strategy. Adorno identifies the "Formpluralismus" of Berg and Schönberg – the mixing and overlaying of traditional forms – as an exercise in Formphantasie. Interestingly, precisely the formal features of works such as *Pierrot Lunaire* that Adorno had criticized just a few years earlier (see GS 16, 497) now qualify these works as pioneers in a new formal thinking, followed by Boulez and Stockhausen's orchestral works and Boulez's *Structures* for two pianos (622f). But the greatest surprise is Adorno's reassessment of Stravinsky's forms. Of the many comments on Stravinsky in these texts, one in particular hints at the fundamental shift in Adorno's formal thinking at stake in these reevaluations:

Die Risse und Brüche bei Strawinsky waren nicht Defekte oder Reize, sondern Versuche, dies Fiktive ins Kunstwerk als Formelement hineinzunehmen. Um der Fiktion nicht zu verfallen, wollte er sie reflektiert hörbar machen. (625)

The "fictive" aspect, that is "das dem Subjekt und seinem autonomen Willen entzogene Moment der Form" (625), is integrated as a formal element: the externality of traditional and schematic forms to the subject becomes itself a potentially viable compositional strategy. In 1966, Adorno still seems to doubt the success of Stravinsky's "attempts," but they now seem very much in the spirit of his new formal thinking.

The word "Versuch" – an attempt, an experiment or an essay – itself programmatically characterizes Adorno's late approach to form. Indicating

---

7 For an account of Adorno's critique of Webern in the *Philosophie der neuen Musik* and the position of this critique in Adorno's broader thought, see Abel 1981.

an experimental or improvisatory aspect, a merely provisional integrative totality, and conceding the possibility or even probability of failure, it names a playful approach to writing in and with forms without equating these forms with the emphatic sense of the word form stated at the beginning and end of *Form in der neuen Musik*: aesthetic form as "die Totalität der musikalischen Erscheinung" (624). It implies a music in which these two senses of form coincide but remain non-identical. This is one way of stating Adorno's project of a material Formenlehre: an approach to form as both form and material, but without asserting the identity of "Form" and "Geformtes" that Adorno suspects of resurrecting the Hegelian ideal of a "musikalischen Subjekt-Objekts" (509). The provisional, partial unities of such forms would announce, as Adorno remarks of the unity of Hölderlin's poetic syntax, that "sie wisse sich als nicht abschlußhaft" (GS 11, 477).

WORKS CITED

Abel, Angelika: "Adornos Kritik der Zwölftontechnik Weberns: die Grenze einer Logik des 'Zerfalls.'" Archiv für Musikwissenschaft, 38(3), 1981. 143-178.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Rolf Tiedemann (ed.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970-1997.

Beethoven, Ludwig van: Klaviersonaten. Munich: Henle, 2006.

Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. Vol. 1. Michael Knaupp (ed.). Munich: Hanser, 1992.

Hullot-Kentor, Robert: Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno. 2006. 45-66.

Schönberg, Arnold: Phantasie für Violine mit Klavierbegleitung, Op. 47. 1949. New York: Peters, 1978.

Wilczek, Markus: Das Artikulierte Und Das Inartikulierte: Eine Archäologie Strukturalistischen Denkens. De Gruyter, 2012.

Zenck, Martin: "Auswirkungen Einer "Musique Informelle" Auf Die Neue Musik: Zu Theodor Adornos Formvorstellung." International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 10.2 (1979). 137-65.

About the Autor:

Maxwell Perry Phillips, PhD Student, Yale University, Department of Germanic Language and Literatures, New Haven, Connecticut, USA

Maxwell Phillips is an American scholar and composer whose work focuses on the relationships between literature, the arts, and philosophy. He is currently a PhD student in Yale's Department of Germanic Languages and Literatures, where his dissertation project addresses figurations of "Zufall" (chance) in the German tradition around 1800. He has studied German literature and music (composition and double bass) in Munich and Graz, as well as at Harvard and Juilliard.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

ВЛИЯНИЕ НА СОЦИАЛНИТЕ ПЛАТФОРМИ ПРИ ФОРМИРАНЕ НА МУЗИКАЛЕН ВКУС СРЕД УЧЕНИЦИ 5–7 И 8–10 КЛАС

Марина Апостолова-Димитрова

Резюме: В статията са представени резултати от проведено емпирично проучване в общообразователни училища в страната сред ученици в 5–7 и 8–10 клас. Изследването проследява влиянието на социалните платформи върху формирането на музикален вкус при децата. Реализирано е в началото 2023 г. сред 369 ученици от различни градове в България. Получените резултати представляват моментна снимка в българската социокултурна среда и потвърждават подсъзнателното влияние и зависимост на младото поколение към употребата на социални платформи и формирането на музикален вкус, както и необходимостта от нововъведения в обучителния процес на общообразователната училищна подготовка.

Ключови думи: музика, интернет, социални платформи, общообразователна училищна подготовка

INFLUENCE OF SOCIAL MEDIA PLATFORMS IN MUSIC TASTE FORMATION AMONG STUDENTS IN GRADES 5-7 AND 8-10

Marina Apostolova-Dimitrova

Abstract: This paper presents the results of an empirical study conducted in comprehensive schools across the country among students in grades 5-7 and 8-10. The study traces the influence of social platforms on the formation of musical taste in children. It was implemented in early 2023 among 369 students from different cities in Bulgaria. The results obtained represent a snapshot in the Bulgarian socio-cultural environment

and confirm the unconscious influence and dependence of the young generation on the use of social platforms and the formation of musical taste, as well as the need for innovations in the educational process of general school education.

Key words: music, internet, social platforms, general schooling

Изучаването на музика в общообразователното училище е необходимост, определена от задачите и нарастващите изисквания към съвременното общество, което поставя емоционалното и интелектуалното развитие на децата в основата на педагогическата практика. Заложените високи критерии по отношение на часа по музика в общообразователната училищна подготовка не вземат под внимание технологичния свят, в който децата общуват. Социалният дигитален живот превръща младото поколение в потребители с възможност за моментна оценка на всяко публикувано музикално съдържание без ясни критерии. Първосигналната реакция доминира, защото не е необходим мисловен и аналитичен процес, а просто положителен или отрицателен сигнал. Въпреки технологичния напредък този оценъчен сигнал видоизменя примитивните емоционални форми, които се свеждат единствено до „харесвам“ или „не харесвам“, в стимул за все по-голяма показност в интернет платформите. Проблемът изправя света и към разкриване на нови професии без ясни критерии за самооценка, самосъзнание и критично мислене, а единствено към стремеж за себеизява в интернет средата.

Настоящата статия отразява моментна снимка на влиянието на социални платформи като Tik-Tok, Instagram, Facebook, YouTube, Pinterest, Discord, Twitter, Twitch, Smule при формиране на музикален вкус на учениците от 5–7 и 8–10 клас. Представената моментна снимка е резултат от емпирично проучване сред ученици от прогимназиален и гимназиален етап на обучение. Структурата на изследването проследява начина за избор на музикално съдържание, с какво се обвързва той и коя е най-използваната и лесна за употреба интернет платформа за споделяне на музика и лични музикални изпълнения. Тази структура дава възможност на участниците да споделят личните си музикални предпочитания и потребности при обучението в училищна среда. Вниманието се насочва към нуждата от създаване на съвременен иновативен начин за представяне на музикално съдържание, което би позволило по-дълбоко навлизане в емоционалния свят на младото поколение в съответствие с контекста на обучението по музика в българските общообразователни училища.

Цел на изследването – влиянието на социални медии върху музикалния вкус на децата. Изготвянето и реализацията на подобно изследване са в резултат от личните наблюдения и комуникация на автора с младото поколение. Проследяването на избора за социална онлайн активност дава възможност за трансформация в представянето на учебното съдържание. Този рефлекс е една необходимост, за да се активират интерес и значимост на младото поколение върху професионалното музикално изкуство.

Обект на изследването са ученици в две възрастови групи – 5–7 и 8–10 клас. Подбран е именно този възрастов поток, защото обхваща тийнейджърската възраст, в която децата формират свой свят, критично мислене и независимост. От друга страна, в тази възраст те са податливи на чуждо влияние и социална среда.

Предмет на проведеното изследване е начинът на възприемане и формиране на музикален вкус у младото поколение чрез социални платформи, които обаче са в състояние също и да го тласнат към онази „безвкусица, намигаща по-скоро към жанрове, характерни за Ориента, отколкото обърнати към...европейската култура“[1].

Изследваната проблематика е актуална с новото време, защото се предопределя от високата скорост на обновление в технологичния свят, което намира проекция в целия учебно-възпитателен процес, в т.ч. и часа по музика. Представените резултати изискват потребност от модерна визия на обучението по музика в неспециализираното училище, обвързана с психологическа необходимост на учениците от 5–7 и 8–10 клас от подражание, информираност и социална устойчивост сред връстниците си. Интернет платформите предоставят бърз, лесен и неограничен достъп за споделяне на аудио видео съдържание, без да се следват определени стандарти. Често фокусът на всяка онлайн публикация се насочва към събиране на голяма аудитория, за да се достигне момент, в който предоставеното съдържание е доходоносно на съставителя и не е обвързвано с качествено-количествени критерии. Тази обстановка води след себе си положителни и отрицателни белези.

Положителни:

- реализацията на част от социалните платформи предоставя достъп до професионални изпълнители;
- децата имат умения да ползват дигитални средства, социални платформи и различни видове приложения;

---

1 Караатанасов, В. (2020). Струнни лъкови инструменти в оркестъра. София: Авангард Прима, с. 58.

- засилва се стремежът към себеизява и създаване на собствен художествен продукт, съответстващ за възрастта.
- Отрицателни:
- занижават се критериите за самооценка – формиране на самокритичност спрямо личните постижения и подражание на инфлуенсъри[2] и влогъри[3] , представящи фалшива реалност;
- липсва необходимост от активна мисловна дейност – неосъзнато губене на време пред социалната платформа поради липса на занимания с други съзнателни дейности;
- новото поколение задава нов стандарт за измерване на труда чрез социалните платформи, които се превръщат без значение от съдържанието в пример за подражание поради финансово възнаграждение;
- стимулира се стремеж към себеизява, но в повечето случаи той е свързан с представяне на музикални продукти със съмнителна стойност.

За осъществяването на настоящото изследване са включени групи ученици от различни градове в страната – София, Дупница, Габрово и Ямбол. Общият брой на изследваните ученици е 369, като учениците от 5–7 клас са 269, а учениците от 8–10 клас – 95. Въпреки по-малкия брой ученици в гимназиален курс, резултатите са достоверни и достатъчни, за да се изведе информация, без да се възпрепятства работният процес.

Диаграмата на фиг. 1 представя процентното съотношение във възрастовия показател на учениците. Съответно 74% от анкетираните са ученици 5–7 клас, а 26% – 8–10 клас. При излагането на следващите резултати се следва принципът на общо представяне, т.е. представят се обобщени резултати от двете възрастови категории. Възрастовият показател на учениците се уточнява само в случаите, когато е необходимо. За нуждите на изследването резултатите са обобщени отделно в различните възрастови категории, но тъй като няма съществена разлика в представените отговори, се предприема подобно обобщение за по-голяма прегледност и яснота на читателя.

---

2 Инфлуенсър - Интернет тълковен речник от Калипърс (calipers.bg).

3 Влогър - Интернет тълковен речник от Калипърс (calipers.bg).

Фиг. 1

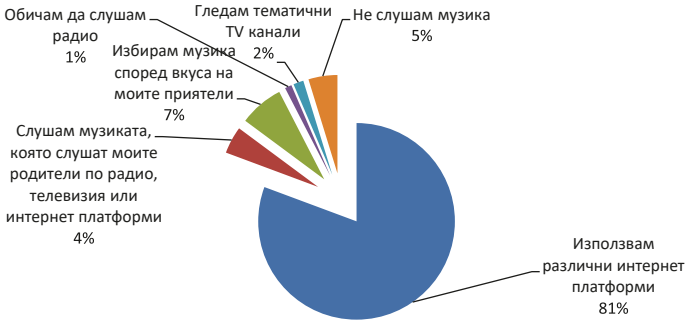
Емпиричното проучване представлява онлайн анкетна карта, която е анонимна и се попълва индивидуално от всеки ученик. Основна задача на анкетната карта е да разкрие връзката социална платформа – музикален вкус – ученик. Получената информация от проведеното изследване се обобщава чрез количествено-качествен анализ. Разглежданата проблематика се резюмира в три основни компонента, които са базови в изграждането на анкетните карти.

По-долу са представени последователно основните компоненти, изграждащи тематично насочени въпроси, които дават ясна и конкретна информация за изследваната проблематика. Всички отговори са систематизирани в изображения под формата на диаграма и предлагат нагледен начин за представяне на получените резултати.

1. ИЗТОЧНИЦИ НА МУЗИКАЛНО СЪДЪРЖАНИЕ

Първата категория въпроси засяга начина, по който децата слушат музика, т.е. разкриват се източниците на музикалните предпочитания, които се използват в ежедневието. Проследява се възрастовият показател, като не се взима под внимание половата принадлежност на учениците.

Диаграмата на фиг. 2 разкрива избора на подрастващите за предпочитан звукоизточник.

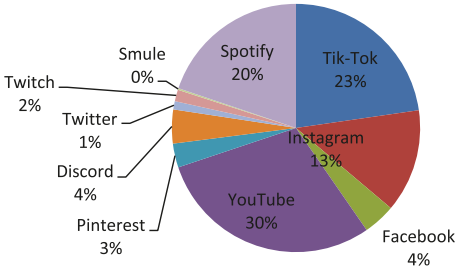


Фиг. 2

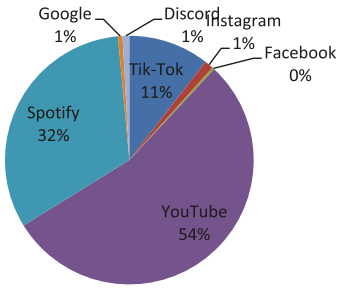
Без изненада учениците посочват, че онлайн пространството е предпочитана среда за търсене и слушане на музикални примери. 81% от анкетираните са потвърдили, че използват именно онлайн платформи за удовлетворяване на музикалните си желания. 7% от учениците нямат конкретни музикални предпочитания и зависят от вкуса на своите приятели, а 4% наследяват музикалния вкус на своите родители. 2% от анкетираните предпочитат тематични телевизионни канали и единствено 1% слушат радио. Получените резултати не са изненадващи, а напротив – представят значимостта на проведеното изследване и необходимостта от иновации и съвременни подходи в сферата на общообразователната училищна подготовка. Потвърждава се, че фокусът и интересът на изследваната възраст са почти изцяло насочени към интернет пространството и конкретно към определени приложения за телефон и интернет платформи.

Палитрата на онлайн платформи и приложения е толкова богата, че трудно може да се направи избор. Навлизането на изкуствения интелект в нашето съвремие може да помогне дори и в подбора на подходяща платформа за споделяне и слушане на любимата ни музика само чрез изписване на текст в т.нар. онлайн търсачки. Диаграмите на фиг. 3 и 4 проследяват избора на изследваната група ученици към предпочитана интернет платформа за слушане на музика и предпочитана интернет платформа за избор на конкретни музикални предпочитания. Двата въпроса са сходни, но при предварителен разговор с ученици се разбира, че децата използват различни интернет платформи, когато желаят да конкретизират своя избор. В първия случай се разчита на случаен принцип, а във втория – на конкретен музикален избор. Изследването показва, че YouTube води класацията за предпочитана онлайн платформа. 30% от анкетираните използват в ежедневието си YouTube, а 54% смятат, че тази платформа притежава най-широка палитра от музикални примери. Spotify е следващата платформа, на която учениците обръщат внимание. 20% от тях я посочват като любима, а 32% я употребяват целенасочено за избор на личните си музикални предпочитания. На трето място с 23% в класацията за любима платформа се подрежда Tik-Tok и с 11% като средство за търсене на музика. 13% от анкетираните посочват, че прекарват време в Instagram, но не и за избор на конкретно музикално съдържание. Диаграмите по-долу изобразяват и други интернет източници на социално съдържание, но с по-малък интерес от страна на учениците. При така посочените резултати може да се обобщи, че всички анкетирани деца са абсолютно наясно с употребата на различни видове технически средства, както и с различни мобилни приложения, за чието съществуване възрастни,

в т.ч. и учители, не са запознати. Този факт сам по себе си отваря пропаст между поколенията и прави трудно осъществяването на контрол върху интернет пространството, в което се разполага ежедневието на децата.



Фиг. 3

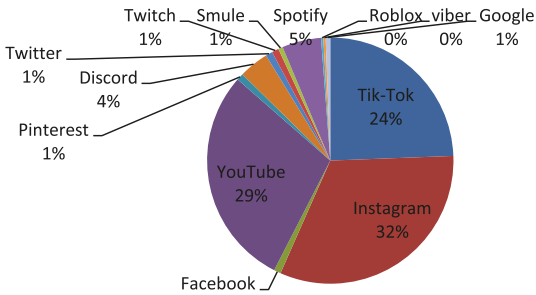


Фиг. 4

В личен разговор с учители и родители се разбира, че възрастните наистина не познават всички интернет платформи, които употребяват децата. Също така споделят, че трудно се проследяват осъществените контакти в социалните платформи. Разполагането на телефон, таблет или компютър в ръцете на дете, преди то да навлезе в училищна възраст, е необходимост на родителя, а не на самото дете. Това е механизъм за осъществяване на тишина и временно спокойствие на възрастния. Постепенното израстване на децата с устройство в ръцете води до навици за работа във виртуалното пространство, които често надхвърлят възможностите на родителя. В този контекст при разговора с учители и родители се разбира, че тези, които не са свързани пряко с музикалната култура, никога не са се замисляли по въпроса за влиянието на онлайн платформите при формиране на музикален вкус. Този проблем е с особено значение за родителите, които използват интернет и мобилните си устройства за отклоняване на вниманието от себе си.

Погледът на съвременния свят е насочен изцяло към интернет пространството, а себеизразът – към активност в социални платформи. Този феномен е присъщ както за младите поколения, така и за всяка друга възрастова група, разполагаща със съвременна технология. Тази потребност постепенно е превърната в неосъзната зависимост за всички поколения и не само това. Отсъствието на подобна социална ангажираност прави съвременния човек невидим както за света, така и за широкия кръг на семейството и приятелите. Съвременните комуникации дават възможност на всеки да представи себе си, така както желае, т.е. може да се реализира онлайн с реален или фалшив образ. Често споделената информация цели одобрението от виртуалните приятели и подсилване на своето его чрез събиране на по-голям брой положителни отклици. С развитието на тази социализация и споделяне на лична информация в глобалното зрелище се отварят и атрактивни финансови възможности за широк кръг потребители. Психологическата потребност на обществото да клюкарства, критикува, хвали или просто да следи дадена личност се задоволява именно с присъствието в социални платформи.

Диаграмата на фиг. 5 представя най-атрактивните социални платформи според изследваната възрастова категория. Оказва се, че учениците между 5–7 и 8–10 клас използват най-често Instagrame – 32%, YouTube – 29%, и Tik-Tok – 24%. Интересен факт е, че платформа като Facebook не представлява интерес за тази възрастова група. В открит диалог с тях се разбира, че смятат Facebook за отживелица. Актуални онлайн платформи към дадения момент са Instagrame, YouTube и Tik-Tok, които имат сходни условия за употреба и споделяне на съдържание. В трите социални мрежи може свободно да се споделя видео съдържание от всеки потребител. По този начин се представя още една възможност както за себеизява, така и за проследяване на любими влогъри и инфлуенсъри.



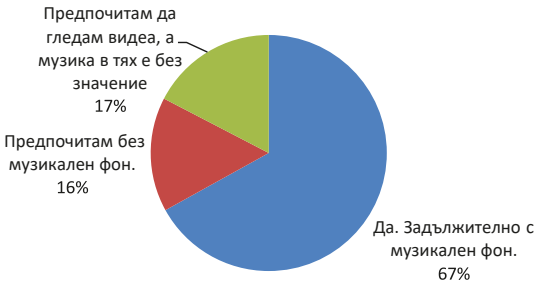
Фиг. 5

Всяка социална платформа предлага форма на регистрация, в която възрастовият показател може да бъде с фалшиви показатели. Тази практика е известна сред младото поколение и трудно би могла да бъде прекратена. Друга причина за интерес към споменатите платформи и може би най-атрактивна е възможността за получаване на финансови облаги чрез добиване голяма популярност.

Известността във виртуалното пространство не е свързана с притежание на специални заложби, интелект или умения. Всеки може да публикува свой материал, който не е обвързан с изпълнението на конкретни художествени условия. Тази възможност отваря вратите на широк кръг потребители, за които единствено е важно да бъдат харесвани и следвани от възможно по-голям брой потребители.

Настоящото изследване е резултат от лични контакти с възрастовата група 5–7 клас. Интересът към подобно проучване бе насочен от случайно наблюдение върху група ученици, които разпознават и запяват всяка чута песен по радиоприемник. Изненадата от тази случайност бе толкова голяма, че провокира въпроси, които насочват вниманието именно към подобно проучване, което впоследствие насочва и към други съждения. От къде децата знаят мелодията на всяка песен, която чуват? Как подбират видеоклиповете, които гледат? Харесват ли присъствието на музикален фон и има ли значение музикалният фон в избора на видеоклип?

Оказва се, че децата научават и запомнят музикални примери от различни видеоклипове, присъстващи в изброените по-горе онлайн платформи, т.е. Instagrame, YouTube и Tik-Tok. Учениците запомнят музикалния фон към избраните от тях видеоклипове и 67% от анкетираните целенасочено избират видеоклипове с музикален фон. За 17% присъствието на музика във видеоклип е без значение, а 16% предпочитат видео съдържание без музикален фон (фиг. 6).



Фиг. 6

Така полученият резултат ни отвежда и към други въпроси. Важна ли е музиката за подрастващото поколение и до каква степен се осъзнава значението на музикалните ни предпочитания върху емоционалното и когнитивното развитие на децата? Може ли музикалният вкус на учениците да бъде управляван и насочван към конкретни музикални примери?

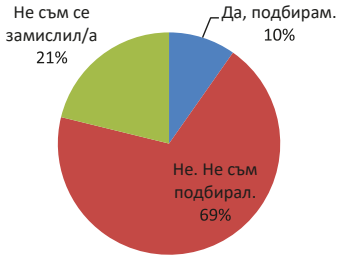
Втората група въпроси цели да разкрие и да насочи вниманието на анкетираните към начина при подбиране на видеоклипове и значението на музикалния фон, докато гледат видео съдържанието.

2. ВЛИЯНИЕТО НА МУЗИКАТА ВЪРХУ ИЗБОРА НА СОЦИАЛНА ПЛАТФОРМА ИЛИ ВИДЕОКЛИП

Изборът на музикален стил е строго индивидуален, формира се продължително и зависи от семейната и социалната среда. Често, но не задължително, определени музикални стилове са предпоставка за образуване на социален кръг. Възрастният индивид би се съобразил със своите музикални предпочитания, но подрастващите не биха се замислили. Често в обществото се забелязва, че музикални предпочитания съответстват на конкретни поведенчески модели в социална среда. Разделението в обществото според музикалните предпочитания рефлектира и върху музикалните предпочитания на децата. Те като отражение на своите родители по естествен начин възприемат музиката, която се предпочита в семейството.

Диаграмата на фиг. 7 изобразява степента на осъзнати музикални предпочитания. Зададеният въпрос „Подбирате ли приятелите си според музикалните им предпочитания?“ цели да разкрие формираните музикални предпочитания и влиянието им върху социалното обкръжение на учениците. Интересен факт е, че 10% от децата в 5–7 и 8–10 клас подбират своите приятели според музикален вкус. Това означава, че твърде малък брой ученици се замислят върху своя музикален избор. Най-голям процент от анкетираните са тези, които не предявяват интерес спрямо конкретен музикален стил. 69% от учениците доказват, че децата в тези възрастови категории все още не са подвластни на музикални интереси. 21% са посочили като отговор, че досега не са се замисляли по този въпрос. Този резултат може да бъде разгледан от две страни. При единия случай ще се провокира музикален интерес у някои деца. Те биха започнали да обръщат внимание на всеки музикален фон в избраното от тях видео съдържание и в даден момент би могло да се достигне до целенасочен избор на музикални примери. При обратния случай част от децата ще откажат да извършват специална активност и ще продължат да слушат музика на случаен принцип. В този ракурс е

добре да се уточни, че слушане на музика на случаен принцип е обичайна практика, когато детето гледа видеоклип, т.е. не отдава значение на музикалното съдържание, а само на видео съдържанието и изключва видеоклипове на музикални изпълнители, но на подсъзнателно ниво музикалната памет е активна и оставя свой отпечатък.



Фиг. 7

Целенасоченият музикален подбор оформя музикален вкус, критерии към музикалните изпълнители и дори би могъл да доведе до желание за занимания с музикална дейност. Превръщането на музикалния вкус в целенасочено занимание създава и отношение на потребителя към спецификата на музикалното изкуство.

При така получените резултати се формира още един въпрос: Кореспондира ли предметът музика в общообразователната училищна подготовка със съвременния свят, в който растат децата?

Изминалата COVID обстановка и навлизането на онлайн обучението като средство за комуникация доказа и показа както положителни, така и отрицателни страни. В стремежа си да заинтригуват своите ученици всички педагози в системата на образованието подобриха дигиталните си компетентности.

Според Ралица Димитрова[4] творческата дейност в процеса на онлайн обучението има реална възможност да се приложи и в домашни условия, но необходимо условие за реализиране на училищно обучение в дигитална среда са техническите умения на учители, студенти и ученици. Адаптирането на учителя към съвременния технологичен свят е необходима предпоставка в условията на училищната подготовка.

Според Рая Ковачева[5] по време на обучение в онлайн среда се

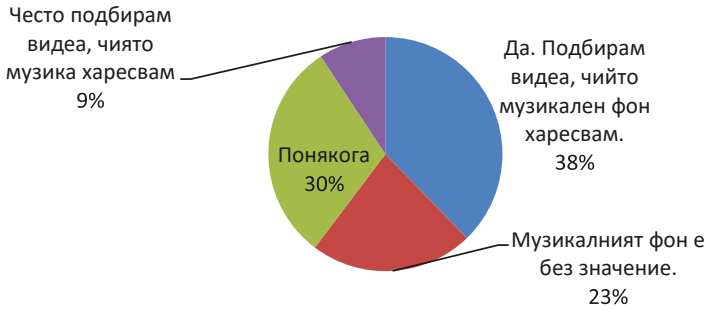
---

4 Димитрова, Р. (2020). Готовността на студентите от специалност „Музика“за осъществяване на учебна практика в условията на обучение в дигитална среда. – Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, т. 113, 395-412.

5 Ковачева, Р. (2022). Хоспитиране, текуща учебна практика и стажантска

прилагат три вида начини на преподаване и контакт с учениците – „синхронно онлайн обучение (преподавателят и учениците участват във видео- и аудиоконферентна връзка едновременно); асинхронно онлайн обучение (на учениците се изпращат образователни ресурси и задачи посредством интернет, но не се осъществява видеовръзка с тях) и хибридно обучение (комбиниране на работа в присъствена форма и синхронна видео- и аудиоконферентна връзка с ученици в ОРЕС)“. Начините на онлайн комуникация с учениците предполагат техническа и дигитална компетентност от всички участници в образователния процес. Обучението от разстояние в електронна среда (ОРЕС) показа открита възможност за легално излизане от стандартизираните изисквания на МОН при работа с ученици. Създаването на видеоклип е вече достъпна дейност за всеки ползвател на съвременни комуникационни устройства. Съществуват достъпни приложения, които предлагат лесни начини за видео обработка, не изискват специализирани познания и всеки любител може да представи свой материал в интернет пространството. Това дава възможност за представяне на видео съдържание дори от учениците в начален етап на обучение. Подобни видео материали са обект на лични наблюдения и след проучване на различни онлайн приложения за видео обработка се установи, че всеки би могъл да създаде свой видеоклип с музикален фон. Разгледаните онлайн приложения предлагат музикална палитра, която прави лесен избора и прилагането на музикален фон към всяко видео съдържание.

Диаграмата на фиг. 8 илюстрира значението на музикалния фон при избора на видеоклип в социалните платформи.



Фиг. 8

практика по музика в условия на обучение от разстояние в електронна среда (ОРЕС). – Трета научно-практическа конференция „Образование и изкуства: традиции и перспективи“, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 700-708.

38% от анкетираните ученици биха гледали видеоклип единствено защото харесват добавената към него музика, т.е. съдържанието на избраното видео не е от съществено значение. Многократното повторение на дадена музикална мисъл води до неосъзнатото й запаметяване от слушателя. Изборът на видеоматериали с любим звуков фон се провокира и в резултат на интерес към позната музика. 9% от анкетираните често подбират видеа, чийто музикален фон харесват, т.е. общо 47% от анкетираните ученици имат конкретни музикални предпочитания. Останалата част от учениците (23%) не отдават внимание на звучащата музика, дори предпочитат видеоматериали без музикален фон.

Неспирният интерес на младото поколение към различни видеа често не кореспондира с конкретен избор на съдържание и художествено качество на самия видео продукт. Диаграмата на фиг. 9 дава информация за целенасочения подбор на видео съдържание.

Фиг. 9

На диаграмата се вижда, че 50% от анкетираните целенасочено подбират видеоклиповете в интернет платформите, които използват. Това ни отвежда към извод, че учениците употребяват виртуалното пространство в свой интерес, т.е. обръща се внимание на конкретно видео съдържание, което е насочено само към лични тематични предпочитания. Останалите 50% разчитат на случаен принцип, т.е. за тях не са от значение тематиката и съдържанието на видеоклипа. Полученият резултат е обезпокоителен, защото отключва въпроси, които не са обект на настоящото изследване, но няма как да не бъдат засегнати. Както се спомена по-горе в текста, употребата на мобилни устройства или компютър е неделима част от ежедневието на подрастващите. Непрестанният достъп до онлайн платформи довежда до непрестанно взиране в тези устройства и просто

„скролване“[6] на видео съдържание, без да се влага смисъл в дадената дейност. Проблемът засяга не само деца, но и зрели хора.

Rasan Burhan и Jalal Moradzadeh[7] изследват необходимостта на хората да прекарват времето си с телефон в ръцете и механичното превъртане на различни видеа. Стигат до извод, че този процес е психологическа зависимост и се характеризира с отделяне на допамин, който е естествен вид невротрансмитер и се свързва с чувство на удовлетворение и радост.

Изследователите Yu-Hsuan Lin, Chih-Lin Chiang, Po-Hsien Lin, Li-Ren Chang, Chih-Hung Ko6, YangHan Lee[8] провеждат проучване, чиято цел е да се разработят диагностични критерии за пристрастяване към мобилни устройства. Основните изводи, свързани с употребата на мобилни устройства, разкриват, че пристрастяването към тях притежава същите психобиологични зависимости както към хазарт например. Свързват психобиологичния модел на пристрастяването отново с покачване на нивото на допамина.

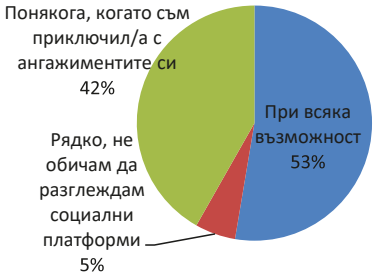
Изминалата пандемична обстановка и неизбежното онлайн обучение създадоха още по-силна онлайн зависимост в комуникациите между децата и необходимост от пасивна активност в социалните платформа. Фигура 9 изобразява именно тази констатация. Често млади хора просто гледат в своите екрани, без да влагат особен размисъл и значение в съдържанието. Половината от анкетираните ученици посочват, че често използват своите устройства, защото вече имат създаден навик. Виртуалната среда предостави неограничена възможност за запълване на времето. Целенасоченото търсене на информация в интернет пространството е съпроводено с мисловен и оценъчен процес, но има ли подобна активност, докато детето гледа в екрана и превърта различни видеоклипове без значение от качество и тематична насоченост на съдържанието? Отново в тази връзка стои и друг проблем в обществото, а именно продължителността на времето, което децата прекарват във виртуалното пространство. Представените по-долу диаграми на фиг. 10 и 11 изобразяват в кои случаи и по колко време учениците от 5–7 и 8–10 клас прекарват онлайн.

---

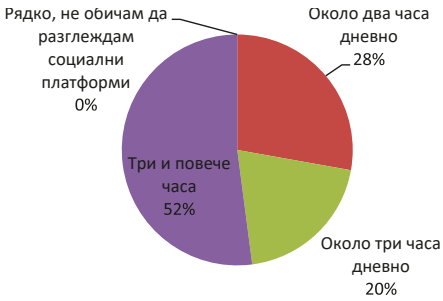
6 Думата „скролвам“ е чуждица в българския език, която децата употребяват. В буквален смисъл означава превъртам, прелиствам.

7 Neurotransmitter Dopamine (DA) and its Role in the Development of Social Media Addiction (iomcworld.org).

8 Development and Validation of the Smartphone Addiction Inventory (SPAI) - PMC (nih.gov).



Фиг. 10



Фиг. 11

Получените резултати доказват, че голяма част от българските деца запълват времето си в интернет среда и общуват виртуално по между си. Диаграма 10 илюстрира, че 52% от учениците прекарват три и повече часа онлайн. С почти същия процент (53%) са учениците, които използват всяка свободна възможност, за да сърфират в социални платформи. От сравняването на този резултат с диаграмата на фиг. 5 (представя най-интересните социални платформи) може да се направи следният извод: малко повече от половината участници в изследването прекарват три и повече часа от времето си в социални платформи. С нарастването на възрастовия показател се покачва и интересът към социалните платформи.

Анкетните карти не съдържат въпроси, засягащи частта от денонощието, в която децата са във виртуалния свят, но за да бъде изследването по-обективно, се представят резултатите на двете групите ученици: 5–7 и 8–10 клас, разгледани отделно едни от други. Това се налага поради факта, че по-малките ученици подлежат на по-строг родителски контрол за разлика от другите, чиято възрастова група не предполага подобен надзор.

Детайлното проучване показва, че 46,5% от учениците в 5–7 клас прекарват времето си в интернет платформи при всяка възможност

и 49,4% – повече от три часа в денонощието. Доста по-голям процент (73,3%) от учениците в 8–10 клас са в интернет пространството при всяка възможност и 55,6 % – в социални платформи.

Разгледаните по този начин резултати също доказват, че с нарастването на възрастовия показател се затвърждава зависимостта към виртуалния свят.

Изложените до момента съждения могат да се обобщят в следните твърдения:

- Учениците от 5–7 и 8–10 клас прекарват твърде много време във виртуалното пространство.
- Половината от анкетираните ученици демонстрират музикални предпочитания.
- Музикалният фон на видеоклип би могъл да доминира при избора на видео съдържание.
- Честата употреба на един и същи музикален фон води до неосъзнато запаметяване от потребителите на съответното видео съдържание.
- Музикалният вкус на учениците би могъл да бъде насочван чрез социални платформи и приложения за видео обработка чрез предлагане на палитра от музикални примери.

Съвременната реалност създава възможност за инертност в младите поколения. Онлайн средата предлага готови решения на всеки въпрос. Тази възможност за бърз достъп до информация забавя когнитивните процеси, необходими за учене, запомняне и анализиране на информация. Нужна е трансформация в образователния процес, за да се влезе в контекста на новото време. Съвременното общество ще продължи да се развива и съществува наравно с възможностите на изкуствения интелект, вплетен във всяка сфера на живота. Задача на образованието е да трансформира тази инертност, като я превърне в творчески процес, за да стимулира въображение и интерес у младите поколения към личностно развитие и стремеж към себеутвърждаване.

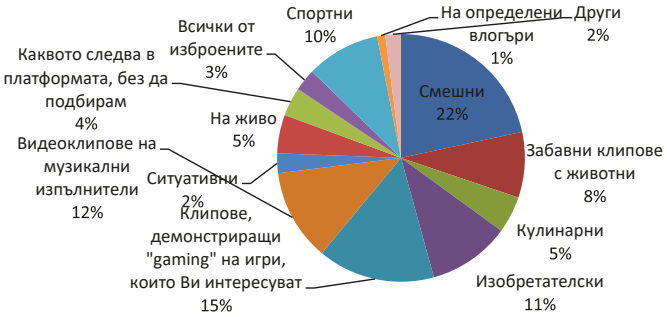
Следващата част от настоящото изследване е насочена към съвременните начини за представяне пред света чрез социални платформи през погледа на изследваната възрастова категория.

3. СТРЕМЕЖ КЪМ СЕБЕРЕАЛИЗАЦИЯ В СОЦИАЛНИТЕ ПЛАТФОРМИ

По-горе бе споменато как новият свят разкрива пред всеки ползвател на интернет палитра от видео съдържание. За улеснение на потребителите споделените видео материали се категоризират в различни области и всеки ползвател може да подбира видео според

своя вкус. Изявата в интернет пространството често се свързва с личните умения, които всеки би желал да представи пред света, но началото на този процес често представлява имитативен метод, който е резултат от преглед на платформи за споделяне на видео съдържание, в т.ч. е и подборът на музикален фон.

Диаграмата на фиг. 12 изобразява тематичните предпочитания на учениците при употребата на различни интернет платформи.



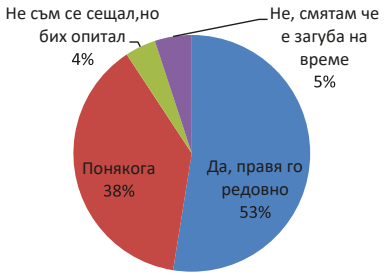
Фиг. 12

Най-голям процент (22%) от анкетираните споделят, че обичат да гледат „смешни“ видеа, а 8% са обобщили, че предпочитат забавни видеа с животни. Големият процент на потребители, предпочитащи забавни видеа, показва емоционален резонанс – предпочитание към видеоклип, който повдига духа, без значение от художествената стойност. Често видео съдържанието е съпроводено с музикален фон, който се свързва и с положителна емоция, съпровождаща целия процес. Проявата на положителен емоционален резонанс е стимул за търсения както към подобни видеа, така и създава отношение към звучащата музика. Общият процент на ученици, предпочитащи забавни видеа с хора или животни, разкрива необходимостта от чувство на удовлетворение и радост.

Демонстрацията на “gaming” също е предпочитана тематична зона за прекарване на свободното време. 15% от анкетираните обичат да бъдат зрители на подобно видео съдържание. Само 12% от участниците в проучването проявяват желание към видеоклипове на музикални изпълнители. Това е малък процент от всички изследвани ученици и води към заключение, че много малко деца целенасочено подбират и слушат музика. Този факт разкрива, че фокусът на подрастващите е изместен към различни видове ситуативни видеа. Също така показва, че формирането на музикални представи се извършва от свободно предоставени в онлайн средата видео материали, независими един от

друг. Чрез преглеждане на видео съдържание в изброените интернет платформи се установява, че присъства разнообразна палитра от фонова музика. Преобладават образци както от поп културата, така и представители на класическа, народна или попфолк музика.

От диалогично проучване сред децата се разбира, че голяма част от тях подбират музиката, която биха желали да слушат, именно от моментното й чуване във видеоклип. Този извод отново насочва вниманието към възможностите на интернет пространството за направление на потребителските тенденции към конкретно музикално съдържание, чието повторение може да формира и музикални предпочитания. Тези съждения провокират следващия въпрос: Случвало ли се е да Ви хареса музика към видеоклип и след това да потърсите неин оригинален вариант?



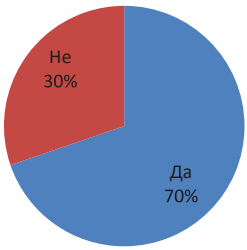
Фиг. 13

От изобразената диаграма (фиг. 13) се вижда , че 53% от анкетираните проявяват интерес спрямо музикалния фон във видеата, които преглеждат и след това претворяват тези предпочитания в интерес към нови онлайн търсения, които провокират и формират различни знания. 38% от учениците споделят, че понякога търсят конкретни изпълнители в интернет платформи на базата на чута фонова музика. Този отговор може да се разгледа като положителен резултат и отново доказва, че музикалният вкус на децата може да бъде провокиран и напътстван само чрез споделяне на атрактивни видеа в най-употребяваните интернет платформи. Подбраният музикален фон се превръща в добре запомнена музика при неколкократно преглеждане на харесвано видео съдържане. 4% от анкетираните споделят, че никога не са търсили музика по този начин и дори не са се сещали за подобен вариант, но биха опитали.

Както се подчерта в настоящия труд, възможностите на изкуствения интелект са навлезли дълбоко в нашето ежедневие и само

чрез притежание на мобилно устройство всяко дете би могло да открие изпълнителя на любимата музика. Видеоклипове без художествено съдържание са ежедневно пред погледа на учениците. Неминуемо това рефлектира върху тяхното съзнание и изгражда оценъчни критерии. Погледът на младите поколения е насочен единствено към лесното и познатото. Форми на работа, които изискват съсредоточаване, отдаденост и системна подготовка, се оказват не само безинтересни, но и не се търсят от младите хора. Това със сигурност води до снижаване на интелектуалния фонд на човечеството в глобален мащаб. Предлагането на бързи решения в интернет пространството и възможностите за финансови облаги само чрез споделяне на видеа без художествена стойност дават наклон на съвременните ученици, който занижава потребностите им в обучителния процес и други интереси, развиващи когнитивни способности.

Диаграмата на фиг. 14 разглежда следния провокативен въпрос: Смятате ли, че онлайн платформите като Tik-Tok, Instagram, Facebook, YouTube и др. могат да задоволят образователните Ви потребности?



Фиг. 14

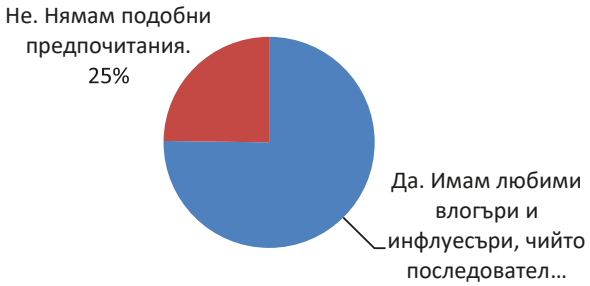
Както се отбеляза по-горе в текста, честата употреба на мобилни устройства води до пристрастяване към тях. 70% от децата смятат, че интернет платформите могат да задоволят нуждата от образование, но защо? Всяка използвана онлайн среда дава бърз и онагледен отговор на конкретен въпрос за различни житейски ситуации или събития. Точно тези бързи решения изключват потребността от усвояване на задължителен учебен материал в училищна среда и необходимостта от съсредоточаване, за да се усвоят нови знания. Този проблем развива инертност у учениците, неспособност да се съсредоточават, затруднения към отсяване на информация, посредственост в съжденията, както и неумение за разсъждение.

Новото време позволява на всеки интернет потребител да се пренесе във виртуалния свят единствено чрез следване и адмириране

на чужди публикации. За децата това е интересна възможност да бъдат последователи и съмишленици на даден човек, без дори да се замислят дали този индивид споделя подходяща за тях информация. Най-атрактивните влогъри (хора, които публикуват кратки видео истории, свързани с житейски ситуации или други теми) и инфлуенсъри (хора с голям брой последователи и със силно влияние в социалните медии) налагат обществени стереотипи: модерна марка, модел дреха, конкретна визия – прическа, грим, актуални видео игри или музика.

Уолтър Липман[9] определя стереотипите като когнитивни структури, които помагат на индивидите да обработват информация за околната среда. Според него стереотипът предхожда използването на разума и представлява форма на възприятие, която налага определено поведение на сетивата, преди да достигнат разума. В научната литература стереотипът се разглежда с акцент върху когнитивните възприятия и социокултурните характеристики.

Предпочитани личности в социалните медии се превръщат в стереотип за подрастващите поколения. Така например се формира социална оценка на базата на материални вещи, а не на интелектуален капацитет. Формираните съвременни професии като влогър и инфлуенсър доказват подобни твърдения. Всяка проява под формата на видео съдържание, събрала голям брой последователи, се смята за успешен продукт. Диаграмата на фиг. 15 представя процентното съотношението на децата, които са последователи на любими влогъри и инфлуенсъри, съпоставено с тези, които нямат подобни предпочитания.



Фиг. 15

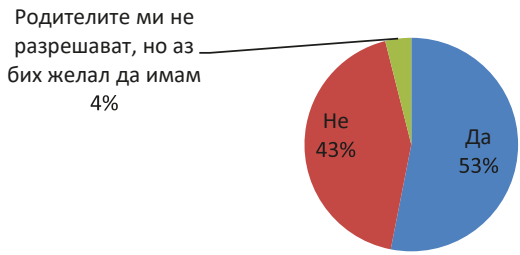
75% от изследваните възрасти имат различни предпочитания спрямо влогъри и инфлуенсъри. Тъй като настоящото изследване е насочено само към формиране на музикални предпочитания чрез социални

9 Lippmann, W. Public opinion. New York: Harcourt, Brace, Jovanovitch, 1922.

платформи, ще се спомене единствено, че изброените от учениците любими влогъри и инфлуенсъри не се свързват със сферата на научната, музикалната или друга интелектуална дейност, но използваната от тях фонова музика се запомня трайно от последователите, които я претворяват в лични видеа. Предпочитанията към определени личности оформят стереотип, който впоследствие се трансформира в социалната среда, т.е. децата черпят опит, информация и идеи от социалните платформи, които използват.

Източникът на информация от интернет платформите се претворява в стремеж на подрастващите към споделяне на лична визия за социализация в онлайн средата, като изготвят свои видеа, така както правят любимите влогъри и инфлуенсъри. Създаването на собствен канал в социална платформа не е сложен процес и всеки потребител на тези платформи би могъл да се възползва. Това означава, че всяко дете може самостоятелно да регистрира канал, в който да споделя информация, която не подлежи на родителски контрол.

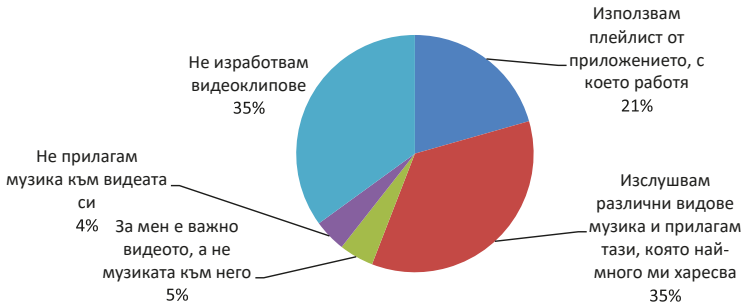
Притежанието на собствен канал в онлайн пространството не е непосилна задача за подрастващите. На диаграмата по-долу се вижда, че 53% от децата вече имат собствен онлайн канал (фиг. 16). Това означава, че проявяват желание за изработване и споделяне на видеоматериали. Останалите 47% нямат или все още са подвластни на своите родители, които не позволяват подобни прояви.



Фиг. 16

Последната диаграма има пряко отношение към подбора на музикален фон от учениците при изработване на своите видео материали. Общо 65% от учениците са разглеждали различни приложения и са правили опити за обработка на видео съдържание, но само 56% от тях използват музикален фон към крайния продукт. Често в опитите за обработка на видео клип децата си служат с приложения, които са достъпни чрез мобилни устройства без значение от операционната

система (Android, iOS или WP). Често всяко мобилно приложение е съпроводено с плейлист за улеснение на потребителя.



Фиг. 17

21% от учениците използват плейлист от приложението, с което работят (фиг. 17). Това отново доказва посочените по-горе твърдения, че музикалните предпочитания могат да бъдат управлявани и насочвани. 35% от учениците внимателно подбират музика към своите видео материали, като използват познати музикални примери от различни интернет платформи. В разговор с тях се установява, че от първостепенно значение е количественият брой на преглежданото видео съдържание, отразяването на реакции (положителна или отрицателна), както количеството на абонирани потребители към съответния канал. Музикалният фон остава на заден план и не е от първостепенно значение, но може да се твърди, че по-популярен музикален фон печели по-голям зрителски интерес. Учениците, които обръщат внимание на фоновата музика, не биха гледали видеоматериал с музика, която не им допада, и обратно.

Настоящата статия представя общи параметри при изграждане на музикален вкус на ученици в 5–7 и 8–10 клас. Направеното изследване може да конкретизира следните твърдения:

- Ежедневието на учениците е съсредоточено в употребата на мобилни устройства, компютър или таблет.
- Активното присъствие в социалните платформи е критерий за популярност и известност.
- Предлаганите музикални илюстрации във видео съдържание формират музикални предпочитания и вкус на подсъзнателно ниво.
- Музикалните представи на всяка аудитория могат да се насочват и управляват чрез въздействието на различни социални платформи за споделяне на видео ресурси.

- Образователният процес се нуждае от канализиране на детската творческа енергия, за да се избегне негативното влияние на социалните платформи.

Приложеното изследване в сферата на музикалната педагогика дава възможност за реализиране на художествено-творчески изяви в социалните платформи с контролирано съдържание, което може да импулсира у потребителите стремеж към развитие. Актуалната моментна картина на влиянието на социалните платформи върху музикалния вкус на ученици от 5–7 и 8–10 клас отключва и други въпроси, които не са обект на настоящия труд.

Изложените по-горе резултати доказват, че младите поколения трансформират своите житейски нагласи спрямо социални платформи. Безразборното споделяне, търсене и стремеж към себеизява чрез видео съдържание показват, че всеки един от тях желае да се разкрие пред света, да добие слава, която подхранва самочувствие и лични стремежи.

ЛИТЕРАТУРА

Dimitrova 2020: Димитрова, Р. Готовността на студентите от специалност „Музика“ за осъществяване на учебна практика в условията на обучение в дигитална среда. – Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, т. 113, 395-412. [Dimitrova, R. Gotovnostta na studentite ot specialnost “Muzika” za osustestviavane na uchebna praktika v usloviata na obuchenie v digitalna sreda. – Godishnik na SU “St. Kliment Ohridski”, m. 113, 395-412.]

Karaatanasov 2020: Караатанасов, В. Струнни лъкови инструменти в оркестъра. София: Авангард Прима, с. 58. [Karaatanasov, V. Strunni lykovi instrumenti v orkestyra. Sofia: Avangard Prima, s. 58.]

Kovacheva 2022: Ковачева, Р. Хоспитиране, текуща учебна практика и стажантска практика по музика в условия на обучение от разстояние в електронна среда (ОРЕС). – Трета научно-практическа конференция „Образование и изкуства: традиции и перспективи“, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 700-708. [Kovacheva, R. Hospitirane, tekusta uchebna practica I stajantska praktika po muzika v uslovia na obuchenie ot raztoianie v elektronna sreda (ORES). – Treta nauchno-prakticheska konferencia “Obrazovanie I izkustva: tradicii I perspektivi”, Universitetsko izdatelstvo “St. Kliment Ohridski”, 700-800.]

Lippmann 1922: Lippmann, W. Public opinion. New York: Harcourt, Brace, Jovanovitch.

Neurotransmitter Dopamine (DA) and its Role in the Development of Social Media Addiction (iomcworld.org).

Development and Validation of the Smartphone Addiction Inventory (SPAI) - PMC (nih.gov).

Инфлуенсър - Интернет тълковен речник от Калипърс (calipers.bg).

Влогър - Интернет тълковен речник от Калипърс (calipers.bg).

За автора:
Гл. ас. д-р Марина Апостолова-Димитрова, преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, катедра „Музика“
Научни интереси: музикалната педагогика, психология и в частност изследвания в областта на музикалната психология, хорово изкуство, диригиране
E-mail: mgapostolo@uni-sofia.bg

About the Autor:
Chief Assistant Marina Apostolova-Dimitrova, PhD, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Faculty of Educational Studies and the Arts
Scientific interest: music pedagogy, psychology and in particular studies in the field of music prichology, choral art, conducting
E-mail: mgapostolo@uni-sofia.bg

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

ХАРАКТЕРНИ ЕЛЕМЕНТИ ОТ ДЕТСКАТА ИЗОБРАЗИТЕЛНА ДЕЙНОСТ В ЖИВОПИСТА НА МОДЕРНОТО И СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО

Мая Димчева

Резюме: Редица художници, представители на модерното и съвременното изкуство, откриват тайнствения фантазен свят на детските рисунки, претворявайки го по своеобразен начин в своите произведения. Други насочват вниманието си към примитивното и народното творчество от различни култури и традиции, чиято непосредственост и декоративност според тях има външно сходство с някои особености на детското творчество. Изтъкнати художници от това време са колекционирали детски рисунки, били са едновременно и художници, и учители, наблюдавали са отблизо вътрешния свят на децата и са внасяли елементи от детско-наивното в своите картини. Така в контекста на развитието на новите тенденции в изкуството интересът към спонтанността и непосредствената експресивна изразителност на детските рисунки разкрива нови хоризонти в стилистиката на творците от Новото време.

Ключови думи: изкуство, модернизъм, наивизъм, детски рисунки

CHARACTERISTIC ELEMENTS OF CHILDREN'S VISUAL ACTIVITY IN THE PAINTING OF MODERN AND CONTEMPORARY ART

Maya Dimcheva

Abstract: A number of artists, representatives of modern and contemporary art discover the mysterious, fantasy world of children's drawings, transforming it in a unique way in their works. Others direct their attention

to primitive and folk creativity from different cultures and traditions, whose immediacy and decorativeness, according to them, has an external similarity with some features of children's creativity. Prominent artists of that time collected children's drawings, were both artists and teachers, closely observed the inner world of children and brought elements of childhood – naivety into their paintings. Thus, in the context of the development of new trends in art, the interest in the spontaneity and immediate expressiveness of children's drawings reveals new horizons in the stylistics of artists of the New Age.

Key words: art, modernism, naiveism, children's drawings

Известно е, че още в края на XIX в. детската изобразителна дейност става обект на засилен интерес от страна на психолози и педагози, философи и изкуствоведи, което от своя страна води до проучване от гледна точка на естетическото възпитание като израз на представите, интересите и своеобразната логика на детето. Сред изследователите на детските рисунки възниква въпросът за сходството между графичния език на детето и „примитивното изкуство“, нараства и интересът към народното творчество, чиято непосредственост и декоративност на формата според тях има външно сходство с някои особености на детското творчество (Marinov, 2002: 11).

По-късно редица художници, представители на модерното и съвременното изкуство, в лицето на Василий Кандински, Габриеле Мюнтер, Хуан Миро, Пол Клее, Пабло Пикасо, Жан Дюбюфе, Марк Шагал, Марк Ротко и др. откриват тайнствения фантазен свят на детските рисунки, претворявайки го в своите произведения; други насочват вниманието си към примитивното и народното творчество от различни култури и традиции. Силно влияние от детската изобразителна дейност откриваме и в изкуството на много български художници като Стоян Венев, Златю Бояджиев, Лика Янко, Димитър Ангелов, Христо Коев, Георги Евтимов, Стоян Величков и др.

Някои изтъкнати творци от това време нерядко са колекционирали детски рисунки, били са едновременно и художници, и учители, рисували са заедно с децата, наблюдавали са отблизо техния вътрешен свят, внасяйки елементи на детско-наивното в своите картини. Интересът към спонтанността и непосредствената експресивна изразност на детските рисунки както по форма, така и по съдържание намира ярък израз в творбите на модернистите и на някои съвременни художници. Така в контекста на развитието на новите тенденции в изкуството

емоционалната спонтанност на изказа започва да разкрива нови хоризонти в стилистиката на творците от „Новото време“.

В най-общ план за художниците, представители на модерното изкуство, е характерен стремежът към прекъсване на връзките с фигуративния начин на изобразяване, съзнателно пренебрегване на пропорциите, нарушаване правилата на перспективата, промяна на реалните цветови стойности на предметите и обектите и др. При децата тези особености в изображенията се явяват все още неосъзнат израз на преживявания, чувства, емоции, свързани с реалността, пречупена през техния поглед, и не са резултат от анализ на възприятията от обективната действителност и логическото мислене. За тях е характерно присъствието на линеарност и обобщеност на формата в рисунките; плоскостно изображение; „обратна перспектива“; няколко гледни точки, отвореност и незавършеност на композицията; условност на натурата; фронтално разположение на фигурите; символично отражение на действителността; тълкуване на композицията по вертикала и пр.

Посочените особености са характерни за детската изобразителна дейност до определен възрастов период от нейното развитие. В този момент от изобразителния процес се долавя известна аналогия между творчеството на децата и на модерните художници. „При детето преживяното намира непосредствен графичен израз, а модерният художник трябва да търси и прави път на своята спонтанност“ (пак там: 17). С други думи, можем да направим заключението, че при децата изобразяването е „неосъзнато“ изразяване, докато при художника творчеството се характеризира със съзнателно отношение към определени обекти и явления, често извън логиката и реалните представи. Те нерядко са продиктувани от определени идеи, съдържащи в някои случаи „социално детерминиран контекст“.

Друг интересен пример можем да посочим за това как децата възприемат произведенията на изкуството на един малко по-късен етап от тяхното развитие (от 7 до към 10–12-годишна възраст). Някои от художниците модернисти, които са били учители, са забелязали, че децата се ориентират в своята оценка не по мотива на картината, а по формални, условни дадености. Те установяват, че децата общуват основно с картини, които са ясни, чисти, с наситени ярки цветове, без много примеси и нюанси. По отношение на разпознаваемостта изображенията невинаги е необходимо да съответстват на действителността, но трябва да са изобразими и впечатляващи. Опитът на тези художници доказва, че децата предпочитат и възприемат картини от модерното и съвременното

изкуство дори в по-голяма степен, отколкото реалистични картини, защото те се доближават до тяхното детско „спонтанно“ преживяване. Понякога децата са заинтригувани от начина на изработка, от повърхностни структури и други външни признаци, но върху тях оказват влияние и съдържателните аспекти на художественото произведение (определени теми, мотиви, детайли), свързани по специфичен начин с техните емоции, мисли, спомени, желания, отключвайки аналогии към техния собствен житейски опит.

Децата преоткриват предметите и явленията както в действителността, така и в картината. Защото за тях картината е реалност, така както предметите са „живи“ и реални. В процеса на обучение (след 9–10-годишна възраст) учениците осъзнават отношението на художника към изображението, а някои от тях могат да съпреживеят авторските чувства и мисли, „вложени“ в картината. Детското въображение, пораждащо образи и асоциации, които присъстват в едно абстрактно изображение, възприема и преобразува художественото произведение в собственото си съзнание (Dimcheva, 2015: 60).

Това как децата възприемат произведения на изкуството отдавана е обект на проучване и анализ от страна на изследователите на детската изобразителна дейност. Те обясняват възприятията с характерните особености на детската рисунка в хода на еволюцията от нейното развитие (по отношение на форма, цвят, композиция, пространство). Именно тези характерни елементи по един или друг начин са вдъхновили художниците от модерното и съвременното изкуство, включително и т.нар. наивисти. За да го разберем по-ясно, е необходимо да направим кратък преглед в развитието на детската изобразителна дейност, като се основаваме на изследователския опит в тази област.

Педагогическите изследвания потвърждават, че изобразителната форма в детските рисунки се движи от цялостната структура (съставена на принципа на максималната опростеност) към детайлите, към анализа и синтеза на съставящите части на обекта, към който е насочено вниманието на детето. Схемата на обобщения образ предполага изчистване на изображението от излишното, тя е отражение на детската представа за предмета. Той е съставен на принципа на максималното опростяване – чрез овални форми (кръгообразни конфигурации), прави линии, вертикално и хоризонтално разчленяване на образи.

Наблюденията върху детските рисунки показват, че децата избират и предпочитат кръга пред другите форми и най-лесно го

възприемат. На етапа, при който формата все още не се диференцира, кръгът се явява начало в нейното развитие, с утвърдената тенденция към рисуване на заоблена и затворена линия (Muhina, 1985).

Една от характерните особености на детската рисунка е начинът, по който се отразяват пропорциите на човешката фигура и пространственото разположение на обектите в зависимост от значението, което децата им предават. Те изразяват в рисунките си не толкова определени обекти, колкото своите преживявания и отношението си към изобразените хора, предмети, ситуации. Емоционалната значимост, която детето отдава на изобразявания обект, води понякога до съзнателно уголемяване на функционално и емоционално значимите части и елиминирането на по-маловажните. За него е трудно да установи взаимозависимостите между пропорциите по зрителен път, а рисунките на един определен етап на развитие преобладават емоционалните представи, отразени по специфичен начин.

За 5–6-годишните деца е характерно фронтално, разгърнато построяване на предметите върху изобразителната плоскост. При тях се наблюдава „рентгенова рисунка", която се явява междинен етап към разбирането за пространство. „Детето може да нарисува къща и всичко, което се намира в нея, като игнорира плътността на стените ѝ" (пак там: 42). За него е от голямо значение да изобрази в една къща или стая всичко, което знае или му е направило най-силно впечатление. По този начин децата предават един и същ обект в няколко аспекта на възприемане. Подобен „ефект" се получава, когато изображенията се наслагват, но не се закриват помежду си и изглеждат прозрачни. Очевидно детето се стреми да отрази по-точно зрителните си впечатления и да „разкаже" за тях с максимални подробности.

Когато трябва да определят „зрителната точка", децата избират такова положение на обектите, каквото би могло да покаже всяка негова част от най-опростената и ясна за изобразяване страна. Друг подход е рисуването от „птичи поглед". Построените по този начин композиции включват най-малко две зрителни точки – едната отгоре, с която се обхваща основното зрително поле, и другата отстрани, т.е. пространственото положение на предметите е „разгърнато" в две изобразителни направления, за да се постигне по-пълна и точна характеристика на обектите.

Както формата, пространството и композицията, така и цветовото изграждане в детските рисунки преминава през определени етапи на развитие. Първоначално децата си служат само с чисти цветове под въздействието на емоционалните си представи. Те не се интересуват от реалния цвят на предметите. Цветът в детската

рисунка има предимно контурен характер и постепенно формата започва да се изгражда посредством контрастни, декоративни петна, с които се запълват свободните пространства. Използването на цветови съчетания е условно и децата предпочитат ярки, наситени цветове, без светлосенки и сложни тоналности, без да се съобразяват с обективната локална стойност на предметите. Всеки цвят сам за себе си предизвиква съответната емоция и настроение. Цветната хармония на рисунката децата избират в съответствие с нейното съдържание.

В изследването на различните аспекти на детската изобразителна дейност бихме могли да отбележим още един интересен феномен – т.нар. метафорични превъплъщения на реалните образи, както и известните „идентификации на образа", или по-точно – идентификацията на собствения образ с други образи. Развивайки творческото си въображение, децата по удивителен начин отразяват представите си за членовете от семейството и въобще представите си за действителността. Така например те изобразяват майката като слънце, защото тя е „топла", дава светлина и живот; като пчела, защото е работлива; като книга, защото е учителка; образът на бащата е символизиран като лъв, защото е глава на семейството и т.н. В едни и същи понятия децата могат да влагат различно съдържание, тълкуват ги по определен начин и изобразяват най-същественото и характерното за тях. Друг пример за това е асоциацията с облак, с който се изразява грижата и помощта на някой член от семейството, но тъмният облак, от който се спускат светкавици, обикновено олицетворява проблемни отношения. Децата преживяват съдържанието на рисунката и затова използват символи, чрез които одушевяват природата и материалния свят. С линии, цветове и символи (които в повечето случаи интуитивно усещат) децата влагат богато съдържание в рисунките си, отразяват света такъв, какъвто го познават и разбират.

Детската рисунка с нейния специфичен наивизъм, експресивност и своеобразна хаотичност се явява основата, върху която се изгражда ново естетическо течение, основано на *наивизма*, обединяващо художници от цяло поколение. Краят на XIX и началото на XX в., с промяната на разбиранията за изкуство, довеждат до преоценка на художествените стойности, които се съдържат в изобразителното творчество на т.нар. примитиви; архаичните култури, изкуството на „неделните художници", или т.нар. инситно изкуство. Тези произведения се определят като „наивистични" поради начина, по който се изобразяват, например: детайлите са с ясно изразени акценти, включително и в задния план на композицията; използват се ярки, понякога необичайни

цветове, които не са близки до натурата; обектите невинаги намаляват пропорционално в дълбочина, преобладават и ефектите на обратната перспектива (Bean, 2003).

Изкуството на наивизма показва неподозирани и силни емоции, първична чистота и сила на изказа, което в голяма степен го доближава до детските рисунки със своята простота и откровеност. Художници като *Анри Русо*, Мария Примаченко, Ана Мария Моузес, Хенри Матис, *Фрида Кало* и др., както и някои български художници – Атанас Стайков, Георги Ковачев, Димитър Вецин, Петър Димов и др., се стремят към подчертано наивното, опростеното и предаването на чиста емоция в своите произведения. Някои от тях съзнателно се повлияват от детските рисунки, други, които не са получили художествено образование, по естествен път пресъздават в творбите си едно своеобразно „детство", наситено със спонтанност, естественост и емоционалност.

Понятието „примитив" в изкуството има различни значения, отнасящи се до скалните рисунки на първобитните народи, африканското, австралийското изкуство, изкуството на Латинска Америка и до съвременното изкуство. За основател на „примитивистичното" движение се определя Пол Гоген, в чиито творби се усеща влиянието на различни културни традиции. По-късно интересът към примитивите води до промяна на естетическото отношение, което на определен етап вече не се дефинира като „неуко", „грубо" или „деформирано" изкуство.

Наивизмът става популярен и разпознаваем стил, който откриваме в творчеството на Анри Русо, един от най-влиятелните художници, представител на това движение. Русо няма академично образование, но успява да разкрие своя уникален почерк в произведенията си, които излъчват особена първична красота и декоративна монументалност. Предпочитаните от него теми са свързани предимно с природата – от растителния и животинския свят. Чисти цветове и светлосенки, изградени с тоновете на един и същи цвят, без примеси и допълнителни нюанси, декоративно изграждане на изображенията, необичайни фигури и рефлекси, което откровено напомня детско-наивното и първичното, но и с ясно изразено силно въздействие.

Картините на мексиканската художничка Фрида Кало също така са потопени изцяло в духа на наивизма. Нейните автопортрети, натюрморти и „картини-сънища" имат излъчването на детска рисунка, което се вижда в ясно изразените силни контрасти и асоциации, породени от житейските ѝ преживявания. Понякога на фона на портретите присъстват и фигурите на животни, рисувани с наивна детска непринуденост. Интересна творба е „Ранената кошута", в която тя

изобразява себе си като сърна, символизирайки своята наранена душа (Walter, 2012: 206). Децата също, макар и в по редки случаи, рисуват себе си или членове на семейството в различни образи на животни, растения, предмети и пр., както беше отбелязано, понятие известно като „метафорично превъплъщение на реалния образ". Както и Фрида Кало, децата по подобен начин се идентифицират символично с определени образи, чрез които одушевяват природата и материалния свят, изразявайки точно определени чувства и преживявания.

Някои от произведенията на *Пикасо* от последните години на неговото творчество напомнят за уникалния му начин да фантазира (също като децата), да чувства и вижда света от различни гледни точки. Например в портрета „Дора Маар с котка" виждаме изображение едновременно в профил и в анфас. Дрехите на жената са изобразени с подчертана декоративност, с използване на червен, зелен, син и жълт цвят. Творбата разкрива символично внушение, от една страна, на изисканост (наличието на черна шапка) и от друга, противоречие – ръце, които приличат на хищна птица (хиперболизация на образа).

Това са само една малка част от авторите, представители на наивистичното изкуство, които може би най-ярко се доближават до характерните елементи от детските рисунки. От една страна, творбите на наивистите въздействат като цветни илюстрации от приказки, други помнят фантастично абстрактни композиции, изпълнени с експресивност и подчертана изразителност. Когато проследяваме сходството между разгледаните особености в развитието на детската изобразителна дейност и различните стилове и направления в модерното и съвременното изкуство, необходимо е да обърнем внимание и на други изявени творци от това време, някои от които откровено признават за своето влияние от детските рисунки.

Модерното изкуство се заражда от втората половина на XIX в. и продължава до 60–70те г. на XX в. В този период се включват редица новаторски влияния в изкуството, които обединяват понятието авангард. В най-общ план между 1905 и 1916 г. се развива ранният авангард, който включва направления като фовизъм, кубизъм, експресионизъм, футуризъм, абстракционизъм, дадаизъм. Последното авангардно направление – сюрреализмът, се заражда през 1924 г., когато в изкуството се наблюдава известно възвръщане към реализма и класиката.

През 20-те и 30-те г. на XX в. се появява неоавангардът, или поставангардът, който продължава своето развитие както в Европа, така и в САЩ. Основни направления са абстрактният експресионизъм и други, които не са обект на изследването – попартът, минимализмът, кинетичното изкуство, хепънингът, пърформансът, видеоартът,

концептуалното изкуство, хиперреализмът и неоекспресионизмът. Счита се, че съвременното изкуство, което следва епохата на модерното изкуство, започва от 70-те г. на XX в. и продължава и до днес. Голяма част от художниците се вдъхновяват от минали движения и стилове, ориентират се и към нови форми на изкуството. След 80-те г. на XX в. се поставя началото на постмодернизма, характеризиращ се с една по-голяма търпимост към традицията и който не поддържа в такава степен, както в модерното изкуство, идеята за един или друг „правилен" начин на художествено изразяване.

Модерното изкуство е отвъд формата, излиза извън ограниченията на видимата реалност, свързано е с безграничното и абстрактното, със свободата на мисълта. Противопоставянето на класическото изкуство е изходна точка за модерните художници. Романтизмът и реализмът в изкуството са предмодерни явления, в които се поставят началото и преходът към модерния художествен изказ, когато постепенно модерното изкуство се отделя от официалното (академизма).

Началото на XX в. бележи съвършено нов етап в развитието на изкуството, когато първите крачки в модерното изкуство са поставени от импресионистите, първоначално под влиянието на Едуар Мане. Разнообразието от художествени прояви достига небивал размах, характеризиращ се с търсене на нови източници на вдъхновение, изразни средства, избор на тематика, експериментиране с различни и дори необичайни материали и техники.

Хърбърт Рийд определя (в книгата си „Кратка история на модерната живопис", 1965 г.) модерния стил в изкуството като „комплексен" и отбелязва, че „едва ли има произведение на изкуството, което да не ангажира нашите сетива". Същевременно Рийд дава психологическа характеристика на някои от основните направления в модерното изкуство (Marinov, 2002: 47). За изкуството, ориентирано към реализма, натурализма и по-късно в периода на зараждащия се импресионизъм, е характерно реалистично пресъздаване на формите и обектите в пространството, където доминират идеите, продиктувани от рационалното и земното. На този естествен фон творецът проектира своите мечти, страхове и страсти, но и радостта от живота, където ефектите на светлината създават усещането за безкрайна игра на цветове. Противопоставяйки се на реализма, художниците символисти (около 1880 г.) се стремят да не пресъздават видимия свят, а акцентират предимно върху емоциите и чувствата си. Творбите им съдържат установени послания, знаци и символи. Те често се интересуват от мистериозното и магическите аспекти на действителността.

В годините между 1905–1907 г., един твърде кратък, но ярък период в изкуството, се появява движението „фовизъм“ (Андре Дерен, Алберт Маркс, Марк Шагал, Жорж Брак и др.), което рязко се разграничава от идеите на импресионизма. Фовистите отразяват предимно своите лични възгледи за света, като нанасят интензивни, неестествени цветове направо върху платното. Те не приемат законите на перспективата, опростяват максимално формите. Подобно на фовистите и експресионистите (Емил Нолде, Ернст Кирхнер, Франц Марк, Едвард Мунк, Габриеле Мюнтер, Оскар Кокошка и др.) акцентират предимно върху силните, наситени и нереални цветове (защото не отговарят на натурата), представят действителността не така както я виждат, а така, както я чувстват. „Усещането“ за цвят и форма е пречупено през призмата на техния светоглед, противопоставяйки се на всякаква форма на натурализъм.

В хода на динамиката, обхванала художествения живот в началото на XX в., като естествено продължение на идеите, залегнали в творчеството на художниците, се появява и движението на абстрактния експресионизъм (1911 г.), който намира своите последователи, най-ярките от които са Василий Кандински и Алфред Кубин, основатели на известната мюнхенска група „Синият конник“. Към групата „Синият конник“ по-късно се присъединяват и Габриеле Мюнтер, Пол Клее, Алексей фон Явленски и др.

Василий Кандински (1866–1944), един от най-влиятелните художници модернисти, е провъзгласен за родоначалник на абстракционизма. През целият си творчески път той успява да съчетае едновременно качествата си на творец, преминавайки през различни етапи (импресия, импровизация, композиции, излъчващи вътрешното състояние на духа), изразява се и като виден теоретик в областта на изкуството, и като преподавател. Своите търсения като художник той обособява теоретически и прилага теория при анализ на собствените си творби. В книгите „За духовното в изкуството“, „Точка и линия в равнината“ разкрива различните асоциации, които всеки цвят, линия и геометрична фигура предизвикват определени емоции у зрителя. Според него цветовете имат свой собствен живот и символика (Kandinski, 1995).

От многобройните публикации на Кандински за изкуството става ясно, че той гледа на детските рисунки като на извор на идеи и подражание в хода на творческата си работа. Заедно с Габриеле Мюнтер, с която се запознава през 1901 г., започват да колекционират детски рисунки (над 250 на брой), а по-късно, през 20-те г. на XX в., той продължава тази дейност в сътрудничество с неговия близък приятел и колега Пол Клее. В някои от изложбите, в които Кандински

е участвал, са били показвани и детски рисунки. Той искрено вярва, че „в детето има неосъзната огромна сила, която поставя детските творби наравно с творбите на възрастните и дори често по-високо“ (Marinov, 2002: 72,74).

Усилията на Кандински са насочени към търсене на изходното начало в развитието на образния език и принципите на една обща изобразителна форма в изкуството. Когато наблюдава как рисуват децата, той стига до убеждението, че може да предаде различни емоции чрез цветовете и символиката, характерна за тях, и в своите произведения. Това се вижда в една от първите му абстрактни картини „Черни линии“. В „Композицията X“ използва черен фон, за да подсили визуалното въздействие на ярко оцветените в интензивни тонове форми на преден план. Създава множество творби с геометрични фигури („Няколко кръга“), в които внушава идеята, че „кръгът е синтезът на великото противопоставяне“, така както кръгът се явява универсална форма в детските рисунки. За Кандински „чистотата на изкуството не се определя от чистотата на външно разбираната форма“ (Katsarska, 2001: 119). Той комбинира експресивното и концентричното, като ги поставя в една форма и ги балансира чрез припокриващи се кръгове, съчетани с красиви и хармонични цветове.

Едно от най-известните произведения на Кандински от ранния му период (или предабстрактния период) е „Синият ездач“. Тук, както и в повечето си творби, художникът акцентира върху необичайния син цвят на ездача, а не върху конкретните форми, особеност, която е много характерна за детските рисунки. Тази картина напомня донякъде стила на импресионизма. Известността на творбата се дължи и на факта, че тя носи същото наименование на влиятелната художествена група „Синият ездач“, основана от Кандински и други последователи на това движение.

„Акварел без заглавие“ се счита за първата абстракция на Кандински. В книгата си „За духовното в изкуството“ той подробно обяснява философията на новото течение в изкуството. Рисувайки, едновременно прави проучване и задълбочени анализи върху цветовете и движението на абстрактните форми. Вероятно затова картините му са толкова разнообразни, сякаш сътворени от различни автори. Те показват постоянните творчески търсения и експерименти на художника. Създава близо 10 творби, наречени „Композиции“. Кандински нарича цветовете „одушевени същества“ (както за децата всичко във видимия свят е одушевено), извежда връзки, според които например жълтият цвят напомня звуците на флейтата, синият е духовността и т.н. (Kandinski, 1995).

Произведенията от „френския период“ на Кандински, когато заминава за Франция, са изпълнени със сюрреалистични елементи, които наподобяват най-простите биологични организми, с преобладаващи геометрични фигури – „Доминираща крива“, „Синьо небе“, „Различни действия“ и др. В тях прозира неговото специфично усещане за възпроизвеждането на формите не по логически път, а съобразно спонтанно възникналите чувства. За децата представата за невидимото, фантазното, под влияние на емоциите е само една възможност да придадат на преживяванията си видима, „абстрактна“ форма в рисунките си, особеност, която Кандински долавя, за да я претвори и в своите картини.

Пол Клее (1879–1940) е един от не по-малко изявените художници на XX в., за които е характерно, че не принадлежи към точно определено течение. Поради същността на неговото изкуство то не може лесно да бъде причислено към една или друга категория. И все пак той е повлиян от различни стилове и направления в изкуството, сред които – експресионизъм, кубизъм, футуризъм и реализъм. В продължение на 40-годишната си кариера той търси и заимства от всяка школа, за да изгради неповторимия си стил и личен почерк. Интересува се от йероглифите на африканското изкуство, влага в платната си мистични символи и знаци. Пол Клее е бил вдъхновен от своите предшественици като Винсент Ван Гог, както и от модернистите – Анри Матис, Пикасо, Кандински, които вярвали, че изкуството трябва да изразява духовното и метафизичното, а не просто това, което е видимо и осезаемо. Според Клее материалният свят е само една от многото реалности, отворени към човешкото съзнание (Walter, 2012: 116). Пол Клее освен художник е писател и музикант, рисува картините си в ритъм, продиктуван от музиката на Моцарт и Бах, от ритъма на стиховете на Гийом Аполинер и Райнер Мария Рилке. Така слово, музика и образ се превръщат в едно цяло, в произведение на изкуството.

Интересът на Пол Клее към детското творчество започва още от времето, когато открива в бащината си къща в Берн рисунки от детските си години. Той започва да анализира рисунките и на сина си. Счита ги за чисти форми на изразяване, които влага в своите картини почти през цялото си творчество. Основните изразни средства са близки до детските рисунки, обединяват надраскани линии във всички посоки (доизобразителния период на 3–4-годишните деца); схематично опростени композиции; очертания на геометрични фигури; свободно „плаващи“ в пространството на изобразителното поле.

В други негови картини се среща т.нар. прозрачност или рентгенова рисунка, особено характерна за децата. Те рисуват всичко или това,

което им е направило най-силно впечатление, като по този начин съединяват няколко рисунки (няколко плана в композицията) в едно цяло. Клее съединява посредством линии и образи няколко идеи и усещания в цялостното картинно пространство. И Клее, и децата предават един и същ обект в няколко аспекта на възприемане. Този прийом много сполучливо е използван и от други художници – Пабло Пикасо, Макс Ернст, Марк Шагал и др.

Първите абстрактни картини на Пол Клее са създадени под влияние на проведени дискусии за изкуството и духовността, в които участва и Кандински, който е близък съратник на Пол. И той като Кандински се изявява в областта на теорията на изкуството и като преподавател в „Баухаус" от 1921 до 1931 г. Разработва теория за единството между природа и изкуство, която намира отражение в неговия труд „Начини за изучаване на природата". Публикува статии по теория за цвета, а „Бележниците на Пол Клее" е един от най-забележителните трактати за съвременно изкуство. В този период създава картините „Градът на мечтите", „Глупакът в транс" и др., в които започва да изгражда формите в динамика между реални фигури и абстрактни изображения.

Картината „Човешко безсилие" (1913 г.) е един от първите му опити в стил кубизъм, в която, както и в по-късните му картини, съзнателно прибягва до опростените, схематични форми, с които си служат децата. Друга негова картина – „Камила в ритмичен ландшафт на дърветата" (1920 г.), е творба, в която Клее проявява интерес към теорията на цветовете, пиесата и музиката. Това е абстрактна композиция от многоцветни редове, осеяни с кръгове и линии, изобразяващи дървета, напомнящи музикални ноти. „Северното село" (1923 г.) е една от картините, в които творецът използва мрежа като абстрактен начин за организиране на пространството.

Късните творби на Пол Клее (от 20-те и началото на 30-те г. на XX в.) са повлияни в значителна степен от стила на Пикасо, сведени до прости контури, но същевременно разкриващи един метафизичен свят, изпълнен с фантазни образи, свързан донякъде с образния език на детето. В този смисъл преоткриването на детския вътрешен свят определя координатите на целия му по-късен творчески път и цялостната художествена концепция за детството.

Хуан Миро се интересува също така от спонтанната изразна сила, непринуденост и искреност на децата, вложени в техните рисунки. Първоначално той експериментира с класическите стилове в изкуството, а творбите му от този период са предимно реалистични, с подчертана дълбочина в пространството, за да предаде в своите

пейзажи един особен „поетичен реализъм“. Картината „Ферма“ е изпълнена с финес и методично вписани детайли. Когато преминава към нетрадиционните и символични превъплъщения на въображаеми образи, реалистичните форми от първите му картини се заменят с абстрактни, геометрични фигури. В този период той се изявява като един от значимите представители на абстрактното и сюрреалистичното направление в изкуството на XX в.

Хуан Миро подобно на Пол Клее запазва своите детски рисунки, събира и колекционира рисунките на дъщеря си Долорес, голяма част от които изпраща на Кандински. По същото време у него се развива типично детският елемент в стила му на рисуване. В някои от картините на Миро знаците, обозначаващи пространството, са линията на хоризонта; слънцето и звездите – в горния край на изображението; растенията – в долната част; елементи, служещи да обединят пространството – като летяща птица, бягащ заек, стълба към небето и т.н. Всички тези акценти напомнят за детската рисунка с нейните характерни особености, особено по отношение на организирането на пространството и композицията.

Миро не се съобразява с връзката между изобразяваните мотиви, както обикновено това се осъществява при тяхното обективно пресъздаване. Хуан Миро и Пол Клее използват ефектите на „рентгеновата рисунка“. В картината „Селски двор“ (1922 г.) съзнателно отразява всичко, което може да се види в една селска къща, но изобразяването на отделните предмети е свързано предимно с тяхното субективно значение и емоционалната нагласа на художника. Това е характерно за детския свят на представите, в който субективната непосредственост на преживяването е от основно значение.

През следващите години в картините на Миро се появяват елементи, повлияни от стила на „наивизма“ – ярки, декоративни цветове, едри опростени форми и пространства, в които присъстват необичайни обекти, сякаш рисувани от дете. Изобразяването на човешки фигури със силно изкривени кръгове и линии, придружени с характерните „детски драскулки“, са едни от уникалните характеристики в зрялото творчество на Хуан Миро (картината „Композиция“ (1946 г.); „Илюстрация“ (1958 г.); „Златото на лазура“ (1967 г.) и др.).

По време на творческите си търсения през целия си живот Хуан Миро запазва своята автономия, която му позволява да работи в разнообразни сфери. Създава многобройни картини, литографии, скулптури, колажи, керамика, витражи; експериментира с различни материали – хартия, метал, камък и др. И той като голяма част от художниците модернисти споделя идеята, че за художника

освен четките и боите са му необходими още три неща – музика, сънища и поезия, което е отразено в някои от неговите картини с преобладаващи образи от сънища, въображаеми пейзажи и странни, необясними символи. Картините на Миро са по детски просто композирани, с чистотата и невинността на детето, а предметният цвят не отговаря на конкретността на обектите, носи емоцията и настроението на автора (Zlatev, Zlateva, 2005: 17).

Много автори – психолози, педагози и изкуствоведи, са на мнение, че творчеството на Миро се доближава най-ярко до детската изобразителна дейност, до нейната чувствителност и начин на изразяване. В него се открояват преднамереното опростяване на мотивите; характерната „разказвателност и прозрачност" на отделните елементи; смесването на перспективата (комбиниране на „обратна" и права перспектива); фризово разположение на обектите в композицията и т.н. Ето защо картините на Миро се тълкуват като израз на детските представи за живота и действителността. Приема се също така, че до известна степен в процеса на художествените си търсения Миро повтаря по своеобразен начин отделните изобразителни стадии от ранния доизобразителен период до първите творчески прояви на учениците.

Аналогични са подходите и на *Жан Дюбюфе* (1901–1985), когато през 40-те г. на XX в. открива изразните средства на децата и започва да ги отразява в своите творби, напомнящи портрети и фигури в „наивен" детски стил, с подчертана липса на пространствена дълбочина. Рисува с интензивни цветове, близки до палитрата на фовизма, но почесто избира теми от ежедневния живот. Притежава забележителна колекция от детски рисунки, които стават изходна база през цялото му творчество при формирането на новите художествени идеи. Характерно за него е комбинирането на фас и профил, смесени профили (в колекцията му от портрети – 1946–1947 г.); човешки фигури (рисувани обичайно от децата, когато направо от главата се изобразяват ръце и крака); композиции и пейзажи с перспектива от „птичи поглед" и пр.

Анализирайки детските рисунки, Дюбюфе умело и директно използва мотивите от тях в своите творби. И когато официалната критика реагира негативно срещу влиянието на изразните средства на децата върху творчеството на художниците, Жан Дюбюфе отбелязва в едно свое есе: „Аз имам един портрет, чийто автор е на осем години, и трябва да се признае, че той е много своеобразен и чуден. Едното око е червено, другото е жълто, а бузите са в царско синьо. Него много го хвалят, но когато аз показвам нещо своеобразно, тогава ми се казва: не може да правите това, вече не сте деце" (пак там).

Едни от първите прояви на децата са свързани със спонтанни, бързи и резки движения на молива или четката върху листа или друга повърхност, с което те по-отчетливо показват своите емоции и моментни преживявания. Получават се привидно хаотични изображения, на принципа на случайността. Дюбюфе, особено в по-късните си картини, използва подобни ефекти, като нанася изображенията върху платното непосредствено, без предварителен замисъл, със спонтанни движения на четката, понякога използва и боя направо от тубата. Той заедно с други художници като Пиер Сулаж, Жорж Матийо, Серж Поляков и др. се явява основен представител на движението „ташизъм", течение в живописта, разновидност на абстракционизма, зародило се във Франция през 1950 г. Това движение е сродно с „живописта на действието", при което акцентът се появява върху случайността, за разлика от абстракционизма, който набляга върху формата на изображението, невинаги конкретно организирано и не непременно реалистично (Walter, 201: 256).

Джаксън Полък (1912–1956) е водеща фигура на движението абстрактен експресионизъм. Той разработва своя уникална техника и стил, която е много характерна за него. Тя се състои в изливане и пръскане на боята направо върху платното. За по-голям ефект и удобство Полък разстила големите си по размери платна върху пода и развива метод, който нарича „капкова техника". В процеса на работата си употребява понякога алкидни бои, които придават допълнителен блясък на картините. За получаване на фактура използва твърди четки, пръчки и дори спринцовки, с което подчертава цялостното експресивно въздействие на творбата.

Полък е признат за ненадминат майстор на „капковата техника". За него всяка точка върху картината е еднакво значима. Използва смели цветови съчетания, като създава усещането за движение върху платното (а и сам той непрекъснато се движи, докато рисува, както се вижда в едно видео, направено по време на работата му). Този ритъм, който се получава от неговото собствено движение около картината, се пренася и върху нея, без да се създава представата за хаотичност и неорганизираност на изображението.

В картините „Номер 5", „Номер 30", „Номер 31" и др. преобладават основните цветове – кафяв, бял, сив, жълт, черен, умело и хармонично съчетани върху картинната повърхност, а известните „Лавандулова мъгла" и „Есенен ритъм" напомнят за галактики от преливащи се цветове (Bean, 2003: 242). Годините между 1951–1956 г. до смъртта му са белязани от творчески упадък на художника вследствие на преживяна житейска криза. В експозиция, организирана в Ню Йорк (1951

г.), картините му са изпълнени с мотиви, отразяващи безразборно организирани композиции, с използването на тъмни, черни тонове, с деформирани лица и фигури, сякаш изгубени в пространството на призрачни градове. Но независимо от това тези картини са оценени високо както от критиците, така и от публиката. Те недвусмислено показват какво е било психическото състояние на Полък в последните години от неговия живот.

И тук отново можем да направим известна аналогия с рисунките на децата, които според многобройни проведени изследвания отразяват конкретни преживявания, свързани с положителни или с негативни емоции. Комбинация от тъмни, „нечисти" цветове, с преобладаващи кафяв, черен, сив цвят, съчетание с хаотични неорганизирани обекти, фигури и т.н. в пространството, показват признаци на тревожност, депресивност, неодобрение от страна на детето към дадена ситуация, предмет или образ. Както при художниците, така и при децата житейските проблемни състояния се отразяват и „проектират" върху творбата. Картините на Полък съчетават образи от несъзнаваното, продиктувани от дълбините на подсъзнанието, напомнят за жестовото рисуване и детските драскулки в неговите експресивни творби (например по време на изложба през 1948 г. в Ню Йорк, когато нанася боите направо с ръце върху платното). За него детските рисунки не са образец, но в известна степен е бил повлиян от тяхната чувствителност, както и от творчеството на Пикасо, Кандински, Миро, Матис. По тази причина може да открием известни допирни точки, от една страна, с тяхното творчество и от друга, с някои от изразните средства, характерни за децата.

За разлика от Джаксън Полък, *Марк Ротко* (1903–1970) търси директен достъп до детското мислене и начин на изразяване. Марк Ротко съвсем осъзнато се придържа към детското изкуство. За него техните рисунки са основен стимул за художествена изява, особено като се има предвид, че той преподава изобразително изкуство на деца и има преки наблюдение върху тях. В процеса на своята преподавателска дейност Ротко установява, че не само той е учителят, но и самите деца въздействат, макар и неволно, върху неговия мироглед. Той вижда и чувства действителността по един уникален и същевременно опростен начин. Съответно и неговите големи платна са изпълнени с ярки цветове, с прости форми, изобразяващи геометрични фигури, обикновено в три основни цвята.

Според Марк Ротко същината на изкуството е трансформиране на емоциите във визуалното преживяване. Децата правят това естествено и спонтанно. Ротко е убеден, че всеки е свободен да твори

изкуство, дори да не притежава специална дарба или художествено образование. За него детската креативност е твърде крехка и може да бъде потисната под тежестта на обучението в училище, когато учителите дават прекалено сложни задачи или пък изискват техническо съвършенство.

Ротко прокарва прогресивни идеи в областта на образованието по изкуства, изявява се като добър художник и възпитател. Но преди всичко според него творецът трябва да бъде свободен по дух, за да е способен да създаде свой уникален стил. Препоръчва често да се правят изложби на учениците, за да се повиши тяхното самочувствие. Затова и най-важната задача на учителя по рисуване е да стимулира увереността у учениците си. На своята първа самостоятелна изложба през 1933 *г.* той показва и някои ученически творби.

Когато разгледахме особеностите на възприятията у децата и по-специално възприемането на произведения на изкуството, обърнахме внимание на един интересен факт, а именно, че децата възприемат сравнително лесно произведенията на модерното изкуство. Намираме потвърждение във възгледите на Марк Ротко, който казва, че ако искаме да учим децата на изкуство, по-добре да започнем с модерното, а не с творбите на старите майстори. Защото това е визуален език, който е близък до тях, докато произведенията от епохата на Ренесанса например въпреки техните безспорни постижения са трудни за възприемане, със сложни ракурси, перспективни измерения и фигури, разположени в различните планове на пространството. Голяма част от модернистите се учат от децата, те внасят в картините си точно определени изразни средства от тях по отношение на цвят, форма и композиция, изпълнени с много чувство и емоция, затова децата разбират и харесват техните творби.

Пабло Пикасо (1881–1973) не колекционира детски рисунки за разлика от Кандински, Мюнтер, Пол Клее и др., но понякога събира рисунките на децата си, като наблюдава отблизо начина, по който те отразяват в тях своите преживявания. Той открито признава, че в по-късните си творби заимства мотиви от детски рисунки, което се вижда не само в неговите произведения, но и в някои от откровенията му по повод проявения от него интерес към детската спонтанност и наблюдателност по време на творческия процес. Според него всяко дете е творец, но проблемът е как да се запази такъв, когато порасне. Известна е прословутата му мисъл, че когато е бил малък, е рисувал като Рафаело и е бил нужен цял живот, за да се научи да рисува като деме (Zlatev, Zlateva, 2005: 18).

В началото на творческия си път Пикасо се интересува от темите

и идеите на класическото изкуство („Първото причастие“, 1895 г.). По време на „синия“ му период („Старият китарист“, 1903 г.; „Момче с лула“) той все още се придържа към реалистичен стил на изобразяване, както и в „розовия“ си период („Момиче върху топка“, 1907 г.). Когато се запознава със стила ар нуво, със символизма и с кубизма, с известни художници като Жорж Брак и други представители на абстрактните стилове на конструктивизма, тогава се оформя съвършено нова художествена форма, която отваря граници във визуалната реалност на неговото изкуство. Характеризира се с подчертано фрагментиране и стилизиране на образите, а геометричните фигури се трансформират в триизмерни образи. Картините „Госпожиците от Авиньон“ (1907), „Тримата музиканти“ (1921) и др. са изпълнени в стил кубизъм, в които значителна роля играят не само влиянието на детските рисунки, но и идеи от различни източници като живописта на Сезан и египетското изкуство.

Пикасо е новатор по отношение на създаването на забележителния, артистичен стил на кубизма, който той преработва, преоформя и преосмисля за един продължителен период от време. Този стил се запазва през цялото му творчество, проявява се и като елемент в неговите скулптури и колажи.

През 1937 г. Пикасо рисува едно от най-известните си произведения „Герника“, в което синтезира опита си от реализма, кубизма, сюрреализма, експресионизма, комбинирайки в единство образи и цветове. В тези картини, както и в много други, прозира тенденцията да подражава на децата, рисува света не такъв, какъвто го вижда, а такъв, какъвто си го представя. Вероятно Пикасо е заимствал често срещания в детските рисунки „смесен профил и фас“, които са характерен елемент и в неговите картини.

В късният период на Пикасо почти няма негова творба, чийто стил да следва само един мотив или установени изразни средства. Ориентира се предимно към абстрактното и сюрреалистичното, с използването на ярки и интензивни цветове, а изображенията се превръщат в символи на несъизмерими образи и форми, понякога трудно разпознаваеми (Bean, 2003: 10). През целия си живот Пабло Пикасо създава многобройни рисунки, скулптури, керамика, картини и това го превръща в един от най-известните и продуктивни творци на XX в.

Ще завършим с мисълта на Мане, който красноречиво отбелязва: „Кой беше казал, че рисунъкът е почеркът на формата? Истината е, че изкуството трябва да бъде почеркът на живота“ (Eluar, 1979: 16). Децата посредством специфичния си изобразителен език се стремят да разкажат за света, който опознават и изследват. Те изобразяват

почти несъзнателно и интуитивно, разбирайки действителността по свой уникален начин, а художникът е воден от осъзнатото желание да намери детето в себе си, за да отрази собственото си отношение към действителността и разбирането си за изкуството и живота. И независимо от мотивите, които отличават художествената действителност на децата от произведенията на художниците, можем с основание да потвърдим, че детското творчество в много отношения се доближава до модерното и съвременното изкуство.

ЛИТЕРАТУРА

Bean 2003: Bean, R. Masterworks. London.

Dimcheva 2015: Димчева, М. Естетико-художествени, иновационни и възпитателни аспекти на обучението по изобразително изкуство в началното училище. София: Пропелер. [Dimcheva, M. Estetiko-khudozhestveni, inovatsionni i vŭzpitatelni aspekti na obuchenieto po izobrazitelno izkustvo v nachalnoto uchilishte. Sofia: Propeler.]

Elyuar 1979: Елюар, П. Мисли върху изкуството. Антология. София. [Elyuar, P. Misli vŭrkhu izkustvoto. Antologiya. Sofia.]

Kandinski 1995: Кандински, В. За духовното в изкуството. София: ЛИК. [Kandinski,V. Za dukhovnoto v izkustvoto. Sofia: Lik.]

Katsarka 2001: Кацарска, Б. Кандински и смисълът на изкуството. София: ЛИК. [Katsarska, B. Kandinski i smisŭlŭt na izkustvoto. Sofia: Lik.]

Marinov 2002: Маринов, А. Детски рисунки и модерно изкуство. София: Леге Артис. [Marinov, A. Detski risunki i moderno izkustvo. Sofia: Lege Artis.]

Mukhina 1985: Мухина, В. Изобразителната дейност на детето като форма за усвояване на социалния опит. София. [Mukhina, V. Izobrazitelnata deynost na deteto kato forma za usvoyavane na sotsialniya opit. Sofia.]

Zlatev, Zlateva 2005: Златев, Зл., Златева, А. Особености на детската рисунка. Стара Загора. [Zlatev, Zl., Zlateva, A. Osobenosti na detskata risunka. Stara Zagora.]

Walter 2012: Walter, L. Art of the 20-th century. Part I. London.

http://ps.alos.bg/dictionary/%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE-%D0%B8%D0%B7%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE/

https://www.10te.bg/art/10-te-naj-izvestni-kartini-na-vasilij-kandinski/

https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%B9_%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8

https://www.hera.bg/s.php?n=5527

https://webstage.bg/art/4177-tsvetovete-na-edin-hudozhnik-mark-rotko.html

https://www.ploshtadslaveikov.com/izkustvoto-na-dzhaksan-polak-edin-vazhititelen-nerven-sriv/
https://artgallery.bg/%D0%BD%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B8-%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%BA%D1%81%D1%8A%D0%BD-%D0%BF%D0%BE%D0%BB/
https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%BA%D1%81%D1%8A%D0%BD_%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8A%D0%BA
https://www.10te.bg/art/10-te-naj-izvestni-kartini-na-pablo-pikaso/
https://www.enforex.com/bulgarian/culture/art-pablo-picasso.html
https://artgallery.bg/%D0%BF%D0%B0%D0%B1%D0%BB%D0%BE-%D0%BF%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%81%D0%BE-%D1%87%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D1%8A%D1%82-%D0%BA%D0%BE%D0%B9%D1%82%D0%BE-%D0%BD%D0%B5-%D1%81%D0%BF%D1%80%D1%8F-%D1%86%D1%8F/
https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%B7%D1%8A%D0%BC
https://www.svobodnaevropa.bg/a/30570293.html
https://artday.bg/index.php/spots/reviews/355-2017-04-18-10-21-27
https://bg.puntomarinero.com/artist-paul-klee-paintings-biography/
https://webstage.bg/art/5036-nyakoi-ochi-vizhdat-drugi-chuvstvat-paul-klee.html
https://bg.eferrit.com/%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%82%D1%8A%D1%82-%D0%B8-%D0%B8%D0%B7%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%82%D0%BE-%D0%BD%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D0%B-B-%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%B9/

За автора:
Доц. д-р Мая Димчева, преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, катедра „Визуални изкуства“
Научни интереси: методика на изобразителното изкуство, живопис, визуални символи
E-mail: maia.dimcheva@abv.bg

About the Autor:
Assoc. Prof. Maya Dimcheva, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Faculty of Educational Studies and the Arts, Department of Visual arts
Science interests: methods used in visual arts, paintings, visual symbols
E-mail: maia.dimcheva@abv.bg

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

ПРЕДСТАВЯНЕ И АНАЛИЗ НА ПЪРФОРМАНС-ФЕСТИВАЛА „ТЕЛЕСНО – ОБРАЗНО“

Орлин Дворянов, Иглика Христова

Резюме: В студията авторите засягат проблеми, свързани с пърформанса, разглеждан като универсална художествена форма. Събитието, от което изхождат, е провеждане на пърформанс-фестивал в „Софийски арсенал – музей за съвременно изкуство“ (САМСИ) през м. април 2023 г. Акцентите в студията се поставят върху разнообразието в пърформанс-формите по отношение на тематичната насоченост, авторските концепции и използваните изразни средства. Засягат се аспекти на приемствеността между студентските пърформанси и тези на авторите, работещи активно в тази област. Специално внимание се отделя на акцията „Диалози с кръвта“, осъществена в рамките на пърформанс-фестивала в пет работни дни. По време на провеждането й се търсят и импровизират художествени форми и ситуации в пресечните точки между областите на науката и изкуството.

Ключови думи: пърформанс, акция, концептуално изкуство, авторство, публика, музей

PRESENTATION AND ANALYSIS OF THE “BODY-IMAGE” PERFORMANCE-FESTIVAL

Orlin Dvorianov and Iglika Hristova

Abstract: In the article the authors address issues related to performance seen as a universal art form. The event from which they start is a performance-festival at the Sofia Arsenal Museum of Contemporary Art (SAMCA) in April 2023. The article focuses on the diversity of performance

forms in terms of thematic focus, authorial concepts and the means of expression used. Aspects of continuity between student performances and those of authors actively working in the field are addressed. Special attention is paid to the action "Dialogues with Blood", carried out during the performance festival within five working days. The artists search for and improvise artistic forms and situations at the intersections between the fields of science and art.

Key words: performance, action, conceptual art, authorship, audience, museum

1. ВЪВЕДЕНИЕ. ПЪРФОРМАНС АРТ. ПОЗНАТОТО И РАЗЛИЧНОТО, ИНТЕРЕСНОТО И СКУЧНОТО

Безспорно повечето от хората предпочитат да наблюдават и съпреживяват вече познатото, а не да се подлагат на изненада и несигурност. Това желание е свързано с необходимостта да живеят в един познат и удобен свят, а не в неяснота, съмнения и стрес. На това разчитат и масмедиите до голяма степен. Повечето теми, радиопредавания и филми с доказана популярност могат да се репродуцират твърде продължително в различни програми. Това не дразни зрителите, защото вече са наясно за какво става дума и какъв ще е финалът. Могат да изгледат един и същ филм множество пъти просто за убиване на времето. По този начин те си осигуряват необходимото им спокойствие и сигурност в натоварения със стрес ден.

Подобна е ситуацията с популярната музика, каквито и емоции да предизвикват различните й форми. Определението „Това е предаване за любимите ви хитове“ обединява твърде разностранна по характера си публика в една уеднаквена на принципа на потребността от спокойствие общност. Тази музика може да се слуша безкрайно за удоволствие и за отмора или просто като музикален фон на някаква трудова дейност.

Но човек е устроен така, че има известна потребност и от разнообразие. Той се нуждае от получаване на нова информация, изпитване на нови усещания, попадане в нова среда, завързване на нови познанства и т.н. Разнообразието не само подържа будни вниманието и общото състояние на организма, но носи нов опит за сетивата, емоционалните възприятия и полето на разсъжденията.

Когато наблюдаваме един пърформанс, се сблъскваме по принцип с „действия извършвани с непозната цел“. За да я разчетем, трябва да положим известно усилие на базата на практическия си и интелектуален опит. В такъв случай обикновено прибягваме до изграждане на мрежа

от асоциации, чрез които да разкрием връзките между собствения си опит и това, което се случва пред очите ни. Това усилие изостря нашата чувствителност и когато правим препратки към познатите ни неща, за да осъзнаем непознатите, всъщност разширяваме полето на познанията си, добавяйки към него нови факти и смислови връзки.

По този начин пърформансът ни предлага разнообразие на преживяванията подобно на внезапно предприето пътуване в непознати местности и градове, в които ни очакват приключения и нови ситуации. Ясно е, че всеки човек, колкото и интровертен да е, се нуждае от опресняване и освежаване на емоционалните си нагласи. В противен случай, затъвайки в еднообразие и рутинни действия, рискува да достигне до депресивни психични състояния.

Случва се някои пърформанси да се определят като „скучни" било от страна на публиката, или на част от професионалистите. Според нас това твърдение е свързано с множество различни причини. За да се разберат те, е необходимо да бъдат дадени няколко примера.

В много от тези случаи авторите на пърформансите се съсредоточават най-вече върху вътрешните си преживявания. Те се стремят да провокират не толкова зрителите, колкото себе си. Обикновено се поставят в необичайни условия, понякога подчертано трудни и дори шокиращи. Пърформансите им могат да се окажат твърде монотонни и продължителни. Например в пърформанса си „И за днес нищо" Стюарт Брисли преседява във вана, пълна с мръсни течности, десетина дни, при това в затъмнено помещение. Йозеф Бойс лежи в продължение на 24 часа на пода, като през цялото време краката му задължително се намират в едно шкафче и това ограничава диапазона на движенията му. Марина Абрамович и Улай стоят продължително време със завързани една за друга коси, без да извършват никакви действия.

Невъзможно е зрителите на подобни пърформанси да имат време и търпение, за да ги проследят от начало до край. Но това въобще не е целта на авторите. Последните се съсредоточават най-вече върху индивидуалното си преживяване. За зрителите остава единствено визуално да регистрират малък отрязък от случващото се, да асоциират и разсъждават на негова база за смисъла от полагането на подобни изпитания и за тяхната символика.

В други случаи публиката подхожда съвсем естествено критично поради професионалната неподготвеност или липсата на ясна преценка от страна на пърформърите. Често пъти неподготвеността се дължи на липсата на професионален опит, най-вече при твърде младите артисти. Понякога при тях съществува и някаква самозаблуда,

че извършват нещо уникално и едва ли не за пръв път направено. Неправилно се смята, че всичко може да се случи при един пърформанс, без да е от значение как. При това каквото и да се представи, не всичко може да въздейства в достатъчно силна степен на зрителите, за да ги изненада и разтърси. Ако липсва дълбочина на авторското преживяване в момента на изпълнението, то може да се възприеме като твърде лековато и кухо. Без силно внушение от страна на автора съпреживяването с публиката не би могло да се получи на добро ниво.

Прекалената претенциозност и нарцистично поведение на някои пърформъри също не спомагат за протичането на положителна интерактивност и отблъскват зрителите. За досадни се възприемат и опитите от страна на авторите на всяка цена да разкажат и илюстрират концепцията си, а не да я внушат по убедителен начин. Това обикновено довежда до реплики от сорта на „Нищо ново не ни се казва с този пърформанс".

Неведнъж сме отбелязвали, че най-важната отправна точка за разбирането на пърформанса е определянето му като „универсална изразна форма в концептуалното изкуство". Накратко, в по-ограничен план това ще рече, че видът на изразните средства и материали не е от особено значение. Те могат да бъдат свързани с различни изкуства и да са „художествени", ако са разглеждани в такъв аспект, но и да са „не-художествени". Например ежедневни действия, утилитарни предмети, материали от производството и различните начини и способи за комуникация.

В по-широк план тази универсалност предлага всевъзможни художествени решения на теми и проблеми, свързани с живота. Те могат да се базират на случайни намерения, хрумвания и спонтанни действия, а също и на споделяне на размисли и емоционални преживявания, на импровизации, на предварително заложени композиционни структури или на случили се вече събития и артистични факти.

Всеки пърформанс притежава специфична аура, защото е невъзможно напълно да се повтори. В този смисъл той е уникален като протекло във времето и пространството събитие. Непредсказуемостта и неочакваността при изпълненията на пърформърите пораждат у публиката множество разнообразни асоциации, водещи към съпреживяване, интерпретации на представеното и осмислянето му в настоящия или някой последвал момент. В това богатство от предизвикани въпроси, емоции и разнообразни културни и психологически препратки се корени същностният смисъл на различните по вид пърформанси.

2. АНАЛИТИЧЕН ПОГЛЕД КЪМ ПЪРФОРМАНСИТЕ, ПРЕДСТАВЕНИ ПО ВРЕМЕ НА ФЕСТИВАЛА „ТЕЛЕСНО – ОБРАЗНО“

2.1. Предистория и контекст на фестивала

Идеята за провеждане на фестивала „Телесно – образно“ възникна до голяма степен спонтанно по време на разговор между организационния екип на сдружение „Изкуство в действие“ и ръководството на „Софийски арсенал – музей за съвременно изкуство“ (САМСИ). Целта на този разговор бе да се обсъди възможността за представянето на един пърформанс със заглавие „Архиви“ по проекта „ГраничНО“, който е финансиран от „Национален фонд култура“ (НФК) за текущата 2023 г.

В процеса на обсъждането за евентуалните дати, на които би могло да се представят пърформансът и видео прожекциите на пърформанси от богатия архив на „Изкуство в действие“, бе направено неочаквано предложение от страна на ръководството на музея. То визираше реализация на пърформанс-фестивал, който да се проведе в рамките на двете седмици преди и след Великденските празници.

Това предложение, колкото и примамливо да се оказа, предизвика сериозни обсъждания в организационния екип на сдружението. Основните проблеми бяха твърде краткият срок за организация и подготовка на двуседмичната програма и осъществяването на бърза селекция на автори, които да се представят през конкретния времеви и часови диапазон, очертан от музея. Чисто организационно проблемът се свеждаше и до съвместяването в едно и също време на двата различни проекта на „Изкуство в действие“ – от една страна, „ГраничНО“ и свързания с него пърформанс „Архиви“, а от друга, съвсем новият проект за пърформанс-фестивал на тема „Телесно – образно“. За организационния екип на „Изкуство в действие“ така възникналата ситуация се оказа сериозно предизвикателство.

Вследствие от напрегнатите обсъждания бе взето решение за провеждане и на двете събития. То се базираше до голяма степен на трийсет и три годишния предходен опит на сдружението в организацията на подобни хепънинги и фестивали. Тук е необходимо да припомним хепънингите „Сътворение“ и „1 ааа“ от 1991 г.; ежегодните студентски пърформанс-фестивали, проведени през периода 1994 – 2001 г.; пърформанс-фестивалите „Шах с пешката“, случили се между 2010 – 2014 г.; пърформанс-вечерите в кино „Влайкова“ и студио „Проjектиране” (ВИАС) и мн.др. Всичките тези мащабни изяви се характеризираха със спонтанно възникнали обстоятелства и бързо, екстремно организиране. Често пъти не бяха финансирани от страна на държавни и неправителствени институции или ако съществуваше

финансиране, то беше в много скромни и недостатъчни размери. Основните организатори и участници се оказваха винаги млади автори и студенти. Осъществяването на тези артистични събития се случваше по правило благодарение на младежкия ентусиазъм на участниците и на акционистките подходи на организационния екип на „Изкуство в действие".

Може да се каже, че мотивацията за провеждането на пърформанс-фестивала „Телесно-образно" в „Софийски арсенал – музей за съвременно изкуство" в крайна сметка бе продиктувана от три причини:

Първата е, че по време на „Ковид пандемията" активната дейност на „Изкуство в действие" значително бе ограничена за период от три години. Настъпилото прекъсване на връзките между сдружението и студентите заплаши с разпадане следваната през многото години линия на приемственост. Тя се осъществяваше преди пандемията чрез неформална художествена работа със студентски пърформанс-групи, за които сдружението намираше възможности за изяви на живо. Фестивалът в САМСИ предлагаше в случая възможност тази връзка да получи ново продължение.

Втората причина за приемане на предизвикателството бе, че провеждането на такъв пърформанс-фестивал е логично действие предвид факта, че мястото е Музеят за съвременно изкуство. Всеизвестно е, че поводите и местата за представяне на съвременни изразни форми в София, а и в страната, са твърде малко на брой. При това младите автори и тяхната публика са многобройни и изпитват определена потребност от места, на които да се представят различни артистични събития.

Третата причина бе свързана с необходимостта от популяризиране на пърформанса като съвременна изразна форма. Развитието му в България през годините на демокрацията се оказваше винаги проблематично поради ред обективни и субективни причини. В този план представянето на пърформанс-фестивал в САМСИ, макар и да изглежда малка стъпка, все пак е такава напред в развитието на пърформанса, в твърде ограничения български контекст.

След окончателното решение за провеждане на пърформанс-фестивал усилията на организационния екип се насочиха към съставяне на програмата и селектиране на участниците. В случая става въпрос за разработването на конкретен проект с ясни параметри. Както вече споменахме, в подобни предишни артистични събития се разчиташе на контингент от два типа участници – автори с професионален опит и студенти, които правят първите си стъпки в областта на пърформанса.

2.2. Описание на пърформансите

Необходимо е най-напред да опишем накратко случилите се по време на фестивала пърформанси с цел да представим конкретната база, върху която осъществяваме анализите си.

„Архиви“ (06. 04. 2023 г.)

Автори: Лиляна Дворянова и Данаил Видински. С участието на Майа Антова-Майото

Концепция: *Човешкото преживяване на времето е свързано с отношението между минало, настояще и бъдеще. Пърформансът акцентира върху процеса, в който миналото конструира до голяма степен бъдещето, а от своя страна бъдещето променя представите за миналото. В този смисъл миналото и бъдещето си оказват влияние, пресичайки се в настоящето.*

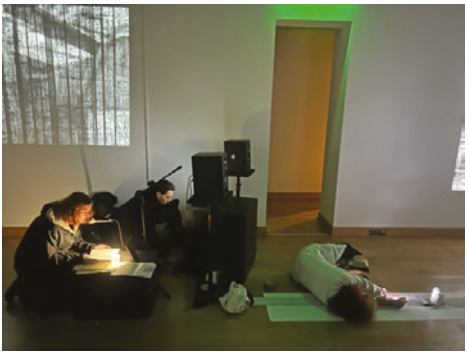
Композиционната структура на пърформанса „Архиви“ е изградена на принципа на наслагването на няколко пласта – визуален, музикалнозвуков и движенчески.

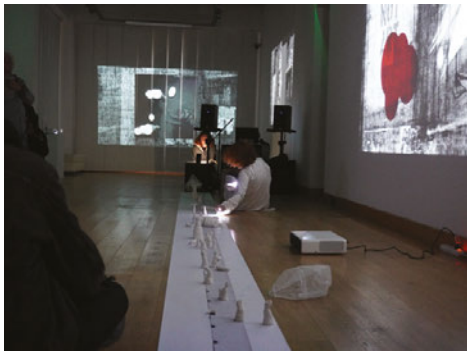
Визуалният включва живото присъствие на авторите – участници, и разполагането им в пространството, както и видео прожекции върху три екрана. Видео филмите са изградени от дигитални фотографии, колажи и кратки видео клипове. В тях авторското присъствие на Лиляна Дворянова се проявява по категоричен начин. На фона на порутени от времето жилищни блокове се проектират човешки силуети, изписват се отделни думи – графити, плискат се морски вълни, прелитат птици. Във втората част на пърформанса се появяват анимирани антропоморфни фигури от нагънати платове, далечно напомнящи Мадоната, държаща в ръцете си младенеца. Цветовата гама е монохромна, като на моменти блясват тук-там червени акценти. Наслагването и редуването на разнородни образи в бавно темпо създава усещане за тягостно протичане на времето. Смесването на отминали събития с бързо протичащото ежедневие пък създава усещане за неуловимостта на мига, за неуспешни опити на паметта да съхрани случилото се.

Музикалнозвуковият пласт също е изграден от три основни компонента – електронната музикална композиция на Данаил Видински, аудио запис на радиоинтервю, проведено с Васил Видински, и непосредствена импровизация с глас на живо на Лиляна Дворянова. Тя изпява отделни думи, появяващи се на екраните, както и части от поетични текстове, представени в книга на Васил Видински.

Движенческият пласт се създава на живо от Майа Антова-Майото. Още в самото начало тя разстила сред публиката широка около 70 см хартиена лента и започва да подрежда върху нея различни обекти

и антропоморфни скулптурни фигурки. Действието препраща към линеарното протичане на време, в което различни хора, събития и факти се появяват, преплитат се, разделят се и изчезват.





Сн.1 и сн. 2. „Архивно“ – пърформанс на Лиляна Дворянова и Данаил Видински с участието на Майа Антова-Майото. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

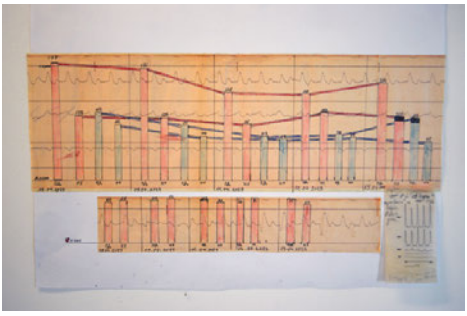
Цялостното внушение на пърформанса „Архиви“ е свързано със споменатите в концепцията времеви категории. Архивите съхраняват паметта за отминалите действия, събития, хора... Но миналото съдържа в себе си идеята за бъдеще. А в настоящето се залага възможността възникващите идеи да се реализират след време.

Акция „Диалози с кръвта“ (08. 04. – 13.04.)
Автори: Иглика Христова и Орлин Дворянов
Извадки от концепцията: *Кръвта е животът, който протича през нас и около нас. Дори една-единствена капка кръв би могла да бъде разгледана като холограма, тъй като е носител на информация за целия организъм. Авторите взимат като отправна точка и когнитивен материал на акцията данните от собственото им лабораторно изследване със специализиран микроскоп на две капки жива кръв. Изследването на тези капки кръв, отразява биологичната идентичност и психофизиологичното състояние на двамата артисти малко преди началото на акцията. В какъв художествен диалог би могло да ни въвлекат наблюдението и анализът на капка жива кръв? [...] Ако научните данни от двете капки кръв ще послужат като първоначален материал, чрез който стартира художественият диалог между двамата автори, то последвалият творчески процес неизменно ще се стреми да отвори врати към множество общочовешки и универсални въпроси.*

Композиционната структура на акцията разчита най-вече на протичането на художествен процес във времето. Всъщност именно

той се представя под формата на концептуално произведение пред посетителите на музея във всеки от петте дни, определени за случването му. Тук авторите предлагат и една закачлива провокация към публиката, която се съдържа в определянето на „конкретно работно време“ – в продължение на пет работни дни, между 08.04. и 13.04. (всеки ден от 14. 14 до 17. 17). Сякаш творческият процес може да бъде сведен до всеки друг работен процес, въпреки че преживяванията са от различен характер.

Действията в акцията протичат в част от пространството на САМСИ и са до голяма степен импровизирани. Авторите поставят в центъра на работното пространство голяма маса и два стола, представляваща метафорично „ядрото на работната клетка“, след което започват да работят с т.нар. си „играчки“ (художествени средства и материали, научни изображения и архиви, апарат за кръвно налягане, фотоапарат, видеокамера, диктофон и др.). В началото на всеки работен ден си измерват кръвното налягане и създават диаграма за промените му. Последната се превръща постепенно в колективна графична творба – следа от психо-физичното състояние на авторите.



Сн. 3, 4, 5. Акция „Диалози с кръвта“ , автори Иглика Христова и Орлин Дворянов. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

Те провеждат и серия от диалози помежду си на теми, свързани с кръвта в биологичния живот, културата, изкуството, философията или символиката. Случайни посетители и специално поканени гости се включват в действията спонтанно през различните дни.

С акцията се поставя и въпросът за мястото, на което се случва художественият процес. Музейната институция обикновено се счита за място, в което трябва да бъдат представяни завършени творби. А в конкретната акция, в залата на музея, се „излага" спонтанно възникващият творчески процес. Резултатът от него не е предварително планиран и може да се окаже съвсем неочакван. Но той също е ефимерен, защото ще съществува под формата на инсталация само в рамките на дните на фестивала и след него ще бъде разрушен.

08. 04. „Манифест на грим-фейк арт VVV"

Автори: Вероника Преждарова – пърформанс V, и Анна Икономова – видео арт

Извадка от концепцията: *Главната цел на този манифест е, от една страна, да утвърди и популяризира направлението грим-фейк арт, а от друга страна, да защити ролята и мястото както на художника, така и на зрителя, които да бъдат водещи двигатели при изграждането на моралните съставки, които да бъдат разполагани в ядрото на грим-фейк арта.*[1]

При този пърформанс концепцията се съдържа в текста на манифеста, който е изчетен и изигран на живо пред публиката. Неговата история започва на 09.09. 2018 г., а последните му изменения и допълнения датират от 08. 02. 2019 г. и 15.03. 2023 г.

Тук ще посочим най-напред основната отправна точка за написването на този манифест. Тя е появата на изкуствения интелект и спецификите в неговото поведение в днешната електронна епоха. Основният въпрос, поставен от Вероника Преждарова, засяга проблема за авторството. Живият автор може ли да бъде заменен и до каква степен от изкуствен интелект? Всеки ли, който ползва директно съвременните достижения на технологиите, може да се счита за автентичен автор? За пореден път ли съвременното общество се изправя пред идеята за „смъртта на автора"?

---

[1] Тъй като сам по себе си манифестът се състои от 4 страници, обхващащи 15 отделни точки, тук, в рамките на тази студия, не е възможно да бъде поместен в своята цялост.

Сн. 6. „Манифест на грим-фейк арт VVV". Автори: Вероника Преждарова и Анна Икономова. Архив на сдружение „Изкуство в действие"

Представянето на манифеста чрез пърформанс се свежда отново до наслагване на пластове подобно на тези, описани по-горе в „Архиви". Двете пърформърки са облечени в контрастиращи костюми. Вероника е с черен кожен гащеризон и черни очила, а Анна – с бяла медицинска престилка. Зад тях се прожектира видео филм, свързан с течението поп арт. Може да се каже, че агресивното изчитане на манифеста от Вероника и паралелните скептични реплики на Анна са вербален пърформанс. Същевременно двете се движат в пространството, влачат и ползват два стола, т.е. движението и визуалните композиционни промени се наслагват върху основната линия, следваща изчитането на текста.

11.04. Пърформанси на студенти от специалност „Изобразително изкуство" (ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски") с ръководител Майа Антова

„Глад"

Автор: Малиха Алими

Извадки от концепцията: *С този пърформанс искам да представя чрез събирателен гротесков образ как се чувства един човек, когато е в най-тъмните си и отчаяни моменти на слабост. Тогава единственото му желание е да консумира и никога нищо не му е достатъчно.*

Няма как да не отбележа самоунищожението и регреса, които са се получили „благодарение на прогреса“ и липсата на вяра в човешкото и връзката му с природното. Ние консумираме богатствата на планетата, консумираме собствените си корени по унищожителен начин и понеже грабим повече, отколкото имаме нужда, избълваме семената на собствената си ненаситна, безмилостна лакомия, които след това стават почва за развитие на идните поколения...

Малиха Алими построява пърформанса си на визуален принцип, като до голяма степен е статична и действията й са подчертано икономични. Покрита с различни храни, полегнала на една страна сред купчини от други, тя гребе с ръце от тях и буквално ги тъпче в устата си. В резултат от това започва да се дави, да кашля. Публиката добива усещане, че е възможно във всеки момент Малиха да повърне от пресищане.

Сн. 7. „Глад“ – пърформанс на Малиха Алими.
Архив на сдружение „Изкуство в действие“

„А ти пророк ли си?“
Автор: Даниела Трачева

Извадки от концепцията: *Днешният свят предизвиква тревожност и страх. Личността е безсилна в социалните опасности, които я заобикалят. В опит да се скрие, да избяга от действителността тя се вкопчва в непрекъснатия си стремеж към сигурност. Наивно прибягва до ненадеждни източници на познание, надявайки се да получи по-оптимистична прогноза за бъдещето. Така се озовава в капан на собственото си съзнание. Лута се в крехкия блян за щастлив край, докато постепенно се руши. Сляп е за собствената си значимост, не осъзнава, че ролята и в определението на съдбата на човечеството е*

решаваща. В личната отговорност се крие отговорът, за който така разтревожено копнее.

Даниела е заела позиция върху постамент, покрит с драперии. Облечена е в облекло напомнящо реквизит, присъщ за гадателките. Действията ѝ с карти таро и други подобни атрибути допълват тази представа. Зад гърба ѝ се прожектират видео кадри на апокалиптични опасности, грозящи бъдещето на човечеството. Пърформансът завършва с крясък на птица, който отеква предупредително и кара пърформърката да се обърне с лице към прожекцията, която тече на екрана.

Сн. 8. „А ти пророк ли си?". Пърформанс на Даниела Трачева. Архив на сдружение „Изкуство в действие"

„Дъх"

Автор: Вая Ежова

Концепция: *Животът съществува, той се случва отвън навътре, тук и сега и няма нужда човек да чака по-добро утре, за да може да го вдиша. Тъжната действителност обаче е, че под товара на огромното количество отговорности, едвам движейки се, човекът не успява да вдигне глава и да прогледне, а единствено се мъчи да продължи напред, достигайки до своя край. Тежестта притиска дъха, а без дишане живот не остава. Единственото, което блести, е вярата, която е у всеки човек и не умира.*

Доминиращо в този пърформанс е движението. Вая пълзи на ръце и колене, през пространството на цялата музейна зала, като пренася и балансира на гърба си голяма квадратна плоскост. Това монотонно, мъчително движение е допълвано със звук на пулсиращо сърце и червен светлинен източник, закрепен на тялото ѝ. В края на

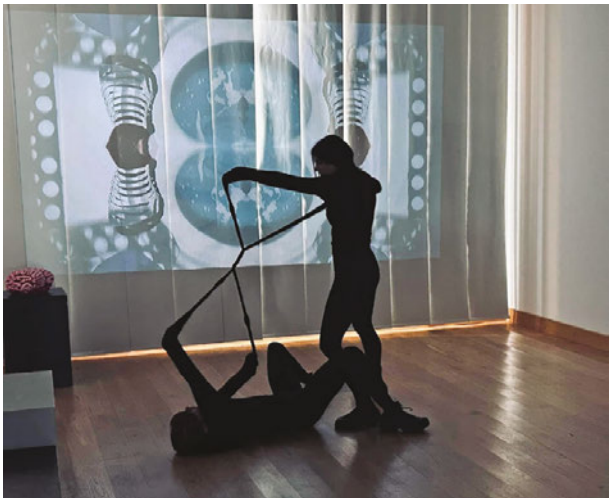
пърформанса честотата на пулса се забързва и пърформърката ляга на пода, затисната от тежестта на товара си.

Сн. 9. „Дух“ – пърформанс на Вая Ежова.
Архив на сдружение „Изкуство в действие“

12. 04. „Токсично свързване“
Автори: Мария Целкинска и Жени Цветкова

Концепцията на двете авторки засяга човешките взаимоотношения. По-конкретно се визират двама души, които са се обвързали безвъзвратно помежду си и раздялата е станала на практика невъзможна. Радостта от споделените чувства преминава в страдание.

В случая отново става дума за пърформанс, в който доминира движението. Двете пърформърки са облечени в общ черен костюм с дълги общи ръкави, който не им позволява да се разделят. Те извършват различни движения и създават сложни конфигурации пред екран, на който протича техен авторски видео филм, основаващ се на движещи се огледални изображения. В първата част на пърформанса в музикалния фон се преплита весел смях, който обаче към края преминава в сърцераздирателен плач.



Сн. 10. „Токсично свързване“ – пърформанс на Мария Целкинска и Жени Цветкова. Архив на сдружение на „Изкуство в действие“

13. 04. На финала на акцията „Диалози с кръвта“ група студенти от специалност „Изобразително изкуство“ (ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски“) представят движенчески пърформанс пред инсталационното пространство, създадено по време на акцията[2].

Концепцията на пърформанса е свързана с живота на индивида, определян както от генетиката, заложена от раждането му, така и от обществото, което го обгражда, насочва, манипулира и принуждава да се впише в изискванията му.

В началото на пърформанса три жени, облечени в черно, преплитат три червени въжета. Появява се четвърта в бяло, която постепенно е оплетена с въжетата и натоварена със символични тежести. Въпреки поставените й ограничения тя танцува динамично в пространството. Две от пърформърките започват да я ограждат с параван, изграден от бяла мрежа, докато ограничат максимално движенията й. В същото време третата пърформърка застава в една от частите на инсталацията, изградена от „скачени съдове“, и започва да прелива в тях червена течност. На финала авторите на акцията и инсталацията Иглика Христова и Орлин Дворянов изнасят паравана извън експозиционното пространство.

---

2 Участничките са Вера Тачева, Мира Иванова, Надежда Чаушева и Наталия Крисенко, на които Орлин Дворянов и Иглика Христова преподават избираемите художествени дисциплини „Тялото в съвременното изкуство“ и „Изкуствата в контекста на постмодернизма“ през летния семестър на учебната 2021/2022 г.

Сн. 11 и сн. 12. Акция „Диалози с кръвта“. Пърформанс на студентска група под ръководството на Орлин Дворянов и Иглика Христова. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

19. 04. „Мекото побеждава твърдото“

Пърформанс на група студенти под ръководството на Орлин Дворянов.[3]

Концепция: *Тази източна мъдрост се отнася най-вече за протичането на природните и социалните процеси. Постоянното действие на водата променя скалата. Дипломацията и мирните преговори в крайна сметка надделяват над агресивната конфликтност.*

В пърформанса отношенията между „твърдото и мекото“ са представени метафорично като пърформърите взаимодействат по между си чрез материални предмети – четири бамбукови пръчки и три парчета бял плат. Те създават различни композиционни конфигурации, като върху тях се прожектира видео материал, представляващ бавното спускане и оплитане на червена нишка. Звучи тибетска молитва.

Сн. 13. „Мекото побеждава твърдото“ – пърформанс на студентска група под ръководството на Орлин Дворянов. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

[3] Участниците са Сабахтин Мюмюн, Станимир Веселинов и Тихомир Колев, студенти от първи курс, специалност „Изобразително изкуство“ (ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски“).

20. 04. „Преминаване отвъд нищожността“
Автор: Мариян Ценов-МАЦ

Извадка от концепцията: *Липсата на патос и многозначност могат ли да определят нашите собствени навици, които не само ритуализираме, но също така и ни предпазват да се вглеждаме по-често в себе си и да мислим предимно какво мислят другите? Статиката може да доминира над динамичните действия в това пърформативно изпълнение като потърсена липса на конкретен смисъл и да се отъждествим с конкретни и минималистични действия, които „случайно“ могат да създадат малко по-сложни асоциативни връзки, но буквалността е неизбежна.*

Пърформърът е облечен в дълга черна роба и със странна живописно третирана маска на главата. Седнал е на стол, като пред него са наредени три разноцветни легена. Пърформансът протича в бавно темпо. Действията, извършвани в определена последователност от автора, са основно три – нарязване на глави лук, късане на страници от голям цветен албум със заглавие „Слънчевото момиче“ и отрязване на парчета от дрехата. Всички отрязъци се струпват в средния леген. През целия пърформанс звучи аудио запис на разговор между автора и анонимен женски персонаж. Любопитен детайл е приглушеният глас на Мариян. Налага се усещането, че вероятно по време на разговора той е с маска. Темата, която обсъждат мъжът и жената, не е напълно ясна. Мъжът сякаш задава въпроси и търси някакъв отговор. Често вмъква повтарящото се „Защо? Защо? Защо?“. Жената ловко и деликатно се измъква, свеждайки отговорите си до изказване на някакви лични позиции. Внушението за водене на диалог се подсилва от разположен срещу автора втори стол с наредени върху седалката му пет вафли морени.

Сн. 14 иСн. 15. „Преминаване отвъд нищожността“ – пърформанс на Мариян Ценов-МАЦ. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

На финала на пърформанса Мариян вече е успял да премахне черната дреха, като до голяма степен я е нарязал на парчета. Пред зрителите се разкрива голото му тяло, боядисано в жълто и синьо.

„Телесни вибрации“
Автор: Боян Аврамов
Извадка от концепцията: *Създадената звукова среда взаимодейства с отраженията на околните повърхности и се оцветява в зависимост от интензивността на движенията на тялото на изпълнителя, обема и формата на пространството.*

В началото на пърформанса авторът върви сред публиката, удря два различни гонга и приканва всички да не снимат с цел да могат да „видят и запаметят случващото се с ушите си“, а не с помощта на технологични средства. След това започва да се върти около един чинел и да произвежда звук чрез триене върху повърхността му с гумени и метални обекти. Всъщност предизвиква звукови вибрации, които създават асоциации, препращащи към идеята, че всичко в света е в движение и притежава собствено звучене.

Сн. 16. „„Телесни вибрации“, пърформанс на Боян Аврамов.
Архив на сдружение „Изкуство в действие“

Боян търси и интерактивен момент в пърформанса си, като пуска сред публиката една малка звъняща при търкалянето си топка. Някои от зрителите се включват в това игрово действие и придават нови посоки на движението на сферата. След приключването на пърформанса авторът предлага на желаещите зрители сами да произведат звукови вибрации чрез чинела.

21. 04.: „Спасителят и неспасяемият“
Автор: Янко Андонов

Извадка от концепцията: *Идеята на този пърформанс е свързана с един известен, но не достатъчно изследван човешки комплекс. Той е широко разпространен, но в същото време и дълбоко неразбиран от мнозина. Това е т.нар. „Те-комплекс“. Той се нарича така, защото поставя въпроса за „Те, тях, другите“. Позицията на отговорни и можещи „мен“, позицията на не носещ отговорност и „ограничен“(разбира се, от тях, другите), като това се отнася и когато става въпрос за собственото ни поведение, действие, дори и мисли.*

Преди началото на пърформанса Янко Андонов коментира концепцията си пред публиката, като пояснява, че тя не е свързана с екологични проблеми, а по-скоро с психологични. След това облича синя мушама и сяда срещу една саксия с изсъхнало цвете. Взима голяма стъклена бутилка, пълна с вода и започва периодично да отпива от нея големи глътки. В това просто и минималистично действие се състои целият пърформанс. Зрителите наблюдават и част от тях вероятно очакват, че все пак авторът в някакъв момент ще полее изсъхналото цвете, но това не се случва.

Сн. 17. „Спасителят и неспасяемият“ – пърформанс на Янко Андонов. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

22. 04. „Образно движение“
Автор: Майа Антова-Майото

Извадка от концепцията: *Ако изкуството е и хапка история, в този пърформанс си задавам въпроси за отхапаната частица любов, хаос, насилие, разрушение. Съшити с бели конци истини за правилно*

и грешно, в името на..., за да бъде бъдещето по-...,за нашите деца..., за нашите деди..., за да е честно...

В началото пърформърката преминава през публиката, като избутва голям тежък сандък на колелца. На главата си е поставила маска, която е странно съчетание между противогаз и сребърно фолио. Тя полага сандъка на земята и започва да изкъртва с тесла една от страните му. В същото време в пространството сред зрителите излизат една по една три девойки в официални рокли и със същите маски на главите. Те застават статично и също наблюдават действията на Майа. От своя страна тя успява сравнително бързо да разбие стената на сандъка и изважда от него рамка с опънато бяло платно. Закача я на стената на музея и закрепва в средата на платното един куршум.[4]

Сн. 18. „Образно движение" – пърформанс на Майа Антова-Майото. Архив на сдружение „Изкуство в действие"

2.3. За тематичния диапазон на пърформансите, случили се по време на фестивала

Като цяло всичките засегнати теми са свързани с общочовешки проблеми, които винаги са били във фокуса на вниманието на артистите. Ясно се вижда, че авторите са повлияни в голяма степен от актуалните проблеми, стоящи пред съвременното общество. Тематичният диапазон се разгръща от философския поглед към протичането на времето и съхранението на паметта за минали събития и факти,

4 Това са пърформърките, за които вече стана дума, а именно Малиха Алими, Даниела Трачева и Вая Ежова.

до най-новото предизвикателство, зададено от бурното развитие на новите технологии – изкуствения интелект. Може да се каже, че отношенията индивид – общество са засегнати пряко или косвено в почти всеки от пърформансите. Сякаш нашето сегашно време е заредено с голяма тревожност и поставените от пърформърите въпроси не намират толкова отговори, колкото са насочени към отправяне на предупредителни сигнали. Глобалните проблеми, свързани с екологията, насилието, социалните беди и моралната деградация са поставени в пряка връзка с индивидуалните преживявания на пърформърите по време на изпълненията им.

2.4. Пърформанс-фестивалът – възможности за себеизявяване, съпреживяване и приемственост

Трябва да отбележим, че смисълът и ползата от организирането и провеждането на един пърформанс-фестивал могат да бъдат открити в няколко разнородни посоки. „Телесно – образно" потвърждава това по убедителен начин. По-долу ще представим основните подходи, които оказват влияния както върху участниците, така и върху зрителите.

При индивидуалните автори приоритетни се явяват себеизявата и себеанализът. Всеки от пърформърите си поставя по принцип целта да представи собствената си идея по избрания от него начин. В случая себеизявата му е с двуполюсен характер. От една страна, той поставя себе си в необичайна ситуация, която му дава възможност да се себеизследва и да анализира вътрешните си преживявания. От друга, търси и съпреживяване на случващото се съвместно с публиката. При всички положения осъществяването на един пърформанс предполага придобиване на нов опит, изпитване на определени емоции и надграждане на себепознанието.

Индивидуалните пърформанси по време на „Телесно – образно" са седем. Първо можем да отбележим изпълненията на Малиха Алеми, Даниела Трачева и Вая Ежова. Това са техните дебюти пред публика, и то в Музея за съвременно изкуство. Нормално е като студенти трите да изпитват притеснения, но е важно, че в крайна сметка ги преодоляват. Първата крачка към освобождаването от пасивната позиция на зрители е направена и това отваря врата към по-нататъшното изграждане на авторско самочувствие. Важна полза за студентките е съвместната им работата при подготовката с Майа Антова-Майото, която споделя с тях богатия си опит на пърформър, участвал в многобройни фестивали у нас и в чужбина, напътства ги и ги окуражава.

Сн. 19. „Образно движение“ – пърформанс на Майа Антова-Майото и студентска група. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

С подобна дълга артистична биография са Мариян Ценов-МАЦ, Боян Аврамов и Янко Андонов. Естествено е, че те се съсредоточават върху собствените си преживявания по време на пърформансите и разчитат на действия, чрез които да сугестират зрителите. Тук можем да вметнем, че в изпълнението на Боян Аврамов се забелязва и опит за интерактивно ангажиране на публиката.

Груповите пърформанси акцентират върху екипното представяне. Налице е общото съпреживяване в рамките на груповото изпълнение, но и паралелно случващите се индивидуални вътрешни реакции като части от цялостното действие.

Комуникацията между участниците по време на подготовката е свързана с постигане на синхронно усещане за време и пространство. Представянето на живо предлага още по-сложно съпреживяване и съпричастност. В крайна сметка доброто съвместно изпълнение донася винаги голямо удовлетворение от постигането на крайната цел.

По време на конкретния фестивал груповите пърформанси са три на брой. „Архиви“ на Лиляна Дворянова и Данаил Видински, с участието на Майа Антова-Майото може да се каже, че е с предварително изградена структура. Продължителната аудио-визуална подготовка изигра важна роля при ефектното изпълнение. При последното участниците обаче вложиха и голяма доза импровизация.

„Мекото побеждава твърдото“ на студентите първокурсници и пърформансът на групата от трети курс, свързан с финала на акцията „Диалози с кръвта“, демонстрираха как екипната изява може да повлияе благотворно на младите участници. Това е така, защото работата в

екип предлага по-голяма вътрешна сигурност. Всеки пърформър разчита на подкрепата и увереността, предлагани от партньорите му. Ако при индивидуалните пърформанси, особено при липсата на голям опит при представянето пред публика, напрежението е голямо и се концентрира навътре, то при груповите се разпределя между всички участващи.

Сн. 20. „Диалози с кръвта“ – пърформанс на студентска група.
Архив на сдружение „Изкуство в действие“

Сн. 21. „Мекото побеждава твърдото“ – пърформанс на студентска група.
Архив на сдружение „Изкуство в действие“

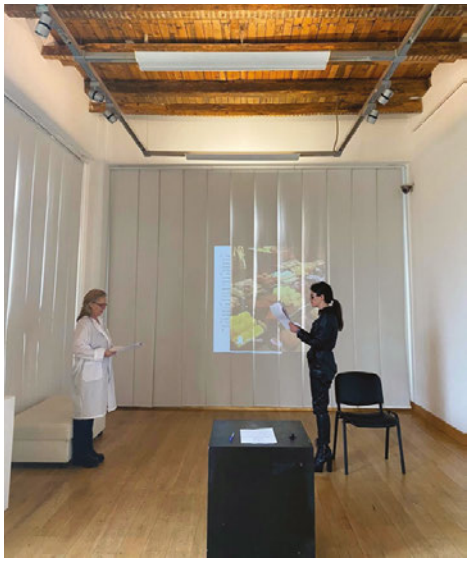
С радост трябва да отбележим, че от голямо значение за положителните усещания на младите пърформъри се оказа спонтанната реакция на част от публиката. След приключване на двете изяви някои от зрителите разговаряха със студентите, адмирираха ги и ги поощряваха.

Пърформансите в тандем са третата посока в нашите разсъждения. По принцип работата в тандем отдава първостепенно значение на артистичния диалог между двамата партньори, защото по този начин те успяват не само да споделят и изкажат това, което ги свързва като идея, но и онази чувствителност, която се провокира от съвместните действия. В този смисъл пърформансът, осъществяван в тандем, предлага игрово взаимодействие, базиращо се на импровизация в посока на допълване и противопоставяне. Това може да се разглежда като артистично функциониране на бинарната опозиция „аз – ти“ между двамата участници, които в крайна сметка могат чрез изкуството да постигнат състоянието „ние“.

В трите пърформанса, които по-долу предлагаме като примери, съществуват конкретни разлики.

При „Токсично свързване“ във фокус се поставят движенията, извършвани от двете пърформърки. Съществено е постигането на синхрон, тъй като диалогичните действия са ту противопоставящи се, ту взаимно допълващи се. Във визуално отношение изпълнението е прецизно и постига естетично въздействие най-вече защото двете участнички имат много добра движенческа подготовка и са работили съвместно продължително време.

Сн. 22. „Токсично свързване“ – пърформанс на Нария Целкинска и Жени Цветкова. Архив на сдружение „Изкуство в действие“



Сн. 23. „Манифест на грим-фейк арт VVV“. Пърформанс на Вероника Преждарова и Анна Икономова. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

Друга е отправната точка при диалога, осъществен в „Манифест на грим-фейк арт VVV“. В случая авторката на текста Вероника Преждарова използва подходи, характерни за вербалния пърформанс. Тя обаче се нуждае от опонент, докато изчита с твърд глас отделните точки на манифеста. В тази роля влиза Анна Икономова и контриращите й реплики подсилват социалното значение, заложено в идеята. Достатъчно видно е, че тандемът разчита най-вече на противопоставянето като подход в този пърформанс.

При акцията „Диалози с кръвта“ се търси непосредственото създаване на по-сложна цялостна ситуация. Двамата автори изхождат от медицинското изследване на по една капка кръв взета от всеки от тях. Това е повод и начало за художествен диалог. Не съществуват предварителни уговорки или разработена структура. Умишлено не се дават предварителни отговори, тъй като импровизацията, себепровокацията и спонтанните реакции спрямо възникналите по време на акцията ситуации са в основата на самия артистичен подход. Заявява се ясно, че процесът ще се развива спонтанно в пространството и времето, определени за акцията. В този смисъл авторите целят по експериментален път да достигнат до синхрон, като разкриват един пред друг индивидуалностите си и откриват различни аспекти на творческите си нагласи. Разчитат главно на интуицията и креативното си съпричастие. Така в крайна сметка акцията се развива на базата на игрови подходи и се надгражда във всеки пореден ден. В завършващата фаза се постига оформянето на цялостно инсталационно пространство.

Сн. 24. „Диалози с кръвта“ – акция на Иглика Христова и Орлин Дворянов. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

По време на протичането на процеса епизодично се намесват приятели и случайни зрители, но това не отклонява авторите от следването на ясна креативна линия и взаимно допълване в спонтанно променящата се ситуация.

3. МИКРОПЪРФОРМАТИВНОСТ ИЛИ ОПИТ ЗА ИЗМЕСТВАНЕ НА АНТРОПОЦЕНТРИЧНАТА ПАРАДИГМА ПО ВРЕМЕ НА АКЦИЯТА „ДИАЛОЗИ С КРЪВТА“

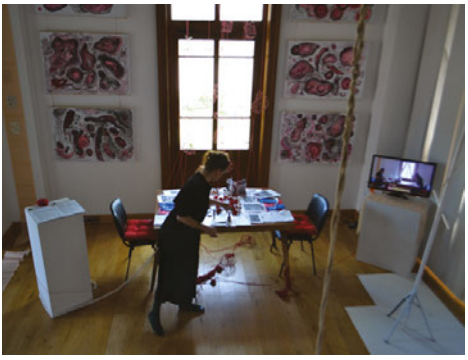
Въведена от Йенс Хаузер[5], концепцията за микропърформативност се ражда в лоното на постдигиталното експериментално изкуство като резултат от връзката му с биотехнологиите. Микропърформативността обозначава една от актуалните тенденции в пърформанс изкуството да се стреми да дестабилизира доминиращото място на човешкия мащаб, като определя микроскопичния свят и неговите проявления като нов „участник“ в изкуството. Въвеждайки едва забележими физиологични промени, както и клетките, бактериите, вирусите, ензимите, протеините и други представители на невидимото като нови действащи „актьори“ в изкуството на пърформанса, микропърформативността предефинира това, което изкуството, философията и технонауката определяха до този момент като „тяло“. Във време, в което изкуството на пърформанса придобива все по-голямо значение, концепцията за микропърформативност кани художниците да изместят фокуса си от антропоцентричната парадигма. Вземайки за отправна точка медицинско изследване на една капка жива кръв, взета от всеки от двамата автори, акцията „Диалози с кръвта“ се вписва частично в посоките на микропърформативността. Клетките, разкрити под обектива на микроскопа, в реално време се превръщат в централни пърформативни герои на акцията. В действителност в диалога всичко започва и завършва с техния образ и научен анализ. Жестовете и действията, които еволюират в продължение на пет работни дни, могат да се определят като една метафорична интерпретация на клетъчното състояние на двамата автори. От тази гледна точка можем да разгледаме наблюдаваните кръвни клетки като „строителни единици“. В случая те изграждат както телата на художниците, така и творческия им процес. Изображенията на тези клетки и тяхното здравословно състояние провокира серия от спонтанни рисунки, диалози, записки, скици и форми, организирани в рамките на една част от пространството на музея, която сама по себе си се оформя постепенно като гигантска символична клетка.

---

5 Йенс Хаузер е куратор, изследовател и специалист и по връзката между изкуствата и (био)технологиите.

Сн. 25 и Сн. 26. Акцията „Диалози с кръвта“ – ден 4-ти. Резултатите от медицинското изследване и неговата интерпретация чрез рисунки, скици, записки, форми в пространството. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

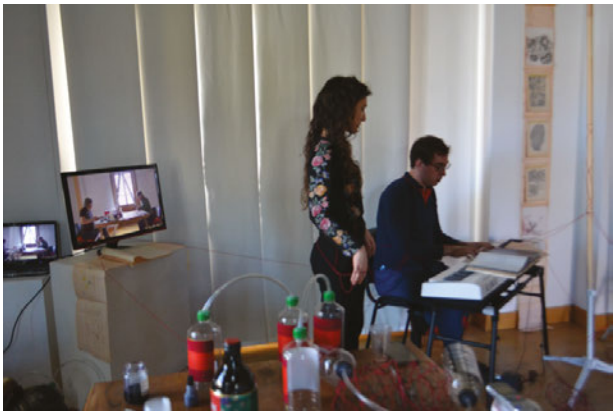
Нека припомним, че думата „клетка“ (от латински *cellula*, стая на монах) е използвана за първи път в историята на науката от Робърт Хук, който, рисувайки структурата на корков дъб, прави аналогия с монашеската килия. Ефимерната инсталация, създадена постепенно по време на акцията „Диалози с кръвта“, ни препраща именно към тази стара аналогия между организъм и пространство. Ако клетката е градивна единица на живота, то физическото пространство, където се осъществява творческият процес, също е „градивна единица“ за художника. Развивайки тази аналогия, двамата автори ограничават работно си пространство с червени конци, напомнящи клетъчната мембрана. Зад тази символична „мембрана“ нито един предмет или обект не присъства случайно. Масата и двата стола съответстват на ядрото (сърцето на инсталацията), белият диван се намира на местоположението на ендоплазмения ретикулум, а металните висящи или лежащи свободно на пода форми напомнят на други клетъчни органели. Точно както клетката, художественото изследване е винаги в непрекъснато движение. Последното обаче не е еднопосочно, а по-скоро хаотично, дори парадоксално.



Сн. 27, 28, 29. Акцията „Диалози с кръвта“ – ден 4-ти. Архив на сдружение „Изкуство в действие“

Акцията „Диалози с кръвта“ като че ли се вписва едновременно в две привидно противоположни концептуални тенденции на изкуството на пърформанса. Първата е тази на горепосочената актуална микропърформативност. В действителност кръвните клетки се поставят като централни „действащи актьори“ в творческия процес. Подобно на художниците – адепти на микропърформативността, двамата автори предефинират общоприетата идея за тяло, като първоначално изместват фокуса от физическите жестове към микроскопичните физиологични процеси и функции. Клетките присъстват като научни изображения и същевременно като свободна художествена интерпретация. Вдъхновена от науката, тук художествената практика се стреми да стимулира осъзнаването на невидимото, на микроскопичното спрямо неразбираемата сложност на макроскопичното. Способни ли сме обаче да преосмислим наистина нашите твърде човешки навици на възприятието? Ако клетъчното присъствие ни отклонява от традиционния образ на тялото в пърформанса, то авторите не напускат антропоцентричната гледна точка. И как биха могли да го направят, след като самата артистична игра е ориентирана

към индивидуалното преживяване и съпреживяването на ситуации в реално време. Ефимерната инсталация (резултат от диалога) не само не измества човешкия мащаб от проекциите на въображението, но поставя преживяванията на авторите и на участниците в ядрото на спонтанно възникнали ситуации.



Сн. 30. Акцията „Диалози с кръвта" – ден 4-ти. Музикантите Марина Колева и Светлин Христов „превеждат" в звуци научни изображения на кръвни клетки. Архив на сдружение „Изкуство в действие"

От тази гледна точка, ако е имало първоначален опит за изместване на антропоцентричната позиция чрез въвеждането на клетките като „нови участници" в пърформанс изкуството, то може да се счита, че той е неуспешен.

Тук възниква и въпросът доколко такъв опит изобщо е възможен в изкуството на пърформанса. Дали самите последователи на концепцията за микропърформативност успяват да избегнат, както претендират, антропоцентричната парадигма? Нищо не е по-малко сигурно. В един от последните си пърформанси Ян Марушич[6] (агент на микропърформативността) ни предлага възможността да наблюдаваме почти незабележими изблици на тялото в реално време: потопен гол в стъклена вана, художникът инсценира едва забележими микродвижения и физиологични феномени. Тук физическите движения, присъстващи често в изкуството на пърформанса, са заместени

6 Става дума за пърформанса, озаглавен „Счупена баня" (от фр. *Bain brisé*), представен в рамките на фестивала „От пърформанс към микропърформативност": кураторско предложение на Йенс Хаузер, 13 и 14 април 2023 г. Арт пространство „Le Générateur" (Франция).

от микропърформативните физиологични феномени като болка, дишане, кръвоток или поза на тялото. Зрителите могат да забележат появяващи се форми по повърхността на тялото на художника, които свидетелстват за неговите усещания. Микропърформативността определено е изразена чрез акция близо до стоицизма.

Сн. 31 и сн. 32. Ян Марушич, „Счупена баня“ © снимка: Сара Мейтро

Ако микропърформативните физиологични феномени стават видими по време на пърформанса, то съвсем не е сигурно, че зрителите успяват да преодолеят антропоцентричното въображение. Напротив, пърформансът на Ян Марушич предизвиква по-скоро емпатия, неразбиране или дори известен ужас от поетия риск. Парадоксално, намерението на микропърформативността да не култивира антропоцентрични проекции като че ли води парадоксално до обратния ефект: антропоцентричната парадигма се затвърждава чрез предразполагане на зрителя към съпричастност и идентификация с пърформъра. Можем да споменем тук и един друг артистичен жест, който предизвика вълнение през 2011 г., когато френската биохудожничка Марион Лавал-Жанте пренесе понятието за пърформанс в невидимия молекулярен и клетъчен мащаб, инжектирайки във вените си „съвместима“ конска кръв. С този жест Марион Лавал-Жанте желае да изпита какво е да си в кожата на кон. От началото на 90-те години на XX в. колективът „Art Orienté Objet“, формиран от Марион Лавал-Жанте и Беноа Манжен, разработва практики на пърформативното изкуство, които се занимават с политически и екологични въпроси, като все повече включват биомедицински себеексперименти. Трябва да се отбележи, че биохудожниците, които работят върху себеекспериментирането, като Марион Лавал- Жанте, избягват етичния проблем свързан с генетичната манипулация на други живи същества различни от тях самите. Тук тялото на автора се превръща в среда, в невидимо пространство на творбата. В този смисъл, работата им често предполага известен здравословен риск, поет

от самите художници. Намерението на Марион Лавал-Жанте да усети света през усещанията на коня, избягвайки антропоцентричната гледна точка, като че ли отново предразполага зрителя (както при пърформанса на Ян Марушич) към определена съпричастност и идентификация с тялото на пърформъра.

Освобождаването от дискурс, който да не е само „човешки", ни изглежда трудно, по презумпция почти утопично. Въпреки това в самото намерение за подобно освобождаване се крие особена поетика, особена хармонична връзка с живия свят.

Погледът върху невидимия свят на клетъчно ниво не би ли могъл да ни даде по-добра перспектива върху това какво наистина означава да бъдеш друг? Независимо дали този друг е растение, животно, човешко същество, микроорганизъм или дори атом... Тази трудна „еманципация" от антропоцентричния дискурс поставя авторите на „Диалози с кръвта" в ролята на интерпретатори на невидимите явления в кръвта. От тази интерпретация би могло да се появи едно ново възприятие за невидимите потоци на живота, протичащи в нас и около нас. Диалозите с кръвта ни подтикват тук към по-голямо осъзнаване на невидимите процеси, към едно по-съпричастно отношение към нашите клетки и тези на другите.

За авторите:
Проф. д-р Орлин Дворянов е художник и дългогодишен преподавател в СУ „Св. Климент Охридски", ФНОИ, катедра „Визуални изкуства". Той е председател на сдружение „Изкуство в действие", учредено през 1990 г. Участва самостоятелно, в тандеми или в по-големи екипи в различни международни изложби, пърформанс-фестивали, европейски културно-образователни проекти и др. Автор е на книги, множество научни публикации и статии в пресата, тематично свързани със съвременно изкуство и арт педагогика.
Научни интереси: съвременно концептуално изкуство (пърформанс и хепънинг, акции и инсталации), неформално образование.
E-mail: art_in_action@mail.bg

Иглика Христова има докторска степен по пластични изкуства и науки за изкуството от Университета Париж-I: Пантеон-Сорбона. Нейната теза „Рисунка и микрокосмос: едно реципрочно взаимодействие" предлага пластично и теоретично осмисляне на влиянието на микрокосмоса в творческите съвременни процеси. Тя е автор на книгата „Изкуство и микробиология", издадена от френското издателство „Éditions Jannink / Les presses du réel" през 2021 г., и на множество академични публикации на френски език, ориентирани към интердисциплинарност. От 2023 г. тя е онлайн лектор по визуални изкуства към Университета Париж-I: Пантеон-Сорбона.
Научни интереси: микрокосмос, биотехнологии, рисунка, наука и съвременно изкуство

About the Autors:
Prof. Orlin Dvorianov is an artist and long-time lecturer at Sofia University "St. Kliment Ohridski". Prof. Dvoranov is a professor and long-standing member of the Faculty of Visual Arts at the University of "St. Kliment Ohridski". He participates individually, in tandems or in larger teams in various international exhibitions, performance festivals, European cultural and educational projects and etc. He is the author of books, numerous scientific publications and press articles thematically related to contemporary art and art pedagogy.
Scientfic interests: contemporary conceptual art (performance and happenings, actions and installations), non-formal education
E-mail: art_in_action@mail.bg

Iglika Hristova holds a PhD in Plastic Arts and Art Sciences from the University of Paris-I Panthéon-Sorbonne. Her thesis entitled "Drawing and microcosm: a reciprocal interaction" offers a plastic and theoretical reflection on the influence of microcosm in creative contemporary processes. She is the author of the book "Art and Microbiology" published by the French publishing house "Éditions Jannink / Les presses du réel" in 2021 and of numerous academic publications in French oriented towards interdisciplinarity. Since 2023, she is an online lecturer in visual arts at the University of Paris I Panthéon-Sorbonne.
Scientfic interests: microcosm, biotechnology, drawing, science and contemporary art

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА – ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА И ПЕРСПЕКТИВИ ПРЕД БЪДЕЩИТЕ НАЧАЛНИ УЧИТЕЛИ

Ралица Димитрова

Резюме: Настоящата студия прави опит за изследване на нагласите и предизвикателствата пред бъдещите начални учители с оглед преподаването на предмета музика от първи до четвърти клас. Разработката акцентира върху професионално-педагогическите компетентности, които трябва да притежават бъдещите начални учители за реализиране на обучението по музика. За целите на практиката педагогическото изследване е съсредоточено върху предизвикателствата пред студентите за формиране на музикални способности и умения, позволяващи им да реализират очакваните резултати по дисциплината.

Ключови думи: музика, начален учител, компетентности, образование, музикални способности

MUSIC EDUCATION – CHALLENGES AND PERSPECTIVES FOR FUTURE PRIMARY TEACHERS

Ralitsa Dimitrova

Abstract: The study examines the attitudes and challenges facing future elementary Music teachers from grades 1 to 4. The emphasis is on the professional-pedagogical competences that the future primary teachers must possess to teach Music. The research is focused on the challenges students face in creating musical abilities and skills. These musical abilities and skills will allow them to realize the expected results in the discipline

Key words: music, elementary school teacher, competencies, education, musical abilities

УВОД

Обучението по музика като част от българското общо образование изминава дълъг път, началото на който започва още след Освобождението. Основополагащо значение през този период според Боряна Мангова (Mangova, 2020: 60) имат изявените музикални педагози, преподаващи в общообразователните училища или в институтите за подготовка на учители.

Сведения за квалификацията на музикалните педагози от тази епоха се откриват в статията „Музиката в средните училища" на Карел Махан. Съпоставяйки образованието, което са притежавали в България и чужбина, Росица Драганова (Draganova, 2020: 30) заключва, че в другите държави изискват от учителите по музика изпит приблизително по програмата на едно пълно средно училище с национално-хуманистично направление. Това показва значението, което се е отдавало в чужбина на професионално подготвени кадри за реализиране на обучение по музика.

Рационализирането на образованието в Република България наложи промени в нормативната уредба и разшири обхвата на необходимите компетентности за ученици и учители. Член 1, ал. 2 от Закона за предучилищното и училищното образование, в сила от 01.08.2016 г. (ZPUO, 2016: 1), посочва учителите като основни участници в образователния процес наред с децата, учениците, директорите и другите педагогически специалисти, както и родителите.

Заемането на учителска длъжност в системата на образователните институции се регламентира от чл. 213 на Закона за предучилищното и училищното образование (пак там: 71). Според него длъжността се заема от лица с висше образование по специалност от професионално направление съгласно Класификатора на областите на висше образование и професионалните направления и професионална квалификация „учител".

Държавните изисквания за придобиване на професионалната квалификация „учител" се определят с наредба на Министерския съвет. Наредбата за държавните изисквания за придобиване на професионална квалификация „учител", в сила от учебната 2017/2018 г., приета с ПМС № 289 от 07.11.2016 г., обн. ДВ, бр. 89 от 11 ноември 2016 г., изм. и доп. ДВ, бр. 105 от 18 декември 2018 г., изм. и доп. ДВ, бр. 10 от 5 февруари 2021 г., регламентира необходимите компетентности за упражняване на професиите:

- „детски учител";
- „начален учител";
- „учител по ...";
- „ресурсен учител".

Предвид спецификата на професиите Наредбата извежда групи от компетентности, които трябва да са част от профила на педагогическите специалисти. Приложение № 2 към чл. 3а, т. 2 (ново – ДВ, бр. 10 от 2021 г.) посочва уменията, знанията и нагласите за придобиване на професионална квалификация „начален учител“:

3. Преподаване;
4. Взаимоотношения с учениците;
5. Взаимоотношения с другите педагогически специалисти;
6. Лидерство;
7. Работа с родителите и семейната общност;
8. Възпитателна работа;
9. Работа в мултикултурна и приобщаваща училищна среда.

Преподаването е част от професионално-педагогическата компетентност, която трябва да притежава началният учител. Изпълнението на този основен показател изисква в хода на обучение студентите да придобият необходимите знания, които да осигурят високо качество на преподаваните в началния етап на основното образование учебни предмети. Това налага необходимост от налични познания за методите, средствата и подходите, приложими за усвояване на учебното съдържание по дисциплините, изучаващи учениците от първи до четвърти клас. Важни за постигане на оптимална ефективност в процеса на обучение са съобразените с възрастта умения, които трябва да осигурят изпълнение на образователните цели на предмета. Придобитите знания работят за изграждане на отношение и ангажираност за овладяване на учебния материал.

Съвременната музикална теория и практика акцентира върху ръководната роля на учителя, която в процеса на преподаване е свързана с творческо преосмисляне на традиционните принципи, методи и организационни форми на обучение. Учебната работа предполага компетенции, свързани с планирането, организирането и провеждането на учебната дейност, в хода на която се развират музикалните способности на обучаемите. Съществен момент е оценяването, резултат от вече проведената дейност в часа по музика. Измерването на резултатите е момент на получаване на обратна връзка. Емилия Кабакова (Kabakova, 2023: 103) отдава значение на интерактивността при получаване на обратна връзка. Според нея тя е ключов момент за мотивиране на учащите да учат и да получават добри резултати, за да се развиват в избраната от тях област. Тази реакция на обучаемите от дейностите за придобиване на специфични музикални умения се явява метод за системен контрол, пряко свързан с изпълнение на очакваните резултати по дисциплината.

Според Закона за висшето образование и при спазване на държавните изисквания на Наредбата за държавните изисквания за придобиване на професионална квалификация "учител" професионалната квалификация „учител“ се придобива посредством обучение във висше учебно заведение. Член 2 от Закона за висшето образование (обн. ДВ, бр. 112 от 27 декември 1995 г., изм. и доп. ДВ, бр. 102 от 23 декември 2022 г.) посочва, че основна цел на висшето образование е подготовката на висококвалифицирани специалисти над средното образование и развитието на науката и културата. Определяйки образованието като най-значимия фактор за националната сигурност, за развитието на обществото и икономиката, Янка Такева (Takeva, 2018: 59) смята, че учителят има най-важната обществено значима мисия в това общество.

В настоящата разработка се представят резултати, чиято **цел** е да установи предизвикателствата пред бъдещите начални учители във връзка със спецификата на учебния предмет музика. Това налага анализ на степента на придобитите компетентности на студентите от специалност Предучилищна и начална училищна педагогика (ПНУП) и Начална училищна педагогика и чужд език (НУПЧЕ) за реализиране на очакваните резултати по музика в начален етап в българското общообразователно училище.

Обучението по музика в средното училище е част от задължителните учебни часове за учениците от начален училищен етап. Възможността, която предоставя нормативната уредба на Република България, позволява на началните учители да осъществяват преподавателска дейност по учебния предмет на ученици от първи до четвърти клас. Това налага присъствието на дисциплината дидактика на музиката като задължителна в учебния план на студентите от разглежданите специалности – Предучилищна и начална училищна педагогика (ПНУП) и Начална училищна педагогика и чужд език (НУПЧЕ), обучаващи се в СУ „Св. Климент Охридски“.

Обучението по дисциплината дидактика на музиката се реализира съобразно специфичните образователни цели по предмета в съответния етап. Изискванията за резултатите от обучението по учебния предмет музика, заложени в Приложение № 18 към чл. 6, ал.1, т. 18 от Наредба № 5 от 30 ноември 2015 г. за общообразователната подготовка, в сила от 8 декември 2015 г., изм. и доп. ДВ, бр. 79 от 8 септември 2020 г., са насочени към:

- изграждане на умения в областта на основните видове музикални дейности – изпълнение, слушане и импровизация;
- овладяване на основни знания и умения във връзка със същността на музиката и социалната ѝ роля;

- създаване на условия за разгръщане на личностните музикални заложби и интереси;
- създаване на предпоставки учениците да изпитват радост от общуването с музиката, да провокира тяхната артистичност и въображение;
- създаване на условия за изява на толерантно избирателно отношение към явления от различни типове и видове музика и от различни музикални култури и способност за мотивиране на личните музикални предпочитания.

Предвид компетентностите, които трябва да притежават учениците след завършване на началната степен на общообразователната подготовка, е необходимо началните учители с право да преподават учебния предмет музика да имат познания за:

- основни понятия и термини в областта на музикалното изкуство;
- основни музикални жанрове;
- същността и спецификата на българския фолклор;
- основните начини за търсене, събиране, съхранение и обработване на музика.

ОБХВАТ И МЕТОДОЛОГИЯ НА ПЕДАГОГИЧЕСКОТО ИЗСЛЕДВАНЕ

Изследването е проведено през зимния семестър на учебната 2022/2023 г., като в него са взели участие 129 студенти, от които 81 се обучават в специалност ПНУП, а 38 в специалност НУПЧЕ. Обучението през целия период се извършва в присъствена среда, като в помощ на обучаемите се качват ресурси в системата Moodle, което предоставя възможност за допълнителна подготовка при изпълнение на задания в домашни условия.

Предвид спецификата на дисциплината студентите от посочените специалности ПНУП и НУПЧЕ се обучаваха във и чрез дейностите, които са неразривна част от провеждането на обучение по предмета музика в общообразователното училище. Основните дейности, които се реализираха във всеки учебен час, са:

- възприемане (слушане);
- възпроизвеждане (пеене, изпълнение);
- творческа дейност (съчиняване).

Според Р. Димитрова (Dimitrova, 2022: 64) възприемането (слушането на музика) работи за активизиране на слуховото внимание. Тази дейност изгражда у обучаемите умения и навици, позволяващи активно и съзнателно слушане на музика. Тя работи за повишаване на музикалната възприемчивост и развива музикалносензорните способности.

Аналитичното възприемане на музика е подчинено на осъзнаването на значението на звука в музиката (Karaatanasov, 2020: 2). Звукът се разпространява, отразява и смесва с други такива благодарение на наличието на въздушна среда, което позволява излъчваните трептения да се възприемат от слуховия апарат и впоследствие да се преобразуват в сигнали, достигащи до главния мозък посредством слуховия нерв. За изпълнението на високите образователни цели е от значение възприемането на разнообразни в интонационно и ритмично отношение музикални примери. Според Николина Огненска (Ognenska, 1995: 173) изграждането на умение за възприемане на музика включва формиране на слухово внимание, слухова наблюдателност и емоционална отзивчивост.

Възпроизвеждането на музика (пеене) е свързано с изграждането на певчески навици и умения у обучаемите. Дейността предполага наличие на музикален слух, който да контролира точното интониране при индивидуалното и групово изпълнение. Важен момент е опазването на гласовия апарат от усвояване и затвърждаване на вредни навици при пеене, които могат да доведат до увреждане на гласовия апарат. Значението на изпълнителската дейност се подчертава и от Рая Ковачева (Kovacheva, 2022: 704), според която дейността е „непреодолимо препятствие“ при обучението от разстояние в електронна среда (ОРЕС), предвид възможността за допуснати артикулационни и интонационни неточности, поради липсата на пряк учителски контрол при дистанционно обучение. Пенка Минчева (Mincheva, 2009: 85) определя изпълнението като най-достъпната активна музикална дейност, чрез която се осъществява музикалното възпитание, особено в начален училищен етап. Предвид възможността за включване дори на учениците, които не желаят да пеят, а участват в дейността посредством свирене на детски музикални инструменти, може да заключим, че възпроизвеждането (пеене, изпълнение) ангажира всички обучаеми.

Неразривната връзка между основните дейности подпомага развиване на музикалните способности на учениците. Значението на творческата дейност е силно подчертано от редица автори, сред които Тамара Комарева (Komareva, 1984: 78), според която за реализиране на художественотворческа дейност е необходимо въображение с висока степен на развитие и специална насоченост. В подкрепа на това Ралица Димитрова (Dimitrova, 2022:74) излага тезата, че развитието на творческия потенциал е активност, която позволява формиране на ценни умения, чрез които ученикът открива сам себе си в хода на изпълнението на самостоятелните и колективните задачи.

Всяка една от дейностите изпълнява конкретни образователни цели, заложени в учебните програми по музика за начален етап на обучение. Очакваните резултати от обучението имат отношение към областите на компетентност:

- Музикална практика: музициране, възприемане на музика;
- Елементи на музикалната изразност;
- Музика и игра;
- Музика и общество;
- Музика и съвременни технологии.

Въз основа на слушането, изпълнението и съчиняването на музика се формират и развиват музикалноаналитичните и оценъчни заложби у обучаемите, които намират отражение както в учебната, така и в бъдещата професионалната реализация на индивида.

Системното упражняване на дейностите позволява развиване на музикалните способности:

- ладов усет;
- метроритмичен усет;
- усет за многогласие;
- музикалнослухови представи;
- музикална памет.

Предвид знанията и уменията, които трябва да притежават начални учители, за да реализират обучение по музика в начален етап, е необходимо да акцентираме върху широкия обхват от музикални и теоретични знания. Концепцията на педагогическото изследване налага осъществяване на обучение с акцент върху:

- елементарна теория на музиката;
- солфеж;
- инструментознание;
- хорознание;
- музикални жанрове;
- музикален фолклор.

В своята книга „Дидактика на музиката“ В. Караатанасов и Р. Димитрова (Karaatanasov, Dimitrova, 2022: 7) подчертават комплексната същност на обучението по музика посредством необходимостта от знания в следните области:

- теория на музикалните елементи– линейно-нотна система, музикално изразни средства;
- история на музиката – основни стилови и жанрови направления;
- музикални инструменти – устройство, принцип на звукоизвличане и приложение в класическата музикална практика и българската народна музика;

- музикален анализ – основни формообразуващи принципи;
- български музикален фолклор – неравноделни размери, народни обреди и обичаи.

Всички дейности, свързани с обучението по музика и развитието на музикалните способности, са включени в посочените области. Подкрепяйки мнението на Беню Тотев (Totev, 1975: 7), а именно, че развитието на музикалните способности е комплексно и никога една способност не се развива изолирано от друга, следва да заключим, че посредством активностите, свързани с всяка една от посочените области се работи за цялостно музикално развитие на обучаемите.

За целите на практиката педагогическото изследване поставя следните задачи:

1. Да проучи нормативното устройство, регламентиращо възможността началните учители да провеждат обучение по предмета музика в начален училищен етап.
2. Да се реализира обучение посредством обособяването на области (линейно-нотна система, музикално изразни средства, музикални инструменти, основни стилови и жанрови направления, основни формообразуващи принципи, неравноделни размери, народни обреди и обичаи) с ясна насоченост към развиване на музикалните способности и необходими компетенции, които трябва да притежава бъдещият учител.
3. Да се проведе тестова проверка на придобитите знания и компетентности на студентите, получени в хода на обучението по дидактика на музиката.
4. Да се проучи мнението на обучаемите посредством анкета за готовността и желанието им да преподават предмета музика в начален училищен етап.
5. За целите на практиката да се изведат конкретни заключения и препоръки на базата на получените резултати.

Като се изхожда от професионално-педагогическите компетентности на бъдещите преподаватели по музика в начален етап и за целите на изследването, се използваха примерни модели, част от учебното съдържание на учебниците по музика от първи до четвърти клас, както и авторски примери, изпълняващи целите на заданията. В края на курса придобитите компетентности бяха онагледени посредством попълването на тест, проведен в присъствена среда.

Тестовата проверка цели да даде реална представа за натрупаните знания и умения у студентите в хода на обучението по дисциплината. Въпросите са разработени за целта на изследването и напълно отговарят на необходимите компетентности на бъдещия преподавател

по учебния предмет музика в начален училищен етап.

Тестът се състои от 40 отворени и затворени въпроса, които са тематично обединени и имат отношение към гореизложените области и комплекса от необходими теоретични и практически знания.

Първата група от въпроси е насочена към разпределение на новите знания по класове предвид въвеждането на новите понятия в учебната дейност. Верните отговори в тази първа група показват придобити теоретични знания, но не дават информация за степента на формирани музикални способности у студентите.

Втората група от въпроси диагностицира знанията на студентите, свързани с теорията на музикалните елементи, в частност линейно-нотната система и музикално изразните средства. Въпросите отново са с теоретична насоченост, която не дава информация за уменията, свързани с основните дейности в часа по музика. За целите на практиката са заложени девет нотни примера, върху които студентите трябва да демонстрират своята нотна грамотност. В три задачи се дава възможност да съчинят и нотират музикално откъс, в който използват заложените за изучаване елементи на нотописа в начален етап.

Третата категория от въпроси има отношение към устройството, принципа на звукоизвличане и приложението на музикалните инструменти в класическата музикална практика и българската народна музика. Въпросите показват придобитите знания в процеса на обучение, свързани с темите от учебното съдържание: Музикални инструменти, Вокална и инструментална музика и Видове оркестри, част от учебното съдържание по музика в начален етап.

Четвъртата група от въпроси илюстрира познанията на студентите за българския музикален фолклор предвид приложението и употребата на неравноделни размери. Оценяването на знанията се фокусира върху ограничен обем, който покрива образователните изисквания от първи до четвърти клас.

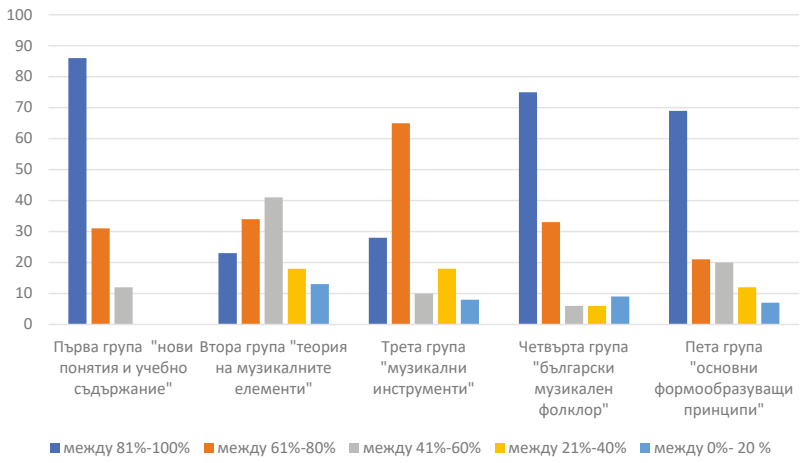
Последната категория от въпроси диагностицира слухово аналитичните способности на учениците, придобити чрез дейността възприемане на музика. В тази категория на базата на своя слушателски опит студентите трябва да разпознаят звучащи музикални инструменти, изпълнителски състави и да обвържат метричната пулсация с музикалния откъс. Тази последна категория от въпроси демонстрира умения за ориентиране в звуковата материя посредством наблюдение на основните формообразуващи принципи в музикалното произведение. В подкрепа на тезата на Марина Апостолова (Apostolova, 2022: 695), че възприемането на музикалната тъкан се

свързва както с теоретичната подготовка на студента, така и с неговите музикалноаналитични способности, може да заключим, че дейността възприемане пряко кореспондира с развитието на музикалния слух и музикалнослухови представи.

АНАЛИЗ НА РЕЗУЛТАТИТЕ

За да изведем реални резултати от тестовата проверка на студентите от специалности Предучилищна и начална училищна педагогика (ПНУП) и Начална училищна педагогика и чужд език (НУПЧЕ), в оценяването на задачите се залага различен брой точки, което позволява точкуване при частично изпълнение на задачата. Това налага приложената графика (фиг. 1), която илюстрира получените резултати от тестовата проверка, да работи с диапазон от проценти, в който се включва броят на студентите предвид приложеното точкувано оценяване.

Анализирайки изпълнението на поставените задачи по гореизложените категории, може да заключим, че най-голям брой студенти (86) успешно са се справили с въпросите от първата група „Нови понятия и учебно съдържание". Значително висок е броят (75 студенти) отговорили правилно на въпросите, свързани с българския музикален фолклор. Видимо по-малък брой (23 обучаеми) от студентите са се справили успешно с втората група от въпросите в теста. Категорията „теория на музикалните елементи" е онагледена в тестовия материал с нотни примери, решаването на които дава информация за нотната грамотност, която притежават обучаемите след завършване на курса по дисциплината. Тревожен е броят на студентите (13), които не са се справили с изпълнението на задачите, свързани с нотописа. Впечатление прави броят на студентите (69), които са се справили успешно с въпросите от категория „Основни формообразуващи принципи". Слуховото разпознаване на музикалните инструменти и неравноделната метрична пулсация в музикални примери демонстрират умения на студентите, свързани с успешното реализиране на дейността възприемане (слушане) на музика. Изпълнението на задачите от тази категория са показател за налични музикални способности: ладов усет, метроритмичен усет и усет за многогласие.

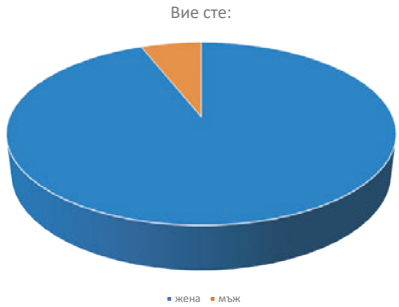


Фиг. 1

Следващият етап от изследването се реализира посредством предварително разработена анонимна анкета, която проучва мнението и нагласите на студентите за придобитите компетентности по дисциплината, готовността и желанието им да преподават музика в начален етап на общообразователното средно училище. В анкетното проучване участие са взели 100 студенти, като 78% от анкетираните са от специалност Предучилищна и начална училищна педагогика, а 22% се обучават в специалност Начална училищна педагогика и чужд език.

Фиг. 2

Резултатите от фиг. 3 показват, че в анкетното проучване участие са взели общо 100 студенти, от които 94% са жени, а 6% – мъже.



Фиг. 3

Проучването на населеното място, в което живеят и евентуално ще реализират в бъдеще своята преподавателска дейност, показва (фиг. 4), че най-голям е броят на студентите, живеещи в столицата (61%), по-малък е процентът на живеещите в областен град (22%), едва 17% от анкетираните са посочили малък град, а нито един от участвалите в анкетата не живее в село.

Фиг. 4

Предвид интереса към педагогическата професия, който се наблюдава през последните години, анкетата проучва възрастовия диапазон на студентите във въпрос № 4. От получените резултати се вижда, че най-голям е процентът на обучаващи се между 20- и 30-годишна възраст (94%), като само 6% са посочили, че са във възрастовия диапазон между 31- и 40-годишна възраст. Този резултат може да се определи като задоволителен предвид факта, че след завършване на своето образование по-голяма част от студентите ще се реализират като учители още преди навършване на 30-годишна възраст. Това

е добър показател в посока намаляване на големия дял застаряващи педагогически кадри в системата на българското образование.

Фиг. 5

От изведените данни във фиг. 6 се вижда, че предметът музика е изучаван от 89% от анкетираните в средната степен на училищното образование. Едва 11% са посочили, че предметът музика не е изучаван в средното им образование. Високият процент анкетирани, посочили, че са изучавали предмета музика в предходна образователна степен, индикира наличие на знания и умения по предмета, които трябва да притежават обучаващите се.

Фиг. 6

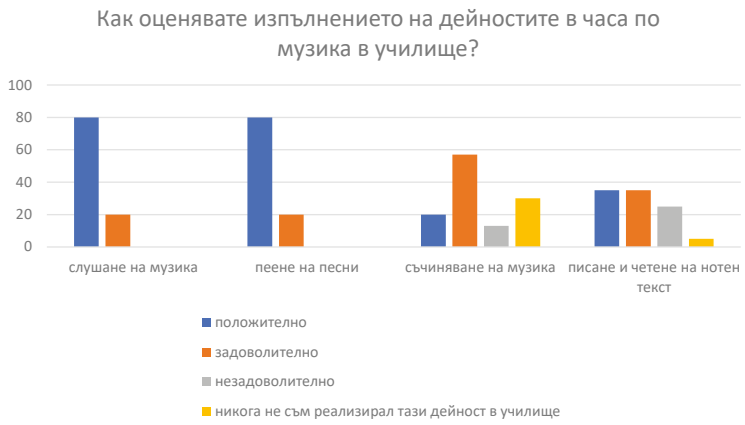
Впечатление прави процентното разпределение на отговорите на студентите на въпроса „Как оценявате знанията, които сте придобили в училище по учебния предмет музика?“. Тревожна е статистика, която показва, че едва 11% от анкетираните оценяват високо придобитите

знания по предмета музика в средната степен на образование. Незадоволителни са придобитите знания по предмета за 17% от анкетираните, като най-висок е броят на студентите, определили като задоволителни придобитите знания по предмета музика до 12 клас.

Фиг. 7

Обучението по музика, независимо от етапа, в който се провежда, изпълнява своите образователни цели посредством дейностите: възприемане (слушане), възпроизвеждане (пеене, изпълнение) и творчество (съчиняване на музика). От изведените данни във фиг. 8 личи големият процент (80%) посочили, че в часовете по музика в училище са реализирали дейностите възприемане и възпроизвеждане на музика. Значително по-малък е броят на анкетираните, определили като положителна дейността съчиняване в училищното обучение по музика. Притеснителен е високият процент (30%) посочили, че не са реализирали творческа дейност в часовете по музика в училище.

От така изведените данни и получени резултати, като се сравняват дейностите, ясно се вижда, че дейността съчиняване на музика не е присъствала така активно в часовете по музика в училище в сравнение с възприемането и възпроизвеждането. В хода на преподаването на дисциплината дидактика на музиката и наблюдението над уменията и знанията на студентите към посочените дейности в този въпрос е добавена още една категория, която дава информация на реализирането на нотно ограмотяване в часовете по музика. От получените данни впечатление прави, че 35% са посочили придобитите умения и знания за елементите на нотописа като положителни и задоволителни, докато 25% определят придобитата нотна грамотност в училищния период като незадоволителна. Само 5% са посочили, че никога не са реализирали дейността в училище.



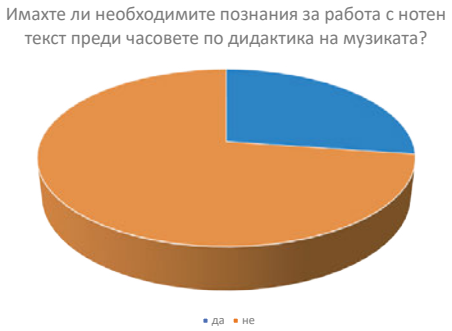
Фиг. 8

Мнението на студентите за музикалните дейности е илюстрирано във фиг. 9. От данните се вижда, че от изброените дейности като „трудна“ обучаемите посочват работата с нотен текст. Тази статистика е напълно очаквана предвид изведените резултати във фиг. 8, свързани с придобитата нотна грамотност в училищните часове по музика.

Фиг. 9

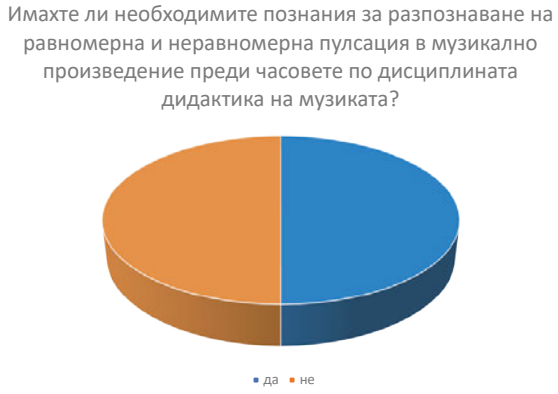
С цел да проучим мнението на бъдещите начални учители за придобитите компетентности, свързани с музикалното изкуство след завършване на обучението по дисциплината дидактика на музиката, студентите отговориха анонимно на въпросите: „Имахте ли необходимите познания за работа с нотен текст преди часовете по

дидактика на музиката?“. Резултатите от отговорите са представени на фиг. 10, от която се вижда, че 27% от анкетираните са посочили, че имат необходимите познания, а 73% са отговорили отрицателно. Предвид изведения резултат и големия процент студенти, посочили, че не са имали необходимите познания за работа с нотен текст преди обучението по дисциплината дидактика на музиката, може да заключим, че придобитите знания в училищната степен не са достатъчно ефективни за работа с нотен текст.



Фиг. 10

От анализа на резултатите от отговорите на въпроса: „Имахте ли необходимите познания за разпознаване на равномерна и неравномерна пулсация в музикално произведение преди часовете по дидактика на музиката?“ впечатление прави равният процент (50%) на положително и отрицателно отговорили анкетирани. Този резултат е сигнал за недостатъчни умения, придобити в училищна възраст, свързани с аналитичното възприемане на музикалната творба.

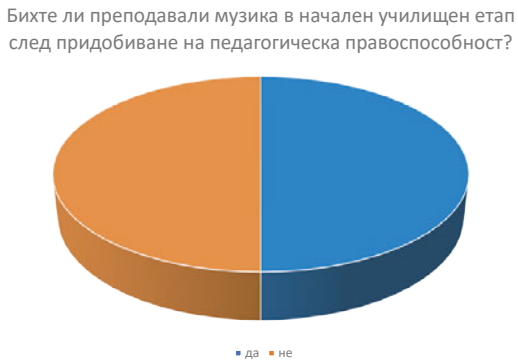


Фиг. 11

Обучението по музика и в частност формирането на музикални способности у обучаващите е сложен и дълъг процес, отличаващ се със системност и целенасоченост. Изучаването на дисциплината дидактика на музиката за специалностите Предучилищна и начална училищна педагогика и Начална училищна педагогика и чужд език в редовна форма на обучение за бакалаври присъства в учебния план на специалностите в шести семестър. Предвид уменията, които трябва да се изградят, и от проучването на нагласите на студентите впечатление правят отговорите на въпроса: „Бихте ли изучавали музикален инструмент, пеене или солфеж като избираема дисциплина?". От получените отговори се вижда, че 56% са посочили, че биха изучавали избираема дисциплина, даваща допълнителни знания за музикалното изкуство. Предвид сериозния комплекс от умения и знания, които трябва да притежават началните учители, за да преподават учебния предмет музика в начален училищен етап, е важно студентите да имат възможност за разширяване на компетентностите, които несъмнено ще работят положително за тяхната предстояща педагогическа дейност.

Фиг. 12

Учителската професия изисква комплекс от налични компетентности, които трябва да притежават педагогическите специалисти. Компетентностите са свързани както с теоретични знания, така и с лични качества. Предвид проучване мнението на студентите отговорите на въпрос 13 („Бихте ли преподавали музика в начален училищен етап след придобиване на педагогическа правоспособност?") впечатление прави равният брой на анкетираните, дали положителен (50%) и отрицателен (50%) отговор.



Фиг. 13

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

От гореизложените резултати може да заключим, че музикалното обучение в начален етап изисква голям комплекс от теоретични и практически знания, които трябва да са усвоени и затвърдени от бъдещите начални учители. Този процес изисква широкообхватен модел на работа, който да позволи придобиване на знания по солфеж, теория на музикалните елементи, музикален фолклор и инструментознание. Несъмнено предизвикателствата пред бъдещите педагози, преподаващи музика от първи до четвърти клас, са свързани с развитите в самите тях музикални способности. Уменията, които ще им осигурят:

- откриване на метроритмичната пулсация;
- точно интонационно възпроизвеждане на мелодия или песен;
- разпознаване на изпълнителския състав на инструментална творба;
- пеене по ноти,

изискват качествени предпоставки, които стъпват най-общо на развит музикален слух и метроритмично чувство. От тук произтича проблем, свързан с обучаемите, които не притежават развити музикални способности. Предвид казаното от Д. Кабалевски (Kabalevski, 1973: 13), според когото, за да твори добре, композиторът трябва да се учи, за да изпълнява добре, изпълнителят също трябва да се учи. И слушателят, за да бъде добър слушател, също трябва да се учи, макар, разбира се, и на други неща в сравнение с тия, на които се учат композиторът и изпълнителят. Следователно основното, което трябва да притежава обучаемият, е желание, интерес и стремеж за придобиване на нови знания и умения. Ето защо студентите без налични компетенции в областта на музикалното изкуство не трябва да се изолират в

дейността. Реализирането на специфичните музикални дейности ще даде увереност на обучаемите за музикалното изкуство. За да се преодолее липсата на строго специфичните умения и формиране на необходимите способности, се изисква допълнителна работа, която може да се изразява в занимания с музикален инструмент, пеене или солфеж. Предложените дисциплини ще работят пряко върху необходимите компетентности и познания в сферата на музикалното изкуство.

За да предотвратим неглижирането на предмета музика, което се наблюдава в начален етап, и използването на часовете за дейности по другите учебни предмети, би следвало да променим нагласите на началния учител. Решението на този проблем според Адриан Георгиев (Georgiev, 2021: 77) е новият учител, младият учител, завършилият учител, дигитално подготвеният учител, който реално води часове по музика. В подкрепа на това може да добавим музикално грамотния учител, имащ познания във всички сфери на музикалното изкуство.

ЛИТЕРАТУРА

Apostolova 2022: Апостолова, М. Специфика и затруднения в обучението по дирижиране при студенти от специалност „Музика“ към катедра „Музика и мултимедийни технологии“. София: УИ „Св. Климент Охридски“, с. 695. [Apostolova, M. Specifika I zatrudneni[v obuchenieto po dirijirane pri student ot specialnost “Muzika” kym katedra “Muzika i multimedijni tehnologii”. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski, s. 695.]

Georgiev 2021: Георгиев, А. Комуникация и социална кохезия чрез изкуства. София, с. 77. [Georgiev, A. Komunikacia I socialna kohezia chrez izkustva. Sofia, s. 77.]

Kabakova 2023: Кабакова, Е. Музика и английски език в предучилищна възраст. Интегриран подход за формиране на творческо поколение. УИ „Св. Климент Охридски, София, 103. [Kabakova, E. Muzika i anglijski ezik v preduqilishna vyzrast. Integriran podhod za formirane na tvorchesko pokolenie. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski, s. 103.]

Kabalevski 1973: Кабалевски, Д. Трите стълба на музиката. София, с. 13. [Kabalevski, D. Trite stylba na muzikata. Sofia, s.13.]

Karaatanasov 2020: Караатанасов, В. Струнни лъкови инструменти в оркестъра. София, с. 2. [Karaatanasov, V. Strynni lykovi instrumenti v orkestyra. Sofia, s. 2.]

Karaatanasov, Dimitrova 2022: Караатанасов, В., Димитрова Р. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас, част 1. София, с. 7. [Karaatanasov, V., Dimitrova, R. Didaktika na muzikalnoto izkustvo, Sofia, 2022, s. 7.]

Komareva 1984: Комарева, Т. Изобразительное творчество дошкольника в детском саду. Москва, с. 78. [Komareva, T. Izobrazitelmoe tvorchestvo doshkolnika v detskom sady. Moskva, s.78.]

Dimitrova 2022: Димитрова, Р. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас, част 2. София, 2022, с. 64. [Dimitrova, R. Didaktika na muzikalnoto izkustvo, chast 2, Sofia, s. 64.]

Draganova 2020: Драганова, Р. Музиката в българското училище в края на XIX и началото на XX век. София, с. 30. [Draganova, R. Muzikata v bylgarskoto uchilishte v kraya na XIX I nachaloto na XX vek. Sofia, s. 30.]

Kovacheva 2022: Ковачева, Р. Хоспитиране, Текуща учебна практика и Стажантска практика по музика в условия на обучение от разстояние в електронна среда (ОРЕС). София, 2022, 704. [Kovacheva, R. Hospitirane, Tekushta uchebna praktika i Stazantska praktika po muzika v usloviata na obuchenie ot razstoyanie v elektronna sreda (ORES). Sofia, s.703.]

Mangova 2020: Мангова, Б. Основни проблеми на музикалното образование в българското училище от 20-те до началото на 40-те години на XX век в социокултурния контекст на времето. Годишник на СУ „Св. Климент Охридски, ФНОИ, книга Изкуства, т.113, год. 1. София, с. 60. [Mangova, B. Osnovni problemi na muzikalnoto obrazovanie v bylgarskoto uchilishte ot 20-te do nachaloto na 40-te godini na XX vek. Sofia, s.60.]

Ognenska 1995: Огненска, Н. Теория и методика на музикалното възпитание. Благоевград, с. 173. [Ognenska, N. Teoria I metodika na muzikalnoto vyzpitanie. Blagoevgrad, s.173.]

Takeva 2018: Такева, Я. Образованието. София, с. 59. [Takeva, Y. Obrazovanieto. Sofia, s. 59.]

Totev 1975: Тотев, Б. Обучението по пеене в трети клас. София, 1975, 7. [Totev, B. Obuchenieto po peene v treti klas. Sofia, s.7.]

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ

Наредба за държавните изисквания за придобиване на професионална квалификация "учител", в сила от учебната 2017/2018 година, приета с ПМС № 289 от 07.11.2016 г., обн. ДВ, бр. 89 от 11 ноември 2016 г., изм. и доп. ДВ, бр. 105 от 18 декември 2018 г., изм. и доп. ДВ, бр. 10 от 5 февруари 2021 г. Последно посещение на 30.04.2023 г. на https://lex.bg/bg/laws/ldoc/2136927893

Наредба № 15 от 22 юли 2019 г. за статута и професионалното развитие на учителите, директорите и другите педагогически специалисти, в сила от 02.08.2019 г., обн. ДВ, бр. 61 от 2 август 2019 г., изм. и доп. ДВ, бр. 101 от 27 ноември 2020 г., изм. и доп. ДВ, бр. 80 от 24 септември 2021 г., изм. и доп. ДВ, бр. 52 от 5 юли 2022 г. Последно посещение на 30.04.2023 г. на https://lex.bg/bg/laws/ldoc/2137195301

Закон за висшето образование. Обн. ДВ, бр. 112 от 27 декември 1995 г., изм. и доп. ДВ, бр. 102 от 23 декември 2022 г. Последно посещение на 30.04.2023 г. на https://lex.bg/laws/ldoc/2133647361

Закон за предучилищното и училищното образование, в сила от 01.08.2016 г.

Обн. ДВ, бр. 79 от 13 октомври 2015 г., изм. и доп. ДВ, бр. 98 от 9 декември 2016 г., изм. ДВ, бр. 105 от 30 декември 2016 г., изм. ДВ, бр. 58 от 18 юли 2017 г., изм. и доп. ДВ, бр. 99 от 12 декември 2017 г., изм. ДВ, бр. 24 от 16 март 2018 г., изм. и доп. ДВ, бр. 92 от 6 ноември 2018 г., изм. ДВ, бр.108 от 29 декември 2018 г., изм. ДВ, бр. 24 от 22 март 2019 г., доп. ДВ, бр. 42 от 28 май 2019 г., изм. ДВ, бр. 100 от 20 декември 2019 г., изм. ДВ, бр. 101 от 27 декември 2019 г., изм. и доп. ДВ, бр. 17 от 25 февруари 2020 г., изм. и доп. ДВ, бр. 82 от 18 септември 2020 г., изм. ДВ, бр. 17 от 1 март 2022 г., изм. и доп. ДВ, бр. 34 от 3 май 2022 г., изм. ДВ, бр. 102 от 23 декември 2022 г., изм. и доп. ДВ, бр. 11 от 2 февруари 2023 г. Последно посещение на 30.04.2023 г. на https://lex.bg/bg/laws/ldoc/2136641509

За автора:
Гл. ас. д-р Ралица Димитрова, катедра „Музика и мултимедийни технологии“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, СУ „Св. Климент Охридски“
Научни интереси: музика, обучение, компетентностен подход
E-mail: r.dimitrova@fnoi.uni-sofia.bg

About the Autor:
Ch. Assistant Professor Dr. Ralitsa Dimitrova, Department of Music end multimedia technologies, Sofia University „St. Kliment Ohridski", Faculty of Educational Studies and the Arts
Scientific interests: music, education, competence approach
E-mail: r.dimitrova@fnoi.uni-sofia.bg

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

БЪЛГАРСКИЯТ МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР В ПРЕДУЧИЛИЩНОТО И УЧИЛИЩНОТО ОБРАЗОВАНИЕ

Рая Ковачева

Резюме: Студията проследява историческото присъствие на българския музикален фолклор в учебните пособия от различни периоди на училищното образование. Представя включените музикалнофолклорни елементи в съвременните образователни програми по музика в предучилищното и училищното образование. Предлага идеи за обогатяване на ежедневната работа на учителите за преподаване на фолклорните знания със съвременни, интерактивни и забавни методи за обучаемите. Засяга въпроса за ролята и значението на българския музикален фолклор за подрастващите и необходимостта да се мотивира младото поколение да съхранява и предава националната музикална култура към бъдещето.

Ключови думи: музикален фолклор, народна музика, предучилищно и училищно образование, учебни програми, обучение по музика, интерактивни методи

BULGARIAN MUSICAL FOLKLORE IN PRESCHOOL AND SCHOOL EDUCATION

Raya Kovacheva

Abstract: The study traces the historical presence of Bulgarian musical folklore in teaching aids from different periods of school education. Presents the included musical-folkloric elements in modern music education programs in preschool and school education. It offers ideas for enriching the daily work of teachers to teach folklore knowledge with modern, interactive and fun methods to learners. It touches on the question of the role and importance of Bulgarian musical folklore for

adolescents and the need to motivate the young generation to preserve and transmit the national musical culture to the future.

Key words: musical folklore, folk music, preschool and school education, curricula, music education, interactive methods

Настоящата публикация има за цел да проследи присъствието на музикалнофолклорни елементи в съвременните образователни програми по музика в различните образователни етапи и да изясни необходимостта от изучаването им в предучилищното и училищното образование.

1. НЕОБХОДИМОСТ ОТ ИЗУЧАВАНЕ НА ФОЛКЛОР В БЪЛГАРСКОТО ОБРАЗОВАНИЕ

Българският музикален фолклор е доказал своите културно-исторически приноси както за родната музикална култура, така и в световното нематериално културно наследство. Академик Петър Динеков дава най-красноречиво описание на качествата му: „Фолклорът е моралната съкровищница на народа, живата етична традиция на патриархалното и феодалното общество; фолклорът разкрива и утвърждава моралните канони, формира човешката личност" (Dinekov, 1977: 11).

За стойностното във фолклорното изкуство се произнася и законът за културно наследство, тълкуван от Емилия Караминкова-Кабакова:

> „Законът за културното наследство в чл. 2, ал. 1 разглежда и представя културното наследство като „съвкупност от културни ценности, които са носители на историческа памет, национална идентичност и имат научна или културна стойност." Интерес представлява фактът, че именно културното наследство се разглежда като възможност за създаване и формиране на национална идентичност на гражданите на Република България. Културните ценности са част от нематериалното и материалното недвижимо и движимо наследство. Те са обществено достояние (чл. 2, ал. 2 от ЗКН) и като такива се ползват със закрила от държавните и общински органи. [...] Ако потърсим общо определение за музикално наследство, ще намерим текстове в Закона за културното наследство, които го представят разпокъсано и фрагментарно. То е част от фолклорната култура, от индустриалното наследство, както и от професионалното творчество.
> (Karaminkova-Kabakova, 2020: 178-179)

Фолклорното ни многообразие не е единствено средство за формиране на национална идентичност, но и за приобщаването ни към световното културно наследство. В този смисъл Лилия Старева уточнява: „Познаването и любовта към родното не са самоцел, нито патриотичен порив, а важен аргумент в глобализиращия се свят, посока за личностна и народностна идентификация [...] Пълноценното приобщаване към другите, към широкия свят на световната култура, е възможно само на базата на осъзнаване на собствената си идентичност и ценност“ (Stareva, 2003: 4).

Осъзнаването на нашата идентичност се корени в семейното възпитание, но и в родното образование и ракурсите, заложени в учебните програми. Средното образование обхваща важни периоди на растеж и самоосъзнаване на българските деца. В този смисъл това е много важен момент, в който „обучението по музика в съвременното общообразователно училище се явява една от малкото възможности учениците да се запознаят с повече образци от българския музикален фолклор, да се насочат интересите им към духовните традиции и да се развият музикалните им способности чрез използване на интонационното и метроритмично богатство на българската народна музика“ (Borisova, 2010: 40).

В исторически план народната песен присъства в българските учебници по музика още от зората на въвеждането им в образователната ни система веднага след Освобождението. В своя публикация по този въпрос Боряна Мангова цитира учебник на Карел Махан, издаден през 1897 г., в който е нотирана народната песен „Цар Мурад и Мара“ (Mahan, 1897: 28), и проследява присъствието ѝ в следващи издания на учебници от други автори: Добри Христов (Hristov, 1904: 48), Димитър Хаджигеоргиев (Hadzhigeorgiev, 1924: 27), Атанас Димов (Dimov, 1926: 40), Петър Бояджиев (Boyadzhiev, 1932: 45), Тодор Пъндев (Pandev, 1932: 28). Мангова уточнява: „Немногобройните песни в Учебник по нотно пение за I клас (1904) от Д. Христов са преобладаващо народни, едногласни и в До мажор. Около половината песни в учебника на Д. Христов „за мъжките и девическите гимназии и народните класни училища“ (1907) също са означени като народни, но вече на два гласа” (Mangova, 2020a: 778-779). В периода трийсетте-четирийсетте години на двайсети век е особено активен въпросът за присъствието на все повече автентични народни песни в учебните пособия: „Развитието на музикалната фолклористика и влиянието на движението „Родно изкуство“ провокират идеята народната песен да присъства в часовете по пеене в максимално автентичен, „неподправен“ вид, без приспособяване към целите и задачите на конкретна методическата

единица. [...] Възпитаването на усет към българския музикален фолклор е задача, на която почти всички водещи педагози придават първостепенно значение" (Mangova, 2020b: 71-72).

Присъствието на фолклорни елементи в българското образование е потвърдено и от Елена Стоин: „Много отдавна лазаруването е преминало към училищните празници. Още във времето, когато обичаят е бил действен в народната практика, е включен в програмата на училището с цел набиране на средства. Песните са били същите, които момичетата са знаели от къщи, но някои учители са ги променяли според своя вкус и умения. В първите учебници по музика също се отпечатват лазарски песни, някои оригинални, а други – преработени от композитори или от съставителите на учебниците" (Stoin, 1981:173).

Пламен Бочков дава ретроспективен поглед за мястото на българския фолклор в образованието ни в края на двайсети век: „През 80-те години на XX век [...] се поставят основите на трайна политика на „присъствието" на фолклора в българското средно училище." Още по това време се констатира, че „съвременната семейна среда не е в състояние да осигурява на подрастващото поколение пряк контакт с традиционното ни културно наследство, а приносът на редовната учебна програма е незначителен [...] на учителите от средните училища се препоръчва да въвеждат разнообразни и гъвкави форми на запознаване на учениците с българското народно творчество не само като пасивно знание, а и като умение за жива културна практика" (Bochkov, 2003: 10-11).

В хода на тези размисли възникват някои въпроси относно интерпретацията на родния ни фолклор от образователните стратегии. Дали самобитната ни култура трябва да се приема само като старинà, отживелица и паметник на културата? Има ли фолклорът, в частност – музикалният, и други приноси за изграждане личността на подрастващите? М. Вълкова изтъква един специфичен ефект: „... възможността на фолклора да съдейства за емоционална пълнота и психическа стабилност в личностното развитие [...] Като познаваме и спазваме някои традиции, ние безусловно подсилваме усещането си за принадлежност към общност/на различни равнища – народ, регион, малка общност, семейство/". Уточнението, че в своето естество „фолклорът всъщност е изтъкан от модели на поведение" дава основания за очаквани „...добри резултати от обучение по фолклор за общопсихичното и културно развитие на децата в началното училище" (Valkova, 2003: 25-29). В този смисъл практикуването на фолклор от подрастващите допринася за изграждане на една от ключовите компетентности в съвременния образователен закон – социализациална и гражданска.

Многопластовата същност на фолклорното изкуство е причина за насочен изследователски интерес на специалисти от различни сфери. Ирина Бокова потвърждава, че: „Детският фолклор е обект на изучаване от много науки. Наред с фолклористиката към него проявяват интерес педагогиката, психологията, социологията и др. Този интерес е оправдан, тъй като детският фолклор осигурява предаване на културни ценности от поколение на поколение. И което е по-важно, спомага за формирането на детето като личност" (Bokova, 1987: 79). Предучилищната възраст е особено деликатна за външни въздействия и изисква голяма прецизност при избора на репертоар.

2. ФОЛКЛОРНИ ЕЛЕМЕНТИ В ПРОГРАМИТЕ НА ПРЕДУЧИЛИЩНОТО ОБРАЗОВАНИЕ. ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ОБОГАТЯВАНЕ НА ПРОГРАМАТА С МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР

Най-ранен досег на децата с българската народна музика се предвижда в периода на **предучилищно образование**. Съдържанието на учебните програми за деца между три- и седемгодишна възраст е регламентирано в НАРЕДБА № 5 от 3 юни 2016 г. за предучилищното образование (в сила от 01.08.2016 г., издадена от министъра на образованието и науката, обн. ДВ, бр. 46 от 17.06.2016 г., изм. и доп. ДВ, бр. 72 от 31.08.2018 г., доп. ДВ, бр. 72 от 13.09.2019 г., изм. ДВ, бр. 77 от 1.09.2020 г., изм. и доп. ДВ, бр. 85 от 2.10.2020 г., доп. ДВ, бр. 95 от 6.11.2020 г., изм. и доп. ДВ, бр. 75 от 10.09.2021 г., изм. и доп. ДВ, бр. 12 от 11.02.2022 г.).

Съдържанието на образователно направление „Музика" е указано в Приложение 5 към чл. 28, ал. 2, т. 5 на наредбата и въвежда постепенно някои от народните музикални инструменти, право хоро и ръченица. Музикалният фолклор е застъпен в две от общите цели: „Отделено е внимание на връзката с българския фолклор чрез изпълнение на елементи на право хоро, ръченица и някои народни обичаи." и пак там „При планирането на дейностите се осигурява запознаване с националните ценности и традиции с цел съхраняване и утвърждаване на националната идентичност." (Наредба №5: 32). Според Р. Димитрова (Dimitrova, 2021: 454) „привикването към звучността на българската фолклорна музика още от ранна детска възраст възпитава чувство на национална принадлежност посредством положително отношение към българските фолклорни обичаи и традиции".

В цитирания документ в образователно ядро „Възприемане" е предвидено децата от първа група, на три- и четиригодишна възраст, да се запознаят с народния музикален инструмент тъпан. Очакван резултат е те да го разпознават визуално. По-големите

деца от втора възрастова група, на четири и пет години, имат по-усложнена задача – да разпознават по тембър кавал от солово изпълнение. В трета възрастова група, пет–шестгодишни, се очаква децата да разпознават визуално и по тембър гайдата в солово изпълнение. В образователно ядро „Музика и игра" е предвидено да импровизират танцови стъпки и движения на хороводна музика, без да се уточнява конкретно хоро или метрум. Най-големите възпитаници на предучилищното образование са децата от четвърта група, шест–седемгодишни, които се учат да разпознават визуално тамбурата и да разпознават хоро (отново не е уточнено кое хоро или метрум) и ръченица. В ядро „Музика и игра" е предвидено да импровизират танцови стъпки и движения на различна по характер и националност музика, което би могло да се отнася и да родния ни фолклор. Неясно защо в тази наредба не е предвидено запознанство на децата с гъдулката. Този пропуск се отразява при музикалното обучение в начален етап, където малките ученици често я объркват с цигулка. Грешката им може би не е случайна. Според Веселин Караатанасов произходът на цигулката е обвързан с първообраз на струнен музикален инструмент, наподобяващ българската гъдулка: „Най-ранните образци представляват комбинация от първите три струни на ребек и още една допълнителна, най-високата, поставени върху усъвършенстван и почти затворен резонаторен корпус, напомнящ на малка раменна лира" (Karaatanasov, 2020a: 116) Авторът дава пояснение и за вида на старинния ребек: „[...] европейският ребек, който е издълбан от цяло парче дърво във формата на надлъжно разполовена круша (подобно на гъдулката)" (Karaatanasov, 2020b: 113).

Голяма част от задачите в програмата, които не са конкретизирани за български фолклор, биха могли да се интерпретират или обогатят с фолклорни елементи. Например очакваните резултати в образователно ядро „Възпроизвеждане" за изпълнение на песни биха могли да се изпълнят с подходящо подбрани за съответната възрастова група народни песни. Изискването в образователно ядро „Възприемане" за трета група да различават ролите на певеца, музиканта и слушателя или за четвърта група – да влизат в ролята на певец, музикант и слушател, отново може да се реализира с фолклорен репертоар. Дори задачата за първа група в образователно ядро „Музика и игра" да изпълняват ритмични движения в кръг и редица хванати за ръце и един зад друг може да се реализира с разучаване на детски народни игри на песен. По българска народна музика могат да се интерпретират задачите от същото образователно направление и за по-големите деца: във втора група изискването да се изпълняват на фона на звучаща музика

движения в кръг, в редица, по двойки и да се отразяват двигателно, според възможностите си, темпови промени на музиката; в трета група да изпълняват серия от повтарящи се ритмични движения като елемент от танц и в четвърта група да спазват хореография при изпълнение на танц.

Всички изисквания от образователно ядро „Елементи на музикалната изразност", които са предвидени от втора до четвърта група, могат отново да се интерпретират с българска народна музика. За втора група се изисква децата да разграничават високи и ниски тонове на основата на съпоставяне. Като пример може да се предложи изпълнение на кавал във висок регистър и в нисък регистър (каба), което ще допълни и очаквания резултат да разпознават тембъра му в солово изпълнение. Отново втора група трябва да разпознава бързо и бавно в музика при съпоставяне. И тук на помощ може да се притече кавалът – с изпълнение на безмензурна овчарска мелодия и друга, хороводна. Трета група трябва да умее да отличава солово от оркестрово изпълнение и да реагира на темпови промени (бързо-бавно) на звучаща музика. За тази група е уместно да се предложи изпълнение на соло гайда с народен оркестър, в което има темпови промени. Може отново да започне с безмензурна мелодия и да продължи с хороводна или ръченица. Има и пиеси, в които темповите промени са доста ярки и забележими. В същото направление децата от четвърта група се очаква да разпознават детски и мъжки гласове, както и да реагират на динамични промени (силно-тихо) в музика. Тези задачи отново могат да се озвучат с примери от българския музикален фолклор.

Дори в учебните дискове на издателствата на помагала за предучилищно възпитание да не присъстват достатъчно фолклорни примери, не е тайна, че всички учители по музика в детската градина работят и със свой репертоар. Съществуват учителски групи, в които колегията си помага и се обменя музика. Все повече са детските градини, в които има добро техническо оборудване за работа по образователно направление „Музика" и учителите биха могли да предложат в ситуациите на всяка група видео изпълнения на изучаваните музикални инструменти. В интернет също има достатъчно голям избор на записи със свободен достъп на всички български народни музикални инструменти, включително изпълнения на деца, което вероятно би се приело с по-голям интерес от малките възпитаници на детските градини.

Цитираните общи цели не са изчерпани докрай от образователно направление „Музика", но се допълват от направление „Околен свят", където присъстват фолклорни обичаи и обреди. В образователно

ядро „Културни и национални ценности" присъстват задачи за всяка група. От най-малките деца в първа група се очаква да демонстрират готовност и желание за участие във фолклорни празници и игри. Децата от втора група трябва да умеят да сравняват предмети, които са част от фолклорната празнична среда, и да използват поздрави при употребата им. Изброените предмети са мартеници, китки, венци, тояжки, маски и др. Трета група има повече задачи. Те трябва да умеят да поздравяват по повод на конкретен празник, като се стремят да спазват обичаите в общността. Очаква се да разбират и спазват основните елементи на протокола на поведение при честване на фолклорни празници и да свързват традиционни ритуали със съответните празници на общността, например Коледа, Великден и др.

Традиционно в детските градини се подготвят представителни програми от всички групи за български народни празници, в които симбиозата между музика и околен свят е силна, колкото синкретизмът във фолклорното изкуство.

Изследване на Стефка Будакова за работата с фолклорни елементи в предучилищна възраст обобщава опит на 565 анкетирани детски и музикални педагози, работещи в детска градина. Колегията споделя, че „Целенасоченото внедряване на фолклорни практики в различните образователни направления е мотивирано не само от учебното съдържание и държавните образователни изисквания, а от личен интерес и отношение към фолклорното наследство, и предшестващ опит в изучаването на фолклорни практики." Резултатите от изследването разкриват техните начини за справяне със затрудненията: „Дефицитите по отношение на подготовката педагозите покриват чрез допълване на знанията чрез консултации с „колеги – музикални педагози"; добри практики на колеги от други детски градини (тържества, ситуации, мероприятия); „медии с фолклорно съдържание"; рядко четат „допълнителна литература, книги, статии, публикации, учебни помагала", а ползват „материали от интернет, медии, социални мрежи" (Budakova, 2022: 43-44).

В заключение се оформя изводът, че програмите в предучилищното образование дават възможност за творчески подход на учителя по музика. Неговите личностни качества и интереси към българския музикален фолклор са определящи при подбора на средства и репертоар за ситуациите по музика и представителните изяви на децата от предучилищна възраст.

3. ФОЛКЛОРНИ ЕЛЕМЕНТИ В ПРОГРАМИТЕ НА УЧИЛИЩНОТО ОБРАЗОВАНИЕ. ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ОСЪВРЕМЕНЯВАНЕ НА МЕТОДИТЕ ЗА ПРЕПОДАВАНЕ НА МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР

Наредба № 5 от 30 ноември 2015 г. за **общообразователната подготовка** (в сила от 08.12.2015 г., издадена от министъра на образованието и науката, обн. ДВ, бр. 95 от 8.12.2015 г., изм. и доп. ДВ, бр. 80 от 28 септември 2018 г., изм. и доп. ДВ, бр. 71 от 10.09.2019 г., изм. и доп. ДВ, бр.79 от 8.09.2020 г.) определя държавния образователен стандарт за общообразователната подготовка и структурата на учебните програми по общообразователните учебни предмети.

В **начален образователен етап** музикалният фолклор е застъпен в различна степен от първи до четвърти клас. В програмата за първи клас учебното съдържание е разпределено в шест теми: пеене на песни, музикални инструменти, метрум, музикални жанрове, музика и движение и българска народна музика и обредност. Във всяка от тях присъстват елементи от българския музикален фолклор. Компетентностите, които се очаква да бъдат постигнати в края на обучението, са изпълнение на народни песни от училищния репертоар и разграничаването им от авторските песни, разпознаване по външен вид и тембър на гайда и тъпан, подбор на подходящи определения за описание на тембрите им и отличаването им като примери за народни инструменти. По отношение на метрума от първокласниците се очаква да го отразяват двигателно и по графичен модел, както и да разпознават двувременната равномерна пулсация на право хоро и тривременната неравномерна пулсация на ръченицата, да ги определят жанрово от подходящи музикални примери, да изпълняват основните им танцови движения и да дават примери за присъствието им в бита на хората. Четири са народните обреди, с които се запознават учениците в първи клас – коледари, сурвакари, кукери и лазарки. Очаква се те да знаят фолклорни обреди с участие на деца, да знаят специфични белези на обредите и участниците в тях, да свързват обредните персонажи със съответния им празник и да отнасят конкретни песни към съответен обред.

Учебното съдържание за втори клас се обогатява и надгражда вече придобитите компетентности. Нови компетентности се въвеждат с по-детайлното представяне на няколко народни музикални инструмента, от които напълно непозната за второкласниците е само гъдулката. Очакван резултат в края на обучението е учениците да разпознават по външен вид и тембър гъдулка, тамбура и кавал, да описват с подходящи определения тембрите им, да познават различните начини на звукоизвличане при изучаваните струнни инструменти,

в това число и народните, да ги изброяват като народни музикални инструменти. Във втори клас за първи път се въвежда неравномерната пулсация на две и знанието за Пайдушко хоро, без да се изучават неговите танцови елементи. Очакван резултат е метрумът му да се отразява двигателно, да се открива в звучаща музика и по графични символи, както и да бъде разграничаван от равномерната метрична пулсация на две. Нова е компетентността второкласниците да разпознават изучаваните музикални жанрове в изпълнение на различни инструментални формации. Очакван резултат е да различават народната от авторската музика не само в репертоара за пеене, но и в този за слушане (възприемане). Обогатява се репертоарът им по отношение на изучаваните вече обреди с очакван резултат, освен да изброяват характерни елементи за коледуване, сурвакане, лазаруване и кукерски игри, да изпълняват наричания и народни песни, свързани с тях.

В трети клас не се въвеждат съществено нови компетентности от сферата на музикалния ни фолклор. Учебната програма предвижда усъвършенстване в интерпретацията на наученото дотук. От учениците се очаква да разграничават народните музикални инструменти от останалите, да разпознават основните музикално-фолклорни жанрове право хоро, пайдушко хоро и ръченица в позната и непозната инструментална музика и песни на основата на типични жанрови белези – метрум, характер и темпо, уверено да танцуват право хоро и ръченица върху музика от училищния или извънучилищния репертоар, да коментират присъствието на авторската и народната музика в празника и ежедневието, да познават символиката на народните обреди коледуване, сурвакане, кукерски игри и лазаруване. Новост в програмата е компетентността на третокласниците да коментират фолклорна музика и обреди на различни етноси в България.

Учебната програма за четвърти клас спираловидно обогатява постигнатите компетентности до трети клас и добавя някои нови елемента. Въвежда се ново знание за неравномерната пулсация на четири с удължен четвърти дял на Дайчово хоро. Обобщава се знанието за изучените метруми, характерни за българската народна музика и се въвежда компетентност да се съпровожда по графичен запис на метрума музика в размери 5/8, 7/8 и 9/8а, както и да се импровизира ритъм и/или ритмичен съпровод върху музика по избор, което отново би могло да включва музикален фолклор. Според В. Караатанасов и Р. Димитрова (Karaatanasov, Dimitrova, 2022: 96) по този начин се цели постигане и натрупване на пълноценни слухови представи, както и култивиране на метроритмичен усет. Компетентностите на четвъртокласниците по отношение на народните музикални инструменти се обобщават в

новото знание за оркестър от народни инструменти. От тях се очаква да разпознават по тембър изучаваните видове оркестри и да ги свързват с типични музикални жанрове. Нововъведена е компетентността учениците да коментират отразяването на народните традиции и обреди по електронните медии.

Прогимназиален образователен етап обхваща пети, шести и седми клас. В този период от обучението по музика е застъпен най-голям обем знания за българския музикален фолклор. Изучават се всички музикалнофолклорни области, въвеждат се нови обичаи и обреди. В учебната програма за пети клас са включени Родопска, Пиринска и Тракийска музикално-фолклорна област с техните най-типични белези. У учениците се развиват компетентности да посочват границите им, да се ориентират в характерните особености на музиката им и да ги илюстрират с подходящи примери за песни, танци, инструменти, обреди, изпълнители. Те могат да изразяват свои предпочитания към музика от различни региони, като аргументират избора си. Изисква се да умеят да разграничават оригинален от обработен фолклор и да знаят специфичните отношения между творец и изпълнител във фолклора, професионалната музика и в любителската практика.

Въвеждат се понятията равноделни и неравноделни размери и се изучават особеностите на неравноделните размери. У учениците се развиват компетентности да откриват двувременни и тривременни дялове в състава на метрумите им. В края на начален образователен етап те ги познават под термина „неравномерно броене" и се ориентират при разпознаването им по графични символи. В пети клас се преминава към нов етап на осъзнаване на метроритмичните особености на българския фолклор и метрумите се свързват с цифровите показатели на размери 5/8, 7/8 в двете му разновидности с удължен трети и първи дял и 9/8 с удължен четвърти дял. Петокласниците се учат да разпознават метрума на музика в 5/8, 7/8а, 7/8б, 9/8а – в песни и инструментални мелодии от училищния репертоар и да откриват танците Ръченица, Право хоро, Пайдушко хоро и Дайчово хоро в творчеството на първите български композитори. Въвеждат се понятията автентичен фолклор, орнамент, двуглас, обред, обреден календар. Изисква се да умеят да разпознават и коментират обреди от различни фолклорни области в България, включително от своя регион. Непознато понятие за петокласниците е безмензурна мелодия и компетентността да откриват липсата на метрическа пулсация, да отличават безмензурна музика от метрически организирана.

В шести клас се изучават основни типични белези на музикалния фолклор от Шопска, Северняшка и Добруджанска област. Учениците се

учат да идентифицират изучените музикалнофолклорни области от типични музикални примери. Нови знания за тях са неравноделните размери 11/8 с трети удължен дял (Ганкино хоро и Копаница) и 13/8 с шести удължен дял (Еленино хоро). Изисква се да умеят да разграничават право хоро, пайдушко хоро, ръченица и Дайчово хоро, Ганкино хоро, Копаница, Еленино хоро в подходящи примери. От обредите шестокласниците се запознават с Ладуване и обичаите за дъжда – Пеперуда и Герман.

Очакван резултат от обучението е да могат да обясняват смисъла, значението и спецификата на основни фолклорни обреди от календарния цикъл и да знаят наричания и народни песни, свързани с изучаваните обреди. Въпреки че учебните програми не поставят условие за наизустяване на термини и определения, се очаква шестокласниците да умеят да обясняват значението на новите понятия „традиционен фолклор исо, обработка, кавърверсия, интерпретация". Очаква се да свързват две обработени песни с композитор и изпълнител. В шести клас учениците трябва да могат да възпроизвеждат основните танцови движения на Дайчово хоро и да различават основни танцови елементи на фолклорния танц.

Разширява се кръгът на фолклорни знания с изискването да познават песни, танци и празници на други етноси в България и да умеят да откриват сходства и различия в различни фолклорни традиции, както и да разпознават върху основата на училищния и извънучилищния репертоар фолклорна музика от балкански и европейски страни.

В учебната програма за седми клас се добавят обредите жътва, седянка и сватба. Работи се за развиване на уменията на седмокласниците да откриват в традиционната ни вокална музика различни видове двуглас, да знаят значението на обработка, кавърверсия, интерпретация и да ги употребяват правилно. Дават се конкретни примери за влияние на „глобалното" в съвременната музика в България и на Балканите и се очаква учениците да могат да посочват поне три български музикални явления с международно признание (в това число с елементи на български музикален фолклор).

В **първи гимназиален етап** музика се изучава значително по-малко, едва по половин час седмично, т.е. само един път седмично в единия учебен срок. При този ограничен хорариум знанията се ограничават до коментиране и повърхностност.

Най-бедна по отношение на българския фолклор е програмата на осмокласниците. В нея единствена допирна точка е с понятието синкретизъм в коментар по темата за възникване на ранното музикално изкуство. Понятието диатоника също дава възможност за връзка с българската народна музика. Очакван резултат в края на

обучението е учениците да умеят да сравняват по характерни черти фолклор от различни краища на света в типични изпълнителски форми, жанрове и танци. Разчита се познанията им за българската фолклорна музикална култура до седми клас да послужат като база за сравнение.

В учебната програма по музика за девети клас се обръща внимание на мястото на българската народна музика на световната музикална сцена и ролята на професионалните музиканти за осъвременяване и обогатяване на фолклорната традиция. Представя се влиянието на локалните музикални процеси върху глобалния музикален поток, акцентира се на екзотиката, която внасят образите на всякаква „незападна" музика. Очаква се учениците да умеят да откриват български ритми и мелодии в глобалния музикален поток, както и да знаят за приноса на български музиканти за развитие на тенденцията Word Music. Очакван резултат в края на обучението е да познават творчеството на нашите композитори класици: Панчо Владигеров, Петко Стайнов, Димитър Ненов, Любомир Пипков, Марин Големинов, Филип Кутев, Красимир Кюркчийски.

В десети клас основен акцент на учебната програма по отношение на българската народна музика е музиката на двайсети век и мястото на фолклора днес. Дискутират се новите тенденции на фолклорното звучене в днешната култура, фолклора в композиторското творчество и съвременното продуциране на фолклор. Очаква се учениците да могат да разпознават фолклора в музиката на композиторите, да определят параметрите на фолклорната практика и да аргументират избора си с конкретни примери. Нови понятия за тях са партитура, ансамбъл и фолклорен ансамбъл.

Представените извадки на фолклорни елементи показват, че макар и в различна степен, народната ни музика присъства във всички съвременни учебни програми. Друг е въпросът дали се усвояват еднакво от обучаемите в различните образователни етапи в цялата страна. Личността на учителя по музика е съществен фактор за постигане на очакваните резултати в обучението по музика и в частност в усъвършенстване на компетентностите по отношение на българския музикален фолклор. Ралица Димитрова потвърждава: „Педагогическото изпълнение на заложените цели и очаквани резултати от обучението, описани в учебната програма, зависи от дидактическата работа на учителя" (Dimitrova, 2022: 15). Мотивираният учител предизвиква интерес у обучаемите, но има и ученици, според които народната музика не е между любимите им музикални жанрове. Как учителят да ги заинтригува да изучават с желание фолклорните знания? Този

въпрос вълнува много колеги. „Необходимостта от подобряване на ефективността в педагогическата практика поставя учителя в нова ситуация. От него се очаква да бъде иновативен, с цел мотивиране и подпомагане развитието на саморефлексивните способности на учениците, което поставя пред педагога изискването да търси нови методи и подходи за реализиране на образователния процес" (Kovacheva, 2019: 27). Настоящата публикация дава някои идеи, но не се ангажира с изчерпателност и универсални решения.

Улеснение за ежедневната работа на учителите са електронните учебници на издателствата в България и многобройните записи на народна музика със свободен достъп в интернет.

Нов елемент в повечето учебни програми по музика са часовете за наблюдение в извънучилищна среда. В тях се предвиждат посещения на концерти, репетиции на музикални състави или наблюдение на звуци от природата. Извеждането на ученици от учебното заведение е съпроводено с редица административно-организационни затруднения, по тази причина най-достъпна форма за провеждането им е гост-изпълнители да посещават учебните институции и да представят свои изпълнения на учениците, а защо не и да ги поканят да разучат общ репертоар. В повечето населени места на страната ни в читалищата битуват фолклорни състави за изворен фолклор, любителски певчески и танцови колективи, може да бъдат поканени ръководители и участници от школи и центрове за работа с деца като извънкласна форма, а където е възможно – и професионални хорове и ансамбли. Срещите с този тип формации са емоционални и запленяващи и за двете страни – изпълнители и публика (ученици). Освен това тези срещи са възможност да се осъществи загубената приемственост на фолклорното изкуство, особено в големите градове.

В учебните програми по български език и литература, география и икономика, история и цивилизация, физическо възпитание и спорт, природни науки, информационни технологии, технологии и предприемачество и изобразително изкуство за всички класове се откриват допирни теми с програмите по музика и фолклорните знания в тях, които са предпоставка за провеждане на интердисциплинарни или мултидисциплинарни уроци. Такъв тип уроци са особено подходящи за иновативни училища, които прилагат проблемно базирано обучение. Характерно за този методически подход е, че теми от няколко учебни предмета се обединяват в глобални теми, преподават се едновременно от двама или повече учители, като всеки представя информация в подкрепа на глобалната тема от гледна точка на своята професионална сфера. Обучението е интерактивно и увлекателно за

учениците, които са активни участници в образователния процес и учат чрез преживяване.

Най-атрактивно и увлекателно е да се търси общ език със съвременното поколение посредством електронните медийни устройства. Тенденцията за модернизиране на образованието посредством въвеждане на информационни и телекомуникационни технологии не е новост. Приложението на електронните технологии в обучението по музика се модернизира активно в последните години. „Новият информационен XXI в. е свързан с повсеместно навлизане и използване на компютрите във всички сфери на живота и науката. [...] Обучението по музика, както и упражняването на различните музикални дейности, не прави изключение от посочените общи тенденции" (Georgiev, 2005: 11–13). Учениците уверено работят в уроците по музика с компютърни презентации PPT, електронни тестове посредством различни платформи (Google Forms, Kahoot, Quiziss), а за по-малките ученици от начален етап и предучилищна възраст се създават интерактивни игри и пъзели (Wordwallnet, Jigsawplanet). Всяка от апликациите може да съдържа фолклорен репертоар и да предложи съвременен прочит на автентичната народна музика.

Учениците с интерес приемат изследователски и творчески задачи за самостоятелна работа и в резултат представят свои презентации, проучвания на фолклорни теми, засягащи празници или обреди и музиката в тях, както и за проучвания за живота, професионалната кариера и репертоар на известни изпълнители на народна музика. При изучаване на фолклорните области може да се поставят задачи за разучаване на песни извън учебното съдържание на издателствата на учебни помагала. По-големите ученици, например в седми клас, могат да изпълняват задачи за изработване на караоке на народна песен, а учениците от шести клас – да подготвят плейлист на празничен фолклорен концерт, във възможностите на петокласниците е да подготвят празнична програма за семеен празник, като отправят поздрав към всеки член на семейството с изпълнение на любими фолклорни песни или хорà. В интернет има програми за съставяне на игри, тестове, ребуси, кръстословици и др. със свободен достъп. Повечето апликации са интуитивни и лесни за работа от страна на учителите и учениците. Предимство са възможностите им да се добавят музикални и видео примери, а отговорност на учителя е да избере подходящи изпълнения на български музикален фолклор, които да интегрира в интерактивното учебно съдържание.

4. ФОРМИ НА ДОПЪЛНИТЕЛНА РАБОТА С УЧЕНИЦИ, ПРОЯВЯВАЩИ ИНТЕРЕС КЪМ ПО-ЗАДЪЛБОЧЕНИ ЗАНИМАНИЯ С БЪЛГАРСКИ ФОЛКЛОР

Според Мария Борисова: „Отношението на децата към музикалния фолклор се определя преди всичко от посоката на техните музикални интереси и от мястото на фолклора в тяхната ценностна система“ (Borisova, 2010: 25). Отношението на децата е бъдещото отношение на българската нация. Освен в семейството ценностна система с любов към фолклора може да се формира и в училищна среда. В учителската си практиката съм установила, че винаги има ученици, които биха искали да научат повече. Децата обичат възможностите за музикални изяви, особено в предучилищна и начална училищна възраст. Любима музикална дейност им е пеенето (възпроизвеждане). Изборът на репертоар трябва да е съобразен с особеностите на певческия апарат в различните възрасти и промените, които настъпват с израстването: „Човешкият глас търпи развитие в целия жизнен процес. Изменението на човешките гласове се класифицира в няколко периода: доучилищен (6–7 години), домутационен (7–13 години), мутационен (13–15 години) и следмутационен” (Apostolova-Dimitrova, 2020: 300).

За децата с изявени интереси в общообразователното училище са предвидени допълнителни занимания в различни форми. Най-достъпна форма е задължителната седмична консултация с ученици на учителя по музика. Тя е един учебен час, за който не се създава специална предварително установена програма. В този час учителят помага на ученици, които се затрудняват с учебния материал, или работи с напреднали ученици с изявен интерес.

Допълнителни възможности за обогатяване на досега на деца и ученици с българската народна музика са заниманията по интереси и проектни дейности с училищни вокални групи и хорове, на които част от репертоара може да е фолклорен. Друга възможност е да се сформират групи за факултативни учебни часове (ФУЧ), а в някои училища за работа по музика се разпределят и избираеми учебни часове (ИУЧ).

Разнообразни извънучилищни форми за работа с деца от всяка възраст се предлагат в читалища, центрове по изкуства и музикални школи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Въпросът дали да се изучава българският музикален фолклор в образователната ни система има еднозначен отговор. Българското фолклорно наследство е удостоено с почетно място в световното

културно наследство от ЮНЕСКО. Значимо е не само за бъдещите български поколения, но и за културната съкровищница на цялата планета. От сайта на организацията за България всеки може да се запознае с глобалната ѝ културна политика: „ЮНЕСКО обръща особено внимание на културното наследство: като ключов елемент за укрепване на регионалното и глобалното сътрудничество; това наследство във всички негови изразни форми трябва да бъде съхранено, развито и предадено на бъдещите поколения като свидетелство за човешкия опит и стремежи, така че да се насърчава творческото съзидание в цялото му разнообразие и да се вдъхновява осъществяването на истински диалог между културите."[1] През 2003 г. е приета Конвенцията за опазване на нематериалното културно наследство с цел да се създадат регистри на нематериалното културно наследство на териториите на всяка от страните членки. Регистрите се обновяват периодично. У нас също стартира съставянето на Представителен списък на нематериалното културно наследство на човечеството и Списък на нематериалното културно наследство, което се нуждае от спешна помощ.

В сайта на Министерството на културата е уточнен смисълът на понятията: „нематериалното културно наследство" се проявява по-специално в следните области: устни традиции и форми на изразяване, в това число и езика в качеството му на носител на нематериалното културно наследство; художествено-изпълнителско изкуство; социални обичаи, обреди и празненства; знания и обичаи, отнасящи се до природата и вселената; знания и умения, свързани с традиционните занаяти.

„Опазване" означава прилагането на мерки за осигуряване на жизнена трайност на нематериалното културно наследство, включително неговата идентификация, документиране, изследване, съхраняване, развитие, експлоатация, популяризиране и предаване, предимно чрез формалното и неформалното образование, а така също и възраждане на различните аспекти на това наследство."[2]

В България Конвенцията е ратифицирана със закон от Народното събрание на Република България и влиза в сила на 10 юни 2006 г. През 2005 г. женската вокална група за автентичен фолклор от с. Бистрица, Софийско – „Бистришките баби", е вписана в Списъка на шедьоврите на световното нематериално културно наследство на ЮНЕСКО . От 2008 г. стартира международната програма "Живи човешки съкровища". „Живите човешки съкровища" са хора, които притежават необходимите

---

1 http://www.unesco-bg.org/?language=bg&section=culture

2 http://mc.government.bg/page.php?p=46&s=27&sp=32&t=33&z=253

познания и умения на най-високо ниво, за да интерпретират или създават специфични елементи от нематериалното културно наследство, като свидетелство за живите културни традиции и за творческия гений на гражданите на България." За периода 2008–2022 г. в Националната представителна листа на нематериалното културно наследство „Живи човешки съкровища – България" са вписани четирийсет и един фолклорни елемента във всички категории. Методологията за изготвяне на регистъра е създадена от научен екип на Института по фолклор на БАН. Програмата цели да съхрани знанията и уменията за културно изразяване с важно историческо, художествено и културно значение за България, тяхното предаване на следващите поколения чрез ефективни програми за подготовка на кадри, създаване на единен архив от документи и материали. Една от основните ѝ цели е да насърчи младите хора за придобиване на знания и умения, свързани с нематериалното културно наследство. Тази цел трябва да е основна и за образователните стратегии, защото човек без род е като дърво без корен. Задача с постоянен срок на всеки родител, учител или ръководител на музикална формация е да приобщава и насърчава децата да познават културното ни минало и музикален фолклор, да го опазват и предават на идните поколения.

ЛИТЕРАТУРА

Apostolova-Dimitrova 2020: Апостолова-Димитрова, М. Вокално-педагогическа практика на учителя по музика в общообразователното училище. Методика за работа с деца без специално музикално образование. Год. на СУ, ФНОИ, Кн. Изкуства, т. 113, 2020, с. 300. [Apostolova-Dimitrova, M. Vokalno-pedagogicheska praktika na uchitelya po muzika v obshtoobrazovatelnoto uchilishte. Metodika za rabota s detsa bez spetsialno muzikalno obrazovanie. God. na SU, FNOI, Kn. Izkustva, t. 113, 2020, s. 300.]

Bochkov 2003: Божков, П. Фолклорът в българското училище. В: Фолклор и образование. С., 2003, 10-11. [Bochkov, P. Folklorat v balgarskoto uchilishte. In: Folklor I obrazovanie. Sofia, 10-11.]

Bokova 1987: Бокова, И. Въпросник за записване на детски игри. — Български фолклор, 1987, кн. 3, с. 79. [Bokova, I. Vaprosnik za zapisvane na detski igri. — Balgarski folklore, 1987, kn. 3, s. 79]

Borisova 2010: Борисова, М. Децата и фолклорът. Пловдив, с. 40. [Borisova, M. Detsata I folklorat. Plovdiv, s. 25, 40.]

Boyadzhiev 1932: Бояджиев, П. Нотно пение за първи клас на народните прогимназии. Първо издание. С., с. 45. [Boyadzhiev, P. Notno penie za parvi klas na narodnite progimnazii. Pyrvo izdanie. Sofia, 1932, s. 45.]

Budakova 2022: Будакова, Ст. Музикален фолклор и предучилищно образование – актуално състояние и перспектива. В: Юбилейна международна научна конференция „50 години традиции и развитие на българския фолклор". Пловдив 27 –28.10.2022. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев", 43-44. [Budakova, St. Muzikalen folklore I preduchilishtno obrazovanie – aktualno systoyanie I perspektiva. In: Yubileyna mezhdunarodna nauchna konferenciya "50 godini tradicii I razvitie na balgarskiya folklore". Plovdiv 27 –28.10.2022. AMTII "Prof. Asen Diamandiev", s. 43-44.]

Dimitrova 2022: Димитрова, Р. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас. Ч. 2. С., с. 15. [Dimitrova, R. Didaktika na muzikalnoto izkustvo I-IV klas. Vol. 2. Sofia, s. 15.]

Dimitrova 2021: Димитрова, Р. Ключови компетентности в обучението по музика в начален училищен етап. – В: Измерения на компетентността, УИ „Св. Климент Охридски, София, 2021, 448- 457. [Dimitrova, R. Kluchovi kompetentnosti v obuchenieto po muzika v nachalen uchilishten etap. UI "Sv. Kliment Ohridski", Sofia, s. 454.]

Dimov 1926: Димов, А. Пение. Учебник за I клас на прогимназиите. Четвърто преработено издание. Пловдив, 1926, 40. [Dimov, A. Penie. Uchebnik za I klas na progimnaziite. Chetvarto preraboteno izdanie. Plovdiv, s. 40.]

Dinekov 1977: Динеков, П. Фолклорът в историческата съдба на българския народ. В: Фолклор и общество. Проблеми на българския фолклор. Т. 3. БАН. С., с. 11. [Dinekov, P. Folklorat v istoricheskata sadba na balgarskiya narod. In: Folklor i obshtestvo. Problemi na balgarskiya folklore. V. 3. BAN. Sofia, s. 11.]

Georgiev 2005: Георгиев, А. Музика с компютър. Музикална компютърна грамотност. С., 11-13. [Georgiev, A. Muzika s kompyutar. Muzikalna kompyutarna gramotnost. Sofia, 11-13.]

Hadzhigeorgiev 1924: Хаджигеоргиев, Д. Учебник по пение за първи клас на народните прогимназии. С., 1924, с. 27. [Hadzhigeorgiev, D. Uchebnik po penie za parvi klas na narodnite progimnazii. Sofia, 1924, s. 27.]

Hristov 1904: Христов, Д. Учебник по нотно пение за първи клас на мъжките гимназии и народните класни училища. Търново, 1904, с. 48. [Hristov, D. Uchebnik po notno penie za parvi klas na mazhkite gimnazii I narodnite klasni uchilishta. Tarnovo, 1904, s. 48.]

Hristov 1907: Христов, Д. Учебник по нотно пение за втори клас на мъжките и девическите гимназии и народните класни училища. Търново, 1907. [Hristov, D. Uchebnik po notno penie za vtori klas na mazhkite i devicheskite gimnazii I narodnite klasni uchilishta. Tarnovo, 1907.]

Karaatanassov, Dimitrova 2022: Караатанасов, В., Димитрова, Р. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас. Ч. 1. С., с. 15. [Karaatanassov, W., Dimitrova, R. Didaktika na muzikalnoto izkustvo I-IV klas. Vol. 1. Sofia, s. 96.]

Karaatanasov 2020a: Караатанасов, В. Еволюция на струнно-лъковите инструменти. Год. на СУ, ФНОИ, Кн. Изкуства, т. 113, 2020, с. 116. [Karaatanassov, W.

Evolyutsiya na strunno-lakovite instrumenti. God. na SU, FNOI, Kn. Izkustva, t. 113, 2020, s. 116.]
Karaatanasov 2020b: Караатанасов, В. Струнни лъкови инструменти в оркестъра. София, 2020, с. 2. [Karaatanassov, W. Strunni lakovi instrumenti v orkestara. Sofia, 2020, s. 113.]
Karaminkova-Kabakova 2020: Караминкова-Кабакова, Е. Музикално наследство: Какво остава след нас? Год. на СУ. ФНОИ, Кн. Изкуства, 113, 2020, 178-179. [Karaminkova-Kabakova, E. Muzikalno nasledstvo: Kakvo ostava sled nas? God. na SU, FNOI, Kn. Izkustva, t. 113, 2020, 178-179.]
Kovacheva 2019: Ковачева, Р. Иновативни подходи в обучението по музика в пети и шести клас на общообразователното училище. Дисертация. ЮЗУ „Неофит Рилски", 2019, с. 27. [Kovacheva, R. Inovativni podhodi v obuchenieto po muzika v peti i shesti klas na obshtoobrazovatelnoto uchilishte. PhD diss., YUZU "Neofit Rilski", 2019, s. 27.]
Mahan 1897: Махан, К. Кратък учебник по пение за средните мъжки и девически училища. Клас III. Пловдив, 1897, с. 28. [Mahan, K. Kratak uchebnik po penie za srednite mazhki I devicheski uchilishta. Klas III. Plovdiv, 1897, s. 28.]
Mangova 2020a: Мангова, Б. Музикално-педагогически принципи на дисциплината "Пение" в българското училище от края на XIX и първите десетилетия на XX век, отразени в учебните пособия от това време. – В: Образование и изкуства: Традиции и перспективи. Научно-практическа конференция, посветена на 80-годишнината от рождението на проф. д-р Георги Бижков. СУ. С., 2020, 778-779. [Mangova, B. Muzikalno-pedagogicheski printsipi ns distsiplinata "Penie" v balgarskoto uchilishte ot kraya na XIX I parvite desetiletiya na XX vek, otrazeni v uchebnite posobiya pot ova vreme. In: Obrazovanie I izkustva: Tradicii I perspektivi. Nauchno-prakticheska konferentsiya, posvetena na 80-godishninata ot rozhdenieto na prof. d-r Georgi Bizhkov. SU. Sofia, 2020, 778-779.]
Mangova 2020b: Мангова, Б. Основни проблеми на музикалното образование в българското училище от 20-те до началото на 40-те години на XX век в социокултурния контекст на времето. Год. на СУ, ФНОИ, Кн. Изкуства, т. 113, 2020, 55-79. [Mangova, B. God. na SU, FNOI, Kn. Izkustva, t. 113, 2020, 55-79.]
Pandev 1932: Пъндев, Т. Пение. Учебник за първи клас на прогимназиите. Пловдив, 1932, 28. [Pandev, T. Penie. Uchebnik za parvi klas na progimnaziite. Plovdiv, 1932, s. 28.]
Stoin 1981: Стоин, Е. Музикалнофолклорни диалекти в България. С., 1981, с. 173. [Stoin, E. Muzikalnofolklorni dialekti v Balgariya, Sofia, 1981, s. 173.]
Stareva 2003: Старева, Л. Неправителствените организации и обучението по фолклор. В: Фолклор и образование. С., 2003, с. 4. [Stareva, L. Nepravitelstvenite organizacii I obuchenieto po folklore. In: Folklor I obrazovanie. Sofia, 2003, s. 4.]
Valkova 2003: Вълкова, М. За детското развитие и фолклора в образованието. Във: Фолклор и образование. С., 25-29. [Valkova, M. Za detskoto razvitie I

folklora v obrazovanieto. In: Folklor I obrazovanie. Sofia, 25-29.]
Закон за културното наследство: https://faolex.fao.org/docs/pdf/bul203482.pdf достъп 19.04.2023. [Zakon za kulturnoto nasledstvo: https://faolex.fao.org/docs/pdf/bul203482.pdf last modified April 19, 2023].
Закон за предучилищното и училищното образование (обн. ДВ, бр. 79 от 13.10.2015 г., в сила от 01.08.2016 г. ..., изм. и доп. ДВ, бр. 11 от 2 февруари 2023 г.) https://web.mon.bg/upload/34577/Zkn_PedUchObrazovanie-izm07022023.pdf достъп 15.04.2023. [Zakon za preduchilishtnoto I uchilishtnoto obrazovanie (obn, DV, Br. 79 ot 13.10.2015, v sila ot 01.08.2016..., izm. I dop. DV, br. 11 ot 2 fevruari 2023: https://web.mon.bg/upload/34577/Zkn_PedUchObrazovanie-izm07022023.pdf last modified April 15, 2023].
Наредба № 5 от 3 юни 2016 г. за предучилищното образование: https://web.mon.bg/upload/29678/nrdb5-2016_PreducilisnotoObr_izm11022022.pdf достъп на 16.04.2023. [Naredba №5 ot 3 yuni 2016 g. za preduchilishtnoto obrazovanie: https://web.mon.bg/upload/29678/nrdb5-2016_PreducilisnotoObr_izm11022022.pdf last modified April 16, 2023].
Наредба № 5 от 30 ноември 2015 г. за общообразователната подготовка: https://web.mon.bg/upload/24101/nrdb5-2015_OPP_izm102020.pdf достъп на 16.04.2023. [Naredba №5 ot 30 noemvri za obshtoobrazovatelnata podgotovka: https://web.mon.bg/upload/24101/nrdb5-2015_OPP_izm102020.pdf last modified April 16, 2023].
Сайт на Министерство на културата на Република България: http://mc.government.bg/page.php?p=46&s=27&sp=32&t=33&z=253, достъп 17.04.2023. [Sayt na Ministerstvo na kulturata na Republika Balgariya: http://mc.government.bg/page.php?p=46&s=27&sp=32&t=33&z=253 last modified April 17, 2023].
Сайт на Националната комисия за ЮНЕСКО – България: http://www.unesco-bg.org/?language=bg&section=culture достъп 17.04.2023. [Sayt na Natsionalnata komisiya za YUNESKO – Balgariya: http://www.unesco-bg.org/?language=bg&section=culture last modified April 17, 2023].
Учебни програми по музика: https://web.mon.bg/bg/28 достъп на 18.04.2023. [Uchebni programi po muzika: https://web.mon.bg/bg/28 last modified April 18, 2023].

За автора:
Гл. ас. д-р Рая Ковачева, катедра „Музика и мултимедийни технологии", ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски";
Научни интереси: музикален фолклор, музикална педагогика, съвременни методи на обучение, дирижиране на народен хор, съавтор на учебници по музика за първи, втори, трети и четвърти клас, книги за учителя по музика за първи, втори, трети и четвърти клас и учебни тетрадки по музика за втори, трети и четвърти клас в издателство РИВА
E-mail: rajask@uni-sofia.bg

About the Autor:
Ch. assistant Raya Kovacheva, PhD, FNOI, SU "St. Kliment Ohridski"
Scientific interests: musical folklore, music pedagogy, modern teaching methods, conductoring a folk choir, co-author of music textbooks for first, second, third and fourth grades, co-author of books for the music teacher for first, second, third and fourth grades and teaching music notebooks for second, third and fourth grade in RIVA publishing house
E-mail: rajask@uni-sofia.bg

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

ВИДОВЕ ЗАДАЧИ, СВЪРЗАНИ С ДЕЙНОСТТА ВЪЗПРИЕМАНЕ НА КЛАСИЧЕСКА МУЗИКА В УЧЕБНИЦИТЕ ПО МУЗИКА ЗА 4. КЛАС ЗА УЧЕБНАТА 2022–2023

Юлияна Караатанасова

Резюме: Съществуват множество изследвания върху дейността възприемане при слушане на класическа музика в общообразователното училище както в българската педагогическа традиция, така и по света. Голям брой автори споделят идеята, че целта на училищното обучение по музика е подготвянето на личности с богата обща култура, които да бъдат част от бъдещата публика в концертните зали. Настоящата учебна програма по музика за 4. клас у нас поставя изисквания за усвояване на определени знания и развитие на музикалноизпълнителски умения, аналитични и социални компетенции на обучаваните. Сред тях са навиците за слушане и възприемане на музика като първостепенна дейност. Настоящото изследване проучва одобрените от Министерството на образованието и науката (МОН) шест учебни комплекта, създадени от шест авторски колектива. Използваните методи са класификация, сравнение, анализ и експертна оценка на задачите за възприемане на музика. Основните констатации показват наличието на разнообразни задачи с различна сложност, свързани с множество цели като разширяване знанията на учениците в областта на музикално-изразните средства, развитие на емоционална емпатия, въображение, абстрактно мислене и творчески подход, както и връзка с други училищни предмети, умения за работа в екип и др. Повечето от задачите могат да се изпълнят от децата, но други не са нито подходящи, нито лесни за реализиране на тази възраст. Основният извод е, че ако поставените задачи за възприемане на избраните примери от класическата музикална литература могат да бъдат успешно изпълнени от учениците, това ще бъде добра основа за подготовка на четвъртокласниците да се включат в живата музикална практика, т.е. да посещават класически концерти,

изпълнявани от всички видове инструментални и вокални състави с програми от различни жанрове.

Ключови думи: учебна програма по музика, класическа музикална литература, умения за слушане, възприемане, задачи

TYPES OF TASKS RELATED TO CHILDREN'S PERCEPTION OF CLASSICAL MUSIC WORKS IN THE 4TH GRADE MUSIC TESTBOOKS FOR THE SCHOOL YEARS 2022-2023

Juliana Karaatanasova

Abstract: There are numerous studies on the *perception* while listening to music in the general education school, both in the Bulgarian pedagogical tradition and around the world. A large number of authors share the idea that the purpose of school education in music is training individuals with a rich general musical culture who will be part of the future audience in concert halls. The present music curriculum for the 4th grade in our country sets requirements for the acquisition of certain knowledge and the development of musical performance skills, and analytical and social competencies of the children. Among them are listening skills and perceiving music as paramount activity. The present study researches the six teaching sets created by six authors' teams and all approved by The Ministry of Education and Science. The methods used are *classification*, *comparison*, *analysis* and *expert evaluation* of the perception tasks. The main findings show a variety of tasks of varying complexity related to plenty of goals like expanding students' knowledge in the field of musical expressive means, development of emotional empathy, imagination, abstract thinking, and creative approach, as well as connections with other school subjects, teamwork skills, etc. More of the tasks can be fulfilled by children, but others are neither proper nor easy to be realized at that age. The main conclusion is if the tasks set on the perception of the selected examples from the classical music literature can be successfully fulfilled by children, it will be a good foundation to prepare fourth graders to get involved in live musical practice, i.e. attending classical concerts performed by all kinds of instrumental and vocal ensembles with programs of various genres.

Key words: music curriculum, classical music literature, listening skills, perception, tasks

УВОД

В българската музикалнопедагогическа литература, както и в чуждестранната, има множество изследвания върху дейността възприемане на музика в общообразователното училище. Според много автори целите и задачите на училищното музикално възпитание са в голяма степен свързани с разширяване на общата музикална култура у подрастващите, което е предпоставка някои от тях да станат част в бъдещата публика в концертните зали.

Въпреки въвеждането на дейността възприемане на музика в масовото училище у нас още през 1955 г. според проф. Иван Пеев (Peev, 1970: 11) тогава не е налице научен подход относно същността, значението, мястото и ролята, което слушането на музика има за музикално-сетивното развитие на учениците от началния курс. През 1960 г. основен акцент е поставен върху нотното ограмотяване, като разделът „Слушане на музика" от учебниците вече липсва. В съдържанието на учебната програма от 1973 г. един от разделите отново е свързан с възприемане на музика, като се поставят задачи, свързани с наблюдение, различаване, разпознаване, анализ на музикални изразни средства.

След 1981 г. в учебните програми по музика в масовото училище тази основна дейност се поставя в по-широк контекст, като подпомага осъзнаването на ролята на музиката в живота на човека и обществото, появява се и стремеж към систематизиране на музикалните впечатления. Обръща се внимание на формирането на умения за слушане на цели произведения, активизиране на музикалния слух чрез анализи на елементи на музикалната изразност, развитие на памет и въображение. Според Валентина Манолова (Manolova, 2004: 115) музикалното възприятие е сложен психически процес, при който музикалното произведение се отразява в кората на главния мозък с цялата съвкупност от неговите елементи. Основните компоненти на музикалното възприятие: *емоционална отзивчивост*, *музикален слух*, *музикално мислене*, *музикална памет и способност за сътворчество*, са в сложни взаимоотношения помежду си.

Нови насоки се откриват в учебниците по музика от 1993 г., свързани с активизиране на образно-асоциативното мислене на учениците, поставяне на акцент върху емоционалното възприятие, запознаване с понятия и термини за изразяване на музикални впечатления, организиране на учебния материал по теми и сюжети в контекста на социалните функции на музиката, запознаване с музикални култури на други народи, както и композитори от различни национални общности. Дава се творческа свобода на учителя за начина на преподаване, подреждане и групиране на учебния материал.

Поставянето на единни стандарти за учебното съдържание и организацията на учебния процес започва от 2000 г. с налагането на Държавни образователни изисквания (ДОИ). В края на началния етап на основната степен на образование от четвъртокласниците се очаква да придобият знания и умения за възприемането на музика, които включват разпознаване на четири инструментални творби от училищния репертоар, определяне на характер, темпо, динамика, повторност, различие и подобие в музикални произведения, разпознаване на марш, валс, право хоро, ръченица, познаване по външен вид и тембър на музикални инструменти, познаване по имена на петима музиканти, свързани с изучавания материал с кратки биографични данни за тях, свързване на социалните функции на музиката с различни жанрове. През този период са одобрени следните учебници по музика за началния етап на СОУ: на издателство „Булвест 2000“ с автори Г. Гайтанджиев, М. Попова, П. Младенова; на „Просвета“ с автори Г. Калоферова, В. Сотирова, Р. Драганова и с автори П. Минчева, П. Пехливанова, С. Христова. Те отразяват държавните изисквания, но съдържанието, музикалните примери и жанрове са организирани по различен начин. Произведенията за слушане отговарят на критериите *достъпност*, *атрактивност*, *жанрово и стилово разнообразие*, *степен на емоционална отзивчивост*, която предизвикват у учениците. Обща необходимост, изведена на преден план в дейността възприемане, е възпитаване на навици за слушане и аналитични умения. Това се постига с разнообразни задачи, свързани с наблюдаване и овладяване на елементите на музикалната изразност, разпознаване на видове и жанрове музика, определяне на изразните възможности на музиката. В комплектите за слушане на произведения са добавени наред с художествените пиеси и звукови картини – откъси „несложни шумове“, които се ползват за фон на метроритмични задачи и импровизиране.

След 2010 г. учебното съдържание по музика се фокусира във взаимовръзката между изпълнение, възприемане и анализиране на съответния музикален материал, набляга се на синтеза с други изкуства, както и на взаимодействието с извънхудожествени сфери. В образователния процес се мотивира способността за изява на лични предпочитания, творчески и изпълнителски дейности, засилват се междудисциплинарните връзки.

Ограниченият речников фонд на децата в начален образователен етап, малкият обем от музикалнообразни представи и памет са причина възприемането на музика да е една от трудните за реализация дейности в часа по музика. Голяма част от педагозите прибягват до визуализиране на идейно-емоционалното съдържание на

произведенията, за да подпомогнат осмислянето им от учениците. Съвременната среда, в която растат децата, е предимно визуална, наситена от компютърни игри и достъп чрез интернет до всякакви интонационни музикалнослухови впечатления, които често са абсолютно несъвместими с музиката, звучаща в училище. Този факт насочва към създаване на необходимост у децата да слушат стойностни художествени творби и изграждане на критерии и усет за ориентиране към тях.

Съвременните информационни технологии са част от обучителния процес. Включването на видеоклипове, записи на концертни изпълнения, анимации допълва словесно описателните и слуховите представи за музикалната инструментална и певческа практика, видовете музикални инструменти, форми и жанрове и допринася за създаването на цялостни обобщени образи на музикалните явления.

Според Цеца Тасева (Tasseva, 2014: 175) използването на визуални форми при възприемането на музика променя характера на обучението (подобрява възприемането, осмислянето, обобщаването на учебната информация, изгражда умения за анализиране и систематизиране на знанията) и създава интересна и привлекателна музикално-образователна среда в училище. Приложението *PowerPoint* на *Microsoft Office* в последните години широко се използва за визуализация на учебния материал. Комбинациите от текст, графика, изображение, аудио и видео файлове, анимация на елементи на слайдовете, навигация с хипервръзки бяха използвани от педагозите най-вече по време на пандемията от Ковид-19 в периода 2020–2021 г. Те подготвиха огромен електронен ресурс от интерактивни уроци, които се ползват успешно и днес, подпомагайки възприемането, научаването и затвърждаването на учебното съдържание и възбуждайки интереса и активността на учениците.

ИЗИСКВАНИЯ, ПОСТАВЕНИ ОТ УЧЕБНАТА ПРОГРАМА ПО МУЗИКА ЗА 4. КЛАС

Настоящата учебна програма по музика за 4. клас в общообразователните училища завършва началния етап от основната образователна степен, като описва учебното съдържание за задължително обучение. Целта е да се надградят основните знания, умения и отношения, натрупани в обучението от първи до трети клас, постигнатите музикалноизпълнителски, аналитични, познавателни, социални и други компетентности на учениците. Учебното съдържание спираловидно се разширява чрез приложение на извънучилищния опит на децата (от познато към непознато, от достъпно практическо мислене към по-абстрактното). Развиват се на по-високо ниво:

- основните дейности в музикалната практика: изпълнение, възприемане, творчество;
- допълват се знанията за елементите на музикална изразност – мелодия, ритъм, метрум, темпо, динамика и тембър;
- знанията за основните формообразуващи принципи в музиката;
- знанията за български песенен и танцов фолклор, обреди и традиции;
- знанията за музикални инструменти;
- знанията за видове вокални и инструментални състави;
- осъзнаването на връзката между музиката и съвременните технологии.

За дейността възприемане особено важно е разширяването на знанията за елементите на музикална изразност, допълнени с познания за видове оркестри: народен, духов, симфоничен. Въвеждат се понятията: клавишни, електрически и електронни инструменти. Изясняват се възможностите чрез съвременни технологии да се търси, съхранява и разпространява музика.

Цел на тази разработка е да разгледа видовете задачи, свързани с дейността възприемане, поставени от авторските колективи на одобрените от МОН актуални учебници по музика за 4. клас за учебната 2022–2023 г., а именно: „*Изкуства*“ ЕООД, *Анубис „Клет България*“ ООД, *Булвест 2000 „Клет България*“ ООД, *„Просвета Плюс*“, „*Просвета - София*“ *и ИК „Рива*“ АД (табл. 1).

Таблица 1. Списък на одобрени учебници/учебни комплекти по музика за 4. клас за учебната 2022–2023 г.

Наименование на учебника/ учебния комплект за IV клас	**Автор/и на текста**	**Издател**	**Оценители на съдържанието, на графичния дизайн и на полиграфическото изпълнение**	**Година на одобрение**
Музика (печатно издание с електронен вариант)	Милка Толедова, Любомира Христова, Пепа Запрянова	„Изкуства” ЕООД	**Оценители на съдържанието: Доц. д-р Никола**й Стефанов Градев, Елена Димитрова Търничкова, Петя Василева Стоименова,	2019

Музика (печатно издание с електронен вариант)	Янна Рускова, Стефан Русков, Магдалена Лобутова, Розалина Паскалева	Анубис „КЛЕТ БЪЛГАРИЯ" ООД	Стефка Михайлова Троянова, Веска Илиева Колева, Дениза Василева Йорданова, Ирена Ангелова Коцева **Оценители на графичния дизайн:** Десислава Христова Песева-Балджиева, Пламен Кръстев Узунски, Георги Петров Тачев **Оценители на полиграфическото изпълнение:** Цветанка Георгиева Апостолова, Стефан Иванов Славчев, Васил Иванов Станев	
Музика (печатно издание с електронен вариант)	Елисавета Вълчинова-Чендова, Пенка Марчева, Ваня Ангелска, Теодора Ватева-Балабанова	Булвест 2000 „КЛЕТ БЪЛГАРИЯ" ООД		
Музика (печатно издание с електронен вариант)	Галунка, Калоферова, Вяра Сотирова, Росица Драганова	„Просвета Плюс" ЕООД		
Музика (печатно издание с електронен вариант)	Пенка Минчева, Красимира Филева, Диана Кацарова	„Просвета – София" АД		
Музика (печатно издание с електронен вариант)	Адриан Георгиев, Мая Андасорова, Рая Ковачева	ИК „РИВА" АД		

**Из Приложение 2*

Изследването се ограничава с дадените примери от областта на т.нар. класическа музика чрез използването на методите на наблюдение и класификация. Успешното изпълнение на поставените задачи от авторските колективи във връзка с тези примери считаме за добра основа и предпоставка за подготвеност на учениците от 4. клас за посещение на класически концерти. Направен е опит за обобщение на базата на някои критерии, като: популярност, достъпност, атрактивност, степен на музикална отзивчивост, жанрово разнообразие, илюстриране на изучаваните музикални инструменти, за да се определи удачността на избраните за слушане музикални примери и се анализира подборът им чрез използването на методите на сравнение и анализ.

За примерите от световната музикална класика в учебника по музика за 4. клас (електронен вариант) на издателство „*Изкуства*“ ЕООД (Приложение 1) с автори Милка Толедова, Любомира Христова, Пепа Запрянова са подбрани общо 13 произведения или откъси – 50% от общо 26 примера за слушане. Ако изберем един от критериите ни за оценка да бъде критерия *популярност* сред широката публика, четири от тези примери са такива: „Малка нощна музика“ от Моцарт и трите пиеси из „Карнавал на животните“ от Сен-Санс, докато останалите не отговарят напълно на този критерий (Приложение 1 и табл. 2). Разбира се, това не означава, че последните са по-малко стойностни, но проверката на времето би трябвало да бъде един от основните критерии за избор на произведения за слушане от страна на авторите на учебници по музика, който да им подскаже възможността за по-лекото възприемане от учениците на музика, която не звучи в ежедневието им и не е позната.

Таблица 2

Музика за IV клас Издател	**Брой примери с класическа музика**	**Популярни творби**	**Творби от български композитори**	**Включени видове музикални инструменти, вокални и инструментални формации**
„Изкуства” ЕООД	13	4	0	6 за пиано, 6 за оркестър, 1 за цигулка, 1 за орган, медни духови и хор, 1 флейта, арфа, клавесин

Анубис „КЛЕТ БЪЛГАРИЯ" ООД	56	17	6	Всички основни оркестрови инструменти, пиано
Булвест 2000 „КЛЕТ БЪЛГАРИЯ" ООД	12	8	1	9 за оркестър, 2 за пиано, 1 за цигулка, 1 за кларинет
„Просвета Плюс"	16	14	1	7 за оркестър, 3 за пиано, 1 за челеста, 1 за глас бас
„Просвета – София"	20	10	6	6 оркестрови, 8 за пиано, виолончело, глас
ИК „РИВА" АД	21	19	1	11 за оркестър, 4 за пиано, 1 акордеон, 1 цигулка, 1 орган

В 13-те примера за слушане, подбрани в учебника, се наблюдава известен дисбаланс по отношение на включените музикални инструменти: повече от две трети са за пиано, за пиано и друг инструмент или оркестър. Останалата част от примерите застъпват инструментите цигулка, флейта, арфа, клавесин, медни духови, както и хорови изпълнения, като извън произведенията за слушане има примери за кларинет, обой, по един пример за видове хорове, симфоничен и духов оркестър. В унисон със съдържанието на учебната програма би било по-удачно да се подберат произведения, включващи всички инструменти от симфоничния оркестър, които да се представят в откъси или кратки камерни творби или като солови инструменти с оркестър. Това би довело до затвърждаване на знанията и обогатяване на слуховия опит на учениците, след като до четвърти клас те са запознати с всички инструменти от симфоничния оркестър. Още повече че преобладаващите задачи към учениците след възприемане на музикален откъс са свързани с отгатване на инструмента, който е прозвучал по неговия тембър.

В учебника по музика на издателство *Анубис „Клет България"* ООД с автори Янна Рускова, Стефан Русков, Магдалена Лобутова, Розалина Паскалева впечатляващ е фактът, че подбраните музикални примери са най-многобройни (Приложение 2) в сравнение с останалите 5 учебника по музика за 4. клас. Задълбоченото познаване на музикалната

литература и подходът към произведенията за възприемане разкриват специалното отношение на авторите към целта да бъде обогатена музикалната култура на учениците.

Подбраните музикални примери от различни епохи и жанрове са 56 на брой без фолклорните образци. 30,35% от тях, или 17 на брой, могат да се причислят към *популярните* прозведения. Останалите 39 са известни творби от специализирания репертоар за различни музикални инструменти и са с високи художествени качества, характерни, оригинални, разнообразни по настроение и образност. В учебника присъстват освен оркестрови образци, творби за пиано, виолончело, виола, китара, акордеон, арфа, обой, фагот, валдхорна, маримба, вибрафон, глас и пиано и дуо за виола и виолончело, вокален дует, китарен квинтет, каквито не открихме в споменатите дотук учебници. Примерите за симфоничен оркестър са удачни за разграничаване на ролята на всяка една оркестрова група като тембър, илюстрират ясно освен муикално-изразните средства като тембър, динамика, мелодия, ритъм също така и различни *щрихи* като напр. *пицикато* („Пицикато“ из балета „Силвия“ на Делиб). За разлика от учебниците на другите издателства тук са включени произведения от католическата църковна традиция като откъс от „Великденска оратория“ на Бах, „Слава“ от Вивалди, „Ден на гнева“ из Реквием на Моцарт. Шест произведения са от български композитори: М. Балтаджиев – песен за сопран и оркестър „Свобода“ из мюзикъла „Грозното пате“, П. Хаджиев – Ръченица за струнен квартет, К. Стоянов –„Български танц“ за маримба, В. Стоянов „Празнична увертюра“, В. Казанджиев – „Велико Търново“ из „Картини от България“, и К. Илиев – „На сбор“ за симфоничен оркестър. Широка е палитрата на застъпените *видове* танци: валс, галоп, кадрил, славянски, танц, мюзет, фанданго, джаз валс, мамбо, и *жанровете* мюзикъл, ноктюрно, импромптю. Изяснява се и *сюитата* като понятие чрез задача за възприемане на откъс из „Бразилска сюита“ на Вила Лобос.

Дейността възприемане в учебника по музика за 4. клас на *Булвест 2000 „КЛЕТ БЪЛГАРИЯ“* ООД с авторски колектив Елисавета Вълчинова-Чендова, Пенка Марчева, Ваня Ангелска, Теодора Ватева-Балабанова стимулира учениците да създадат *своя лична класация от любими творби*. Предложени са 12 примера от световната музикална литература (Приложение 3), сред които един е електронна музика от Симо Лазаров. 10 от примерите (с изключение на Вариации за кларинет и малък оркестър от Дж. Росини и творбата на С. Лазаров) отговарят на критерия *популярност* и са достъпни за възприемане от четвъртокласниците. В учебника се изясняват понятия за народна и

авторска музика, обръща се внимание на наблюденията при посещения на концерти с конкретно насочващи задачи. Важен момент е споделяне на впечатления от слушане на музика със съучениците. Особено внимание в учебника се обръща на знания, свързани с други изучавани предмети – математика, български език, английски език, човек и природа, изобразително изкуство. Въпреки че са находчиви, някои от задачите изискват доста съобразителност като: „Реши числения израз и открий първата буква от названието на духов инструмент: 55 – (9.4) = 19" (Valchinova-Chendova, 2019:10).

Авторите на учебника по музика за 4. клас на издателство „*Просвета Плюс*" са Галунка Калоферова, Вяра Сотирова, Росица Драганова. Добра находка е наличният речник за понятия като *етюд*, *алегро*, *легато*, *какво е свирене на бис*, имена на композитори с кратка биографична информация (Менделсон, Паганини, Бетовен).

Подбраните произведения за слушане от световната музикална литература са 16 на брой (Приложение 4), едно произведение е от български композитор – електронна музика от Владимир Джамбазов. 14 произведения отговарят 85% на критерия *популярност*, като тук част от произведенията се слушат многократно в няколко урока – по два, три, а някои до четири пъти. Това е много важен подход, който подпомага запаметяването на творбите от учениците и е различен момент в сравнение с досега разгледаните учебници: избор на ограничен брой творби за слушане, но работа за по-трайното им запомняне. Преобладаващи са клавирните произведения – 5 на брой, следват оркестровите, като някои от тях са със солиращи челеста, ксилофон, две са вокални, едно за соло цигулка, едно за орган. Добра идея е представянето на „Полетът на бръмбара" от Р. Корсаков в изпълнение на различни инструменти за демонстрация на отделни тембри.

В учебника по музика за 4. клас на издателство „*Просвета – София*" с авторски колектив Пенка Минчева, Красимира Филева, Диана Кацарова дейността възприемане на музика заема сериозна част от учебното съдържание. Музикални примери от световната музикална литература са удачно подбрани, като в някои от тях преобладават *звукоизобразителните елементи*, а в други се набляга на характера и емоциите, които предизвикват. От 20 произведения (Приложение 5), 6 от които са от български композитори, позовавайки се на критерия *популярност*, установяваме, че 10 (50%) от тях можем на причислим към добре известните на широката публика. Този факт е гаранция за по-леко, пълноценно възприемане и осмисляне от страна на учениците на тези творби, които пряко въздействат върху тяхната емоционалност

и спомагат за развитие на образното им мислене. Повечето задачи, поставяни по време на слушане на музикални произведения и откъси, са идентични с тези в разгледаните дотук учебници.

Авторският колектив на учебника по музика за 4. клас на издателска къща „*Рива*“ АД включва Адриан Георгиев, Мая Андасорова, Рая Ковачева. Правият впечатление лека структура на учебното съдържание и ясният език, използван за поднасяне на нови знания. Един от най-находчивитие и оригинални примери в електронния вариант на учебника е начинът, по който е представена всяка оркестрова група от най-ниския към най-високия инструмент – диригентът я назовава и инструментите прозвучават в кратък характерен популярен откъс. Следва представяне на инструментите заедно по групи и накрая заедно като оркестър. Темата за съвременни технологии в музиката е най-добре представена в сравнение с другите учебници (Georgiev, 2019: 40-41) – ясно, точно, конструирано. Интересна задача е използването на мобилно приложение за съставяне на плейлист на любими песни/произведения.

Подбраните произведенията за слушане от световната музикална съкровищница са 21 броя (Приложение 6), сред които едно е от български композитор и едно от църковната православна традиция. Всички примери отговарят почти 100% на критерия *популярност*. Важно е да се отбележи, че тук се набляга на атрактивни откъси, а не на целите произведения, което улеснява запаметяването им и отговаря на критерия *достъпност*, тъй като примерите са подходящи за възприемането от страна на учениците на базата на получените до момента знания. Някои се слушат по два и повече пъти в процеса на обучение с различна цел, което затвърждава запомнянето на характерния откъс от творбата. Такива са „Годишни времена“ от Вивалди, като отделните части са дадени в различни уроци, Сюита 1 „Кармен“ от Бизе, Токата и фуга в ре минор от Бах. В специално оформените музикални примери се комбинират няколко откъса, изпълнителски състави и инструменти – използват се ярки откъси от класиката наред с фолклор или забавна музика, поставят се различни задачи върху една и съща музика – това са комбинирани задачи за определяне на тембър, характер на мелодията, определяне на метрум, ритъм, жанр, видове изпълнителски състави или инструменти. Много впечатляващи примери са подбрани за акордеон. Често се употребяват едни и същи откъси от произведения за разграничаване на тембър: „Бадинера“ и „Токата и фуга“ от Й. С. Бах, „Валс“ от Д. Шостакович, „Либертанго“ от А. Пиацола, „Многая лета“ в изпълнение на Борис Христов, валс от Й. Щраус и др.

ВИДОВЕ ЗАДАЧИ, СВЪРЗАНИ С ДЕЙНОСТТА ВЪЗПРИЕМАНЕ НА ПРИМЕРИ ОТ СВЕТОВНАТА МУЗИКАЛНА КЛАСИКА

За успешното осъществяване на дейността възприемане у учениците е необходимо според Ралица Димитрова (Dimitrova, 2022: 229) да се стимулират съзнателност, активност, аналитичност и натрупване на музикалнослухови представи. За подобряване на музикалните им способности се разчита на няколко вида задачи, свързани с музикално-изразните средства *тембър*, *ритъм*, *метрум*, *размер*, *темпо*, *динамика*, *мелодия и връзката им с жанра*.

1. Задачи за развитие на тембровия усет

Преобладаващите задачи в учебниците са свързани с тембъра. Те се базират на знания за музикалните инструменти, вокални и инструментални ансамбли и различните видове оркестри. Сред тях са:

- **Разпознаване** на видовете музикални инструменти, гласове, хорове и оркестри **по тембъра и начина на звукоизвличане**.

В учебника на *Булвест 2000* оригинална идея е използването на **пъзел**. С негова помощ учениците могат да открият в откъс за слушане **нови музикални инструменти** (дадени са тромпет, кийборд, акордеон и орган). Подходяща задача е **определяне вида на оркестъра** в откъсите: „Есен“ из „Годишни времена“ на Вивалди, „Недовършена симфония“ от Ф. Шуберт и марш „Родина“ от Николай Братанов (Valchinova-Chendova 2019: 55).

В учебника на *Анубис* интересна задача е **различаването на народните духови инструменти от оркестровите**. В някои случаи в помощ на учениците са подходящи словесни описания за тембъра на даден инструмент, което улеснява избора на правилния отговор. Както споменава Красимира Филева (Fileva, 2018: 14), работата с описания и представи на свой ред активира фантазията на учениците за възприемане, осмисляне и оценка на тембровите свойства. Задача, свързана с прослушване на музикални примери с участието на инструменти от една и съща група, дава възможност за дискутиране на връзката между тембъра и настроението. Примерите са интересни, но някои от поставените задачите са неясни (Ruskova 2019: 39), свързани с изискването да се групират музикалните инструменти, но не е ясен критерият, по който да се направи това.

В учебника на *Просвета Плюс* разпознаването на музикалните инструменти в „Спомен от цирк Ренц“ (соло ксилофон и оркестър) (Kaloferova, 2019: 13) е съчетано със задача за съпровод по даден ритмичен модел. Подходящ пример за отличаване тембъра на челеста е „Танц на бонбонената фея“ от балета „Лешникотрошачката“ на Чайковски (Kaloferova, 2019: 11).

За развитие на тембровия усет в учебника на *Просвета – София* подбраните примери за слушане са за струнен оркестър, виолончело, пиано, симфоничен оркестър, ударни, вокал, като преобладаващи са клавирните пиеси – 40% от примерите. Бихме препоръчали учителите да добавят произведения с духови инструменти – дървени и медни, както в солови изпълнения, така и в камерни творби.

В учебника на *ИК Рива* задачите за разпознаване на музикален инструмент по тембъра се съчетават със знания за името на композитора и творбата – напр. „Токата и фуга в ре минор" от Бах (Georgiev 2019: 3).

- **Разпознаване в каква последователност прозвучават** видове инструменти, инструментални или вокални състави, оркестри, изпълняващи соло музикални инструменти, или групи от оркестъра.
- Отчитане на **зависимостта на тембъра от характера** на музиката.
- Комбинирана задача е **да се открие по тембъра даден инструмент** (подпомага се отгатването с картинки, като се препоръчва да се избере една от няколко), **да се опише с думи тембърът, да се открият танцът и съответният размер**.

В учебника на *Анубис* за „Соната за виолончело и пиано" от Й. Брамс и „Етюд за виола" от Ф. Хофмайстер е поставена задача да се открият ниските тонове, което предполага знания за регистри. Въпреки че този материал е познат, задачата изисква по-високо ниво на придобито слухово умение за разграничаване на ниски, високи и средни тонове. Препоръчваме да бъде решена колективно от класа с помощта на преподавателя.

- Определяне на звукоизобразителните възможности на отделните музикални инструменти, разпознаването им и определяне на вида им в откъс. Сполучлив пример е началото на „Утро" из сюитата „Пер Гинт" от Е. Григ, където децата лесно биха доловили чуруликане на птичка във флейта и обой (Valchinova-Chendova, 2019: 14). Изключително резултатен подход е слушането на едно и също произведение или откъс в няколко урока и постепенно разширяване на задачите. Това е основен подход, използван от авторите на учебниците на *ИК Рива* и *Просвета Плюс*.
- **Разграничаване на звукоизобразителните функции на музиката от изразителните**. Насочващи въпроси помагат на учениците да разграничат двете функции (Valchinova-Chendova, 2019: 49), подтиквайки ги към избор от магически кръг на вярното

относно дадени две произведения – **1/ Музиката изразява: Какво?** - спокойствие, обич, нежност, щастие, тъга, вълнение, море, изгрев, буря. **2/ Музиката изобразява: Как?** Дадени са разбъркано различни понятия и определения: ударни, кадифен тембър, бързо темпо, цигулка, духови инструменти, светъл тембър, бавно темпо, оркестър, клавишни инструменти, умерено темпо, флейта, струнни. Учениците трябва да предложат две от прослушваните произведения – едното да изобразява, другото да изразява, да представят аргументи за избора си.

- Задачи, изясняващи **взаимовръзката** между различни **оркестри** или **инструменти с определени жанрове и стилове музика** – напр. духов оркестър с марш, валс с танцова музика и т.н.

В учебника на *Просвета Плюс* основните групи в симфоничния оркестър са разгледани и като съчетание от различни тембри и функции, като последните се свързани с изпълнение на балетна, симфонична, филмова музика.

В учебника на Анубис въвеждането и изясняването на жанрови понятия са съчетани със задача за тембър. След прослушване на музика за обой и фагот се изяснява що е *романс* – песен за солово изпълнение със съпровод, прави се преговор на духови инструменти, въвежда се понятието *вибрато*.

- **Определяне на последователността** на включване на отделните групи инструменти и **имитиране** на начина, по който се свири на всеки от тях.

В учебника на *Булвест 2000* такъв пример е „Недовършена симфония" от Ф. Шуберт (Valchinova-Chendova, 2019: 50). Това е подходяща и атрактивна задача, която добре се съчетава с изясняване на понятията *тути* и *соли*, както с промяна на динамиката.

- Използване на **музикални карти**, които включват видовете музикални инструменти по групи, като задачата е да се попълнят липсващите.
- Свързване на водеща **музикална тема с тембъра като носител на определена образност**. Подобна задача бихме причислили към тези с висока трудност, тъй като изисква обединяване на знания, свързани за метрум, ритъм, темпо и динамика.
- **Сравняване на два музикални инструмента по тембър** – по какво си приличат, по какво се различават.
- **Откриване на изпълняващи соло инструмент**, описание на тембъра му.
- Разпознаване на тембрите на **електрически и електронни**

инструменти – тази задача откриваме единствено в учебника на *ИК Рива*.

В учебника на *Просвета Плюс* върху „Вариации върху старинна френска песен“ от В. А. Моцарт задачата е да се разпознае пиано и определи към кои групи се отнася (Kaloferova, 2019: 36). Следва изпяване на мелодията на темата на вариациите, дадена като нотен пример. Такава задача подпомага развитието на музикалната памет, както и когато една и съща мелодия се изпълнява от различни инструменти с цел да бъде отличен тембърът.

В учебника на *Анубис* бихме определили като неотговарящи на възрастовите особености преподадения учебен материал и сравнително ограничения слуховия опит на учениците задачи като следните:

- **Дублиране на диапазона на музикални инструменти**. След прослушване на „Дуо за виола и виолончело“ от Бетовен е поставен въпросът „Могат ли двата инструмента да изпълняват едни и същи по височина тонове?“ (Ruskova, 2019: 17). Отговорът предполага знания за диапазона на двата инструмента, които не са преподадени, а и не могат да бъдат осмислени от четвъртокласници.
- **Разграничаване по тембър на оркестровите групи в симфоничния оркестър**. Такава задача би могла да бъде изпълнена колективно, но да се отговори на въпроса „Кои групи инструменти са в диалог помежду си?“ при прослушване на откъс из Втора симфония от Й. Брамс ни се струва нереалистично, отново поради недостатъчния слухов опит на учениците в 4. клас, повечето от които, особено в малките населени места на страната, нямат достъп до симфонични концерти и единствените им впечатления от звука на симфоничен оркестър са кратките записи в часа по музика.
- **Откриване на съчетания от тембри**. При прослушване на произведение за оркестър – „Мамбо“ от Л. Бърнстейн и Детска симфония от Й. Хайдн е поставен въпрос: „Как са използвани музикално-изразните средства за предаване на идеята на композитора и да се открият съчетания от тембри?“ Това е трудна задача дори за студенти по музика и считаме, че в случая критерият за *достъпност* не е спазен.
- **Разпознаване на тембри през възпроизвеждащи устройства**. Поставен е въпрос към учениците: „От кой източник на музика звучи изпълнението на даден артист: компютър, стар магнетофон, касетофон или грамофон?“ Тази задача е неподходяща поради липсата на музикални впечатления от подобни стари

звуковъзпроизвеждащи устройства. Децата имат слухови представи по-скоро от звуци от компютър и смартфон.

В учебника на *Булвест 2000* с негарантиран положителен резултат са следните задачи:

- **Откриване на липсващата група музикални инструменти в произведения** за слушане. Въпросът: „В първата част на Недовършена симфония коя група инструменти не е включена?“ (Valchinova-Chendova, 2019: 51), буди известни съмнения относно успешното намиране на отговора поради неустойчивата слухова памет на четвъртокласниците относно звученето на всяка оркестрова група.
- **Пресъздаване на настроението в диалога** между струнни и духови в първата част на симфонията **с помощта на движения и изражения на лицето** (Valchinova-Chendova, 2019: 51). Тази задача е интересна, но изисква доста голяма концентрация за времето на прозвучаване на творбата и развито абстрактно мислене, което все още не е на високо ниво на тази възраст.
- Вид комбинирана задача е **избери вярната числова редица, за да покажеш последователността на поява на инструментите в изпълнението:** 1 – духови, 2 – струнни, 3 – соло цигулка, 4 – ударни
  Числови редици: 1 2 3 4/ 2 3 1 4 / 4 3 2 1

В учебника на *Просвета - София* освен задачи, свързани с описание на тембъра с думи и разграничаване на инструменти от един вид – напр. в струнната група, учениците биха се затруднили с отговор на въпроса: „Има ли отношение тембърът към височината на тона?“ (Mincheva, 2019: 37), тъй като познанията им за музикалните инструменти все още не са толкова задълбочени. Задачата да се подредят дадени на картинки музикални инструменти по височина (Mincheva, 2019: 12) вероятно би изяснила донякъде връзката с тембъра, но разбира се, с помощта на учителя.

2. Задачи, свързани с метрум, размер, темпо, жанр

Тези задачи се появяват във всички учебници, идентични или с малки разлики.

- Определяне на **темпото /или промяната на темпото/ и характера** на музиката.

Много сполучливи са примерите в учебника на *ИК Рива*, тъй като са жанрово разнообразни и в различно темпо: „Лунната соната“ от Л. ван Бетовен, бавен откъс в изпълнение на кавал, „Танц със саби“ от А. Хачатурян, Рапсодия „Вардар“ от П. Владигеров, „Полетът на бръмбара“ Р. Корсаков за тромпет и оркестър, „Ръченица“ от П. Стайнов из „Тракийски танци“ (Georgiev, 2019: 14).

- Определяне на размера, като се избере подходяща схема за броене сред зададени няколко варианта, отнасящи се до прослушвания откъс. Свързване **с определен жанр**.
- **Предложение за ритмичен съпровод** на даден музикален откъс, свободно или по даден модел, с помощта на детски музикални инструменти, пляскане или тропане. Това е задача, която провокира творчеството на учениците и такава е поставена относно първия епизод от „Баба Яга" от „Картини от една изложба" на М. Мусоргски (Kaloferova, 2019: 43). С голяма трудност е разновидност на задачата (Ruskova, 2019: 20), при която са дадени различни модели за дясна и лява ръка, като синхронизирането им е предизвикателство за повечето ученици. Подобна задача се среща в учебника на *ИК Рива* (Georgiev, 2019: 15), изискваща ритмичен **съпровод по зададен нотен пример** на произведения за слушане – из Сюита №1 „Кармен" на Ж. Бизе. Олекотеният вариант е **съпровод само на силно 1-во време** – напр. „Валс на цветята" от П. И. Чайковски и „Сватбен марш" на Ф. Менделсон (пак там).
- **Ритмична игра /първи вид/** представлява повторение на различни комбинации от нотни стойности и паузи, прослушани предварително в даден музикален откъс. Разновидност на задачата срещаме в учебника на *ИК Рива* (пак там) **слушане, отмерване, откриване на познати нотни стойности** върху „Мечтание" от Р. Шуман.
- **Ритмична игра /втори вид/** – представлява откриване на колко се брои и какъв е размерът. В учебника на *Просвета Плюс* е въведена терминология – *кратки и дълги удари*. Разновидност на тези задачи от солфежната практика са пляскане на силно време и с юмруци на слабо. Подходящи примери в учебника на *ИК Рива* са Валс №2 от Д. Шостакович, „Либертанго" от А. Пиацола (за електронни инструменти) за откриване на силно, слабо, относително силно и слабо време (пак там: 13).
- **Сравняване на две изпълнения на едно и също произведение** или сравняване на две инструментални пиеси на базата на ритъма.
- **Комбинирани задачи, които показват взаимовръзката между темпо, настроение, размер и жанр** – използват се за примери танците кадрил, гопак, тарантела, мамбо, пайдушко хоро, мюзет, фанданго, словашка полка и български народни танци

В учебника на *Просвета Плюс* се подчертава връзката между определен ритъм с определен танц. При прослушване на музика се поставя задача да се проследи в какъв ред прозвучават: валс, марш,

буги-вуги и право хоро. Изяснява се социалната функция на танца – при какви случаи се практикува определен танц, каква е музиката, какво е облеклото на изпълнителите и на публиката. Допълнителна задача във вид на „проект“ може да бъде учениците да потърсят информация и видеоматериали в интернет за избран от тях танц.

- **Музикална** загадка за метрум и размер. Задачата изисква да се отговори на колко се брои във всеки откъс – сполучливи примери са ¾ „Валс“ от Й. Щраус, „Радецки марш“ от Й. Щраус 4/4 (пак там: 3).
- **Импровизиране на движения** върху звучаща музика в различни размери, отчитане на силни и слаби метрични времена. За подобна задача в учебника на *Булвест 2000* са избрани творби от П. И. Чайковски: „Валс на цветята“ из „Лешникотрошачката“ и „Октомври“ из „Годишни времена“, като за последното произведение е добавена задача за разпознаване на пианото по тембъра.
- **Избор на ритмична схема/графичен модел**, който отговаря на даден музикален откъс от предложени напр. три, във връзка с прослушваното произведение. Подходящ пример е „Фест марш“ от Йохан Щраус-баща (Valchinova-Chendova, 2019: 25). Схемите включват квадрати и правоъгълници за илюстрация на равноделни и неравноделни размери. Разновидност на задачата е **избор на подходящата пътечка** (схема) в учебника на *ИК Рива*, която **отговаря на броенето** в дадена музикална пиеса и се свързва с определен жанр.
- **Определяне на ритмичния модел** в пример за ритъм – напр. в откъс от финал на „Болеро“ от М. Равел (Georgiev, 2019: 12).

3. Задачи, свързани с развитие на усета за динамика

- **Да се проследи промяната в динамиката**. Чудесни примери са дадени в учебниците на: *Булвест 2000* – увертюра „Вилхелм Тел“ от Дж. Росини (Valchinova-Chendova, 2019: 14), *Просвета-София* – „В пещерата на планинския цар“ из сюитата „Пер Гинт“ от Е. Григ (Mincheva, 2019: 15), както и на *Просвета Плюс* – „Картини от една изложба“ на М. Мусоргски: „Старият замък“, „Баба Яга“ и „Танц на новоизлюпените пиленца“ (Kaloferova, 2019: 34). В учебника на *ИК Рива* примерите са „Зима“ из „Годишните времена“ на А. Вивалди, „На Елизе“ от Л. ван Бетовен и изпълнение на барабанче от силна към тиха динамика (Georgiev, 2019: 18).
- **Музикална ролева игра**. В учебника на *Анубис* сполучлив пример е ролевата игра, в която едно дете е в ролята на диригент на фона на „Пертепуум мобиле“ от Й. Щраус, като дирижира промените в динамиката, а друго дете с гръб посочва подходящите

динамични знаци на дъската. Считаме тази задача за много атрактивна и полезна за усвояване на динамичните знаци.

- **Свързване на даден нотен пример с вече прослушван и запаметен музикален откъс или произведение**. Тук сложността е по-голяма като задачи за откриване на липсващи знаци от нотното писмо, сред които са и динамичните знаци.
- **Откриване на основни степени от динамичната скала**. Знаците за тихо, силно се свързват с природна картина – напр. „Гръмотевица – буря“ из Симфония №6 от Л. ван Бетовен (Kaloferova, 2019: 8).

4. Комбинирани задачи, свързани с няколко музикално изразни средства, осмисляне и описание с думи.

- Комбинирана задача с висока степен на трудност е свързана с **определяне на характера и настроението на музиката** /бодро, весело, танцувално/, **темпото** /бързо, умерено, бавно/, **мелодията** /посока на движение/, **динамиката** /силна, средно силна, тиха/, **брои се на ... /определяне на метрума и размера/** и свързване с познати жанрове. В учебниците обикновено са дадени тип тестови задачи за избор, с няколко варианта на отговори или думи, описващи настроението или характера на музиката.
- **Назоваване на три музикално изразни средства** след прослушване на музикален откъс – напр. ритъм, динамика, мелодия с кратка характеристика на всяко.
- **Сравнение и описание на характера на музиката и въздействието на музикално изразните средства** върху слушателите в двете произведения за струнен оркестър. Сполучливи примери за тази задача са „Пролет“ из „Годишните времена“ на А. Вивалди и из Серенада № 13 „Малка нощта музика“ I част от В. А. Моцарт (Georgiev, 2019: 32).
- **Сравняване на две произведения** за симфоничен оркестър – напр. из Симфония №5, I част от Л. ван Бетовен и из Сюита №1 „Кармен“ от Ж. Бизе (Georgiev, 2019: 32).
- **Отличаване на наподобяване на звуци от природата в оркестрова творба** – разпознаване на инструментални групи и изразни средства – подходящ пример е „Полетът на бръмбара“ от Р. Корсаков за оркестър (Georgiev, 2019: 33).
- Описване на **характера на мелодията** в различни музикални примери.
- **Проследяване на посоката на движение на мелодия, да се потърсят еднаквост, подобие, контраст** в нея. **Избиране на един от три модела**, отразяващи движението на мелодията и показване с ръка.

Относно последната задача дори при четвъртокласници от специализираните музикални училища се наблюдава трудност при определяне на възходящо или низходящо движение в дадена мелодия, постепенно или със скок. Този тип солфежни задачи причисляваме към по-трудно изпълнимите от повечето четвъртокласници в общообразователното училище.

- Комбинирана задача за **динамика и тембър** е с помощта на схема да се **проследи едновременно звучене на струнни, духови и ударни инструменти** и моментите, когато свирят **солисти** (Kaloferova, 2019: 28). Част от заданието е да се разграничи и опише динамиката.
- **Да се опише промяната на едно или няколко музикално изразните средства** в хода на протичане на музикално произведение.
- Последната е сред най-трудните задачи, тъй като изисква едновременно проследяване на няколко музикално изразни средства в процеса на прослушване на музикално произведение или откъс. Тук се изисква най-висока степен на концентрацията, паметта и аналитичните способности на учениците. В случай на затруднение бихме препоръчали **да се ограничи вниманието върху едно или две** музикално изразни средства, в случай че се допълват.
- **Описание на образи и картини** на базата на прослушвани произведения и акцент върху **звукоподражателните** моменти и какво наподобяват: смях, природни явления, звуци от градската среда и т.н. Задачата изисква учениците да осмислят със средствата на езика или изобразителното изкуство характера и настроението в даден музикален откъс.

Подобни задачи са свързани с други изучавани предмети, като подобряват уменията на децата по български език, обогатяват речника им, развиват образното мислене и въображението. Учениците са предизвикани да определят как се чувстват, слушайки различни музикални пиеси, и да опишат с думи изразните средства в тях. Могат да се съчетаят и с уменията им по изобразително изкуство.

- **Рисуване на илюстрация към произведение**, избрано от интернет, свързано с природата. Какво си представя ученикът, докато слуша музиката е отправната точка, която подсказва учителят. Задачата е да се намерят няколко такива произведения и да се направи списък. Считаме, че подобно предизвикателство стимулира въображението и образното мислене на учениците, както и засилва емоционалния им отклик. Към този тип задачи можем да причислим **откриване на звуци от природата и тяхната имитация** (Mincheva, 2019: 51) напр. в „Кукувичката“ от

Л. Дакен и откъс из „Франческа да Римини“ от П. И. Чайковски. За домашна работа е поставена задача да се слушат звуци от природата по време на разходка в гората.

- **Сравняване на две произведения по характер и настроение** – рисуване на образи, вдъхновени от музикални произведения. Сполучливи примери са „Арлекин“ от Р. Шуман и „Въртележка“ от А. Восен (Ruskova, 2019: 9). Често заглавията подсказват образите и настроенията. „Зима“ от Вивалди може да вдъхнови децата със звукоизобразителните възможности на музикалните инструменти за рисуване на картина (Mincheva, 2019: 28).
- **Тестова задача за избор на верен отговор** сред дадени три възможни словесни определения, характеризиращи дадено музикално произведение.
- **Определяне на характер и настроения по зададени схеми** от геометрични фигури, онагледяващи чувства и настроения, музикални асоциации, конкретни образи или картини, подсказани от заглавието на произведението.
- **Сравняване на две различни произведения с еднакво заглавие** – „Много бърз галоп“ от Е. Валдтойфел за оркестър и „Галоп“ от Емил фон Зауер за пиано (Ruskova, 2019: 18), като се позовават на следните критерии: заглавие, композитор, изпълнение (за оркестър и пиано), вид музика, изразни средства.
- **Определяне характера на музиката чрез зададени групи прилагателни** – характеризиране на отделни инструменти, свързани с музикални образи и техния тематизъм.
- **Попълване и дописване на текст, характеризиращ музиката** след слушане на произведение – настроение, характер, образност, да се посочат музикално изразните средства в примера „На крилете на песента“ от Менделсон (Ruskova, 2019: 22).
- **Откриване на връзката между герои, сюжет и обстановка** в откъси от оркестрова филмова музика и музика за компютърни игри.
- На фона на прозвучаване на дадено **произведение да се покаже с мимика и движения настроението**, което съответства според ученика.
- **Игрословица** – откриване на скритите думи за изразни средства, чрез които въздействат музиката (Valchinova-Chendova, 2019: 45).
- **Определяне характера на даден музикален образ** при прослушване на изпълнение на Борис Христов на ария на Мефистофел от оп. „Мефистофел“ на Ариго Бойто (Kaloferova, 2019: 10).
- **Сравняване и съпоставяне на музикални теми, обрисуващи**

образи – характеристика на герои, сравняване на музикална тема, пресъздадена за пиано, и в мюзикъла „Храбрият оловен войник", „Песен на балерината" и „Песен на таласъма" (Mincheva, 2019: 24).

- **Определяне характера на музиката чрез избор сред дадени определения** - спокоен, възторжен, бодър, нежен, въодушевен, героичен. „На Пролетта" от Григ – нежно, замечтано, приглушено, възторжено, патетично, щастливо (пак там: 49). Описване с думи **характера на музиката**, записване в тетрадката – „Лятна буря" из „Годишните времена" на А. Вивалди (Georgiev, 2019: 10).
- **Сравнение между две творби, посветени на една и съща тема** – напр. „Пролетта" от А. Вивалди и „На пролетта" на Е. Григ (Mincheva, 2019: 49).
- **Музикална игра**. В учебника на *Булвест 2000* е поставена задача разпознаване на две произведения и отговор на въпроси от карти: 1/ Какво настроение носи творбата? 2/ Какво чувстваш, когато слушаш творбата? Изискването е да се отговори на въпросите за всяко произведение с помощта на изписаното върху картите на английски език *весело*, *нежно*, *потиснато*, *бодро*. Това е интересно хрумване за междупредметни връзки, но не е сигурно дали тези думи присъстват в речника на четвъртокласниците и ако не е така, това е повод да се обогати речникът им (Valchinova-Chendova, 2019: 48).

При поставянето на задачи, свързани с други изучавани дисциплини, е препоръчително да се подхожда внимателно, за да не е надвишават очакванията към учениците в разглежданата възраст. Би било добре да се коригира подобна задача в учебника на *Анубис*, (Ruskova, 2019: 50), илюстрираща междупредметна връзка, свързана с познанията по езици на четвъртокласниците. Задачата е свързана с прослушването на ария на Лаурета „О, скъпи татко" из операта „Джани Скики" от Пучини и „Ден на гнева" от Реквием на Моцарт. И за двата примера учениците не биха могли да отговорят на поставения въпрос „На какъв език се пее?", тъй като малко от тях владеят италиански на тази възраст и вероятно никой латински език, за да са в състояние да ги разграничат в музикалните примери.

5. Задачи, свързани с основните формообразуващи принципи в музиката.

Това са сред най-трудните задачи, изискващи силна концентрация, аналитична мисъл, богат слухов опит, който все още е недостатъчен у четвъртокласниците.

- **Сравняване на музикални изпълнения** – откриване на еднаквост, подобие и различие чрез избор на графични символи, които да

илюстрират наблюдението. Добър пример е „Малка нощна музика“ от В. А. Моцарт, която звучи няколко пъти в изпълнение на струнен оркестър, с електронен звук, с приглушен звук и с голямо отзвучаване (Georgiev, 2019: 42).

- Откриване на **простите музикални форми** като а, б, а1, прости контрастни, форми, песенна форма, чрез подбор на **геометрични фигури или поредици, снимки, рисунки, изображения**: еднакви, подобни, контрастни.
- **Свързване на мелодия с дадена схема от геометрични фигури** – триъгълници, квадрати, триъгълници, кръгове, използвани за изясняване на **еднаквост, подобие и контраст**. Разсъжденията на учениците се подпомагат от снимки или примери от ежедневието и околната среда.
- Откриване на **еднакви, подобни и контрастни епизоди в музикални откъси** – напр. в произведението „На Елиза“ от Бетовен, „Баба Яга“ из „Картини от една изложба“ на М. Мусоргски (Kaloferova, 2019: 43). Подходящ въпрос е: „Кой епизод се появява отново в края на пиесата?“.

В учебника на *Просвета-София* материалът за простите музикални форми и принципи на формообразуване: еднаквост, подобие и контраст, почти липсва в задачите, предназначени за слушане на музикални примери от класиката. Те са ограничени в песенните примери, като се изисква да се открие вярната схема, отговаряща на песен с два куплета и припев – напр. „Ще бъде“, музика и текст на Галина Иванова (Mincheva, 2019: 54).

6. Творчески задачи, свързани с дейността възприемане

- **Музикална загадка**. Задачата е учениците да изберат изпълнения на различни музикални инструменти от интернет и да ги представят на съучениците си за разпознаване.
- **Класифициране на дадено произведение към предварително дадена мисловна карта**. Подобна задача считаме за оригинална находка на авторите на учебника по музика за 4. клас на *Булвест 2000*. Картите са приложими за целия изучаван материал, както и за дейността възприемане. След прослушване на произведение то може да се постави (класифицира) в определена музикалната карта. Въпросите, свързани с картите, са: да се причисли прослушаният музикален инструмент към групата на клавишни, ударни, народни или струнни инструменти, да се допълнят групите с други инструменти, които познава ученикът, откриване на видове хорове и оркестри, определяне характера на мелодията и избор на размера, който й подхожда. Картите

съдържат въпроси, свързани с приложението на музиката в ежедневието и бита: „Кое произведение разпознаваш и къде можеш да го използваш – за празник с танци, за озвучаване на филм или озвучаване на компютърна игра."

- **Проект за музикални инструменти**. Учителят може да възложи като задача представяне във вид на кратка презентация пред съучениците информация за определена група музикални инструменти, вокален или инструментален ансамбъл, напр. за духовия оркестър.
- **Музикално състезание**. Предизвикателството е кой ученик ще познае най-много инструменти в процеса на слушане на музика и ще ги запише в тетрадката си. (Valchinova-Chendova, 2019: 51).
- **Музикално оформление на национален празник** чрез използване на вече познати произведения от списъка за слушане – напр. „Велико Търново" от „Картини от България" от В. Казанджиев (Ruskova, 2019: 47).
- **Дискусия за** произведения, **обединяващи различни изкуства** – балет, опера, оратория.
- **Избор на творба** от прослушваните в клас, с която ученикът би могъл **да обрисува свои черти**. Задачата стимулира образното мислене.
- Дискусия по повод **посещение на репетиция или концерт** – с цел предварителна подготовка и насоки какво да се наблюдава. Споделяне на впечатления, дискусия относно поведението на изпълнителите на сцената и на слушателите по време на концерт в залата – какво трябва да е облеклото, да не става и да не говори, да се изключват мобилните устройства, публиката да ръкопляска.
- Създаване на собствена колекция от любими творби с помощта на **смартфон, таблет, компютър**.

7. Творчески задачи, свързани с музикалната практика.

Предложените от издателство *Просвета Плюс* са доста разнообразни и заслужават специално внимание.

- **Деца**, които свирят на музикални инструменти да **споделят пред съучениците си как се чувстват пред публика като изпълнители** и как, когато присъстват на концерти в ролята на слушатели. Подобни задачи спомагат за развитие на емпатията.
- **Сравняване на произведения по жанр и функция**. След разглеждане на съдържанието в края на учебника да се определи кои произведения са класически, кои са народна музика, кои са подходящи за празнична концертна програма и др.

- **Проект за радиопредаване** „Музика от близо и далеч“. Изисква се собствен избор на музикално оформление от изучаваните произведения за слушане.
- **Музика на празника**. Задачата може да се изпълни колективно, като учениците правят предложения за маршова, танцова, класическа, народна, забавна музика, предлагат какви хорове и оркестри да участват по повод различни празници – Коледа, 3 март, Цветница, 24 май и др.

Важен акцент в учебника на издателство *Просвета-София* е стремежът да се развият самостоятелното мислене на учениците и способността за оценка на музикални явления. Това е съществена стъпка към развитие на усет за художествена стойност в резултат на прослушване на произведения от класиката. Следват задачи в подкрепа на горното.

- **Избор на произведения или песен от интернет** – тази задача развива способност за оценяване и мотивация за личен избор.
- Учителят поставя задача **да се изгледа по телевизията напр. Новогодишния концерт на Виенската филхармония и да се споделят впечатленията**. Предвид продължителността на концерта и почти еднообразните жанрово произведения тази задача би била отегчителна за четвъртокласници. Препоръчваме да се ограничи гледането на концерта за време до 15–30 минути.
- Учителят да насърчава **слушането на музика на живо** на празници, на концерти, на фестивал, музикални изпълнения на открито, както и изпълнения по радио, телевизия и в интернет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В разгледаните учебници за 4. клас се откриват идентични задачи, свързани с дейността възприемане на музика, които в по-голямата си част могат успешно да бъдат реализирани от учениците. Малка част от задачите надхвърлят придобитите знания от подадения материал в това образователно ниво или не са съобразени с възрастовите особености на учениците и натрупания от тях слухов опит. Като цяло подбраните музикални примери до голяма степен отговарят на критериите *популярност*, *достъпност* на съдържанието, *жанрово разнообразие* и *музикална отзивчивост*. Интересен факт, наблюдаван от учители и родители, е, че немалка част от децата до 10-годишна възраст, които по различни поводи вече са имали досег с живата концертна практика или са се докосвали по друг начин до най-известните класически музикални шедьоври чрез анимационни, игрални филми или игри, проявяват склонност в различна степен да се

пристрастяват към популярни произведения като „Турски марш“ от Моцарт, „Лунната соната“ и „На Елиза“ от Бетовен, Детска симфония от Хайдн, Старинни танци от Бах, балетна музика от Чайковски. В тази възраст за децата музиката е просто музика, на която откликват емоционално. Тя все още не средство са самоопределяне и принадлежност, както е в тийнейджърските им години. Началният образователен етап е златно време класическата музика да стане част от детското светоусещане и събуждане на емоционална отзивчивост към нея. Класическата музика е възможност да се осмисли работата на учители и родители, като при осигуряване на подходяща социална среда тя провокира интереса на малките ученици не само да слушат и възприемат, но и да свирят на музикален инструмент. Несъмнено важна е ролята на учителя по музика, който наред с прилагане на компетентностен подход би могъл смело да приложи и творчески подход – като има свободата да замени някои от препоръчаните в учебниците произведения за слушане с други, по-популярни или по-подходящи, според неговото виждане за илюстриране на съответната тема или задача, застъпена в учебника. Според Ралица Димитрова (Dimitrova, 2022: 225) правилният подбор на творбите (произведенията за слушане) и положителната атмосфера в часа по музика са основа за изграждане на естетически вкус и отношение на учениците към музикалното изкуство. Така по-успешно ще се създадат условия за интерактивност в часа, затвърждаване на слушателски навици и умения, засилване на емпатията у четвъртокласниците и емоционалния им отклик на музиката. С формирането на постоянна потребност и интерес към нея постепенно у децата ще се изгради естетически критерий за оценка на стойностни музикални творби.

УЧЕБНИЦИ

Georgiev 2019: Георгиев, А., Андасорова, А., Ковачева, Р. Учебник по музика за 4. клас. София: Рива, 2019. [Georgiev, A., Andasorova, M., Kovacheva, R. Uchebnik po musika za 4. klas, Sofia: RIVA, 2019.]

Valchinova-Chendova 2019: Вълчинова-Чендова, Е., Марчева, П., Ангелска, В., Ватева-Балабанова, Т. Учебник по музика за 4. клас. София: Булвест 2000 „КЛЕТ БЪЛГАРИЯ” ООД, 2019. [Valchinova-Chendova, E., Marcheva, P., Angelska, V., Vateva-Balabanova, T. Uchebnik po musika za 4. Klas. Sofia: Bulvest 2000 KLET BULGARIA OOD, 2019.]

Kaloferova 2019: Калоферова, Г., Сотирова, В., Драганова, Р. Учебник по музика за 4. клас. София: „Просвета Плюс” ЕООД, 2019. [Kaloferova, G., Sotirova, V., Draganova, R. Uchebnik po musika za 4. Klas. Sofia: Prosveta plus EOOD, 2019.]

Mincheva 2019: Минчева, П., Филева, К., Кацарова, Д. Учебник по музика за 4. Клас. София: „Просвета – София" АД, 2019. [Mincheva, P., Fileva, K., Kazarova, D. Uchebnik po musika za 4. Klas. Sofia: Prosveta-Sofia AD, 2019.]

Ruskova 2019: Рускова, Я., Русков, С., Лобутова, М. Учебник по музика за 4. клас. София: Анубис „КЛЕТ БЪЛГАРИЯ" ООД , 2019. [Ruskova, Y., Ruskov, S., Lobutova, M. Uchebnik po musika za 4. Klas. Sofia: Anubis KLET BULGARIA OOD, 2019.]

Toledova 2019: Толедова, М., Христова, Л., Запрянова, П. Учебник по музика за 4. клас. София: „Изкуства" ЕООД, 2019. [Toledova, M., Hristova, L., Zaprianova, P. Uchebnik po musika za 4. Klas. Sofia: Izkustva EOOD, 2019.]

ЛИТЕРАТУРА

Dimitrova 2022: Димитрова, Р. Компетентностият подход в обучението по музика - същност и измерения. Годишник на СУ „Св. Климент Охридски", Факултет по науки за образованието и изкуствата, Книга Изкуства, том 115. София, 2022, с. 225. [Dimitrova, R. Kompetentnostniat podhod v obuchenieto po musika – sastnost i izmerenia. Godishnik na SU Sv. Kliment Ohridski, kniga Izkustva, Tom 115. Sofia, 2022, 225.]

Manolova 2004: Монолова, В. Основи на музикалната грамотност с методика на обучението по музика и практикум. София: ИК Феномен, 2004, с. 115. [Manolova ,V. Osnovi na musikalna gramotnost s metodika na obuchenie po musika i praktikum. Sofia: IK Fenomen, 2004, 115.]

Peev 1970: Пеев, И. Основни въпроси на обучението по пеене. София, 1970, с. 11. [Peev, I. Osnovni vaprosi na obuchenieto po peene. Sofia, 1970, 11.]

Tasseva 2014: Тасева, Ц. Възприемане на музика в училище – традиции и иновации. Електронно списание LiterNet, 23.06.2014, № 6 (175) [Tasseva, Z. Vaspriemane na musika v uchiliste – tradizii i inovazii. *Elektronno spianie LiterNet*, 23.06.2014, № 6 (175)] Последно посещение на 6.05.2023 г. 12.45 на https://liternet.bg/publish29/ceca-taseva/muzika-uchilishte.htm

Fileva 2018: Филева, К. Креативност и творчество чрез електронни учебници по музика.Пловдив, 2018, с. 14. [Fileva, K. Kreativnost e tvorchestvo chres elektronni uchebnizi po musika. Plovdiv, 2018, 14]

ИЗПОЛЗВАНИ ИЗТОЧНИЦИ

Приложение № 6 към чл. 4, т. 6 от Наредба №2 от 2000 г. Културно-образователна област: Изкуства. Учебни предмети: музика и изобразително изкуство – Държавни образователни изисквания за учебно съдържание по изкуствата /музика/ от 16.11.2010 г. Последно посещение на 31.05.2023 г. 11.35 на https://web.mon.bg/bg/100105

Министерство на образованието и науката, Списък на познавателните книжки, учебниците и учебните комплекти, които може да се използват в системата на предучилищното и училищното образование за учебната 2022-2023 година. Списък на учебниците и учебните комплекти за начален етап (от I до IV клас)* Последно посещение на 21.05.2023 г. 14.00 на https://web.mon.bg/bg/100531

ПРИЛОЖЕНИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗА СЛУШАНЕ

Приложение 1. Издателство „Изкуства“

1. Л. ван Бетовен – „Тема с вариации“
2. Ж. Б. Люли – „Гавот“
3. В. А. Моцарт – „Малка нощна музика“
4. П. И. Чайковски – „Ноември“ из „Годишни времена“
5. Ф. Менделсон – „Слушайте! Вестителите ангели пеят“
6. П. И. Чайковски – „Януари“ из „Годишни времена“
7. К. Сен-Санс – „Кралски марш на лъва“ из „Карнавал на животните“
8. К. Сен-Санс – „Петли и кокошки“ из „Карнавал на животните“
9. К. Сен-Санс – „Костенурка“ из „Карнавал на животните“
10. Й. С. Бах – „Сицилиана“
11. С. Прокофиев – откъси из „Петя и вълкът“
12. Е. Григ – „На пролетта“
13. С. Рахманинов – „Пролетни води“

Приложение 2. Издателство „Анубис“ – „Клет България“

1. Бах – Прелюд за китара
2. Р. Шуман – „Арлекин“ из Карнавал опус 9
3. А. Восен – „Въртележка“ (акордеон, поп съпровод)
4. Дж. Гершуин – „Разхождайки кучето“ – симфоничен оркестър, солиращи кларинет, пиано, струнни
5. К. Дебюси – „Генерал Лавин“
6. Л. Делиб – Валс из балета „ Копелия“
7. Ф. Шуберт – Импромптю
8. Й. Хайдн – първа част из „Детска симфония“
9. Л. Бърнстейн – Мамбо
10. Е. Шабрие – оркестрова рапсодия „Испания“
11. М. Балтаджиев – „Свобода“ из мюзикъла „ Грозното пате“ (сопран и оркестър)
12. Ф. Хофмайстер – „Етюд“ (виола)
13. Й. Брамс – из „Соната за виолончело и пиано“
14. Й. Халворсен – „Пасакалия за виола и цигулка“
15. Ж.-Б. Кардон – „Алегро за трио – цигулка виола и арфа“
16. Л. ван Бетовен – из „Дуо за виола и виолончело“

17. Е. Валдтойфел – Много бърз галоп (оркестър)
18. Е. фон Зауер – „Галоп“ (пиано)
19. С. Прокофиев – „Тройка“ (оркестър)
20. Д. Шостакович – „Галоп“ (оркестър)
21. П. Хаджиев – „Ръченица за струнен квартет“
22. Ф. Менделосон – „На крилете на песента“ за пиано /аранжимент /
23. Й. Щраус-син – „Перпетум мобиле“ (оркестър)
24. Е. Григ – „Норвежки танц“ – две пиана и оркестър /и вариант за електронни инструменти/
25. Г. Форе – „Спомени от Байройт: Фантазия Кадрил“ (пиано)
26. А. Дворжак – „Славянски танц“ (оркестър)
27. Е. В. Лобос – из „Бразилска народна сюита“ (китара)
28. А. Вершурен – „Малък мюзет“ (акордеон, вокал, китара)
29. А. Вивалди – „Слава за орган и хор“
30. Л. Делиб – „Пицикато“ из балета „Силвия“
31. Д. Шостакович – „Латерната“ (пиано)
32. В. Стоянов – из „Празнична увертюра“
33. Р. Шуман – из „Романс за обой и пиано“
34. У. Хърлстоун – из „Соната за фагот и пиано“
35. Фр. Шраус – Ноктюрно (валдхорна и пиано)
36. Б. Макчесни – из „Вариации“ по тема „Карнавал във Венеция“ (цугтромбон и пиано)
37. Й. Дуда – из „Концерт за туба и оркестър“
38. Г. Свиридов – „Снежна буря“ (оркестър)
39. Ж. Ибер – „Движение“ (флейта, кларинет, обой, фагот)
40. Л. Боркерини – „Фанданго“ (струнни и кастанети)
41. К. Стоянов – Български танц (маримба)
42. А. Пушкарьов – „Малък джаз валс“ (вибрафон)
43. Д. Суза – „ На дълга разходка“ (духов оркестър)
44. В. Казаджиев – „Велико Търново“ из „Картини от България“
45. Й. Брамс – из „Симфония №2“
46. Дж. Росини – из увертюра към операта „Севилският бръснар“
47. К. Илиев – „На сбор“
48. А. Хачатурян – из „Концерт за цигулка и оркестър“
49. А. Копланд – „Марш“ и „Циркова музика“ из „ Червеното пони“
50. М. Теодоракис – „Сиртаки“ из балета „Зорба гъркът“
51. Дж. Пучини – ария на Лаурета „О, скъпи татко“ из операта „Джани Скики“
52. В. А. Моцарт – Ден на гнева из „Реквием“ – хор и оркестър
53. Й. С. Бах – из „Великденска оратория“
54. Т. Албинони – „Адажио“ (два варината: за джаз оркестър и за орган и струнен оркестър)

55. Дж. Росини – „Двете котки“ – вокален дует и оркестър
56. А. Копланд – „Фанфари за обикновения човек“ – духов оркестър

Приложение 3. Издателство „Булвест 2000“

1. П. И. Чайковски – „Октомври“ из „Годишните времена“
2. Е. Григ – „Утро“ из „Пер Гинт“
3. Дж. Росини – Увертюра „Вилхелм Тел“ (финал)
4. Ф. Менделсон-Бартолди – „Концерт за цигулка и оркестър в ми минор, I част“
5. П. И. Чайковски – „Серенада за струнен оркестър“
6. Дж. Росини – „Вариации за кларинет и малък оркестър“
7. Л. ван Бетовен – Соната за пиано №17 „Буря“, III част (пиано + синтезатор)
8. Й. Щраус-баща – „Фест марш“
9. Й. Щраус-син – Валс „Виенска кръв“
10. С. Лазаров – „Музика за лека нощ I“
11. Ф. Шуберт – Симфония №8, „Недовършена“ първа част
12. А. Вивалди – „Есен“ из „Годишните времена“

Приложение 4. Издателство „Просвета Плюс ЕООД“

1. М. Мусоргски – Картини от една изложба: „Старият замък“
2. Й. Брамс – „Приспивна песен“
3. Л. Ван Бетовен – „Гръмотевица – Буря“ из Симфония №6
4. Ариго Бойто – ария на Мефистофел из едноименната опера – вокална музика
5. Н. Римски- Корсаков – „Полетът на бръмбара“ (изпълнение от различни инструменти)
6. П. И. Чайковски – „Танц на бонбонената фея“ из балета „Лещникотрошачката“ – челеста
7. Г. Петер – „Спомен за цирк „Ренц“ (ксилофон и оркестър)
8. Ф. Менделсон – „Сватбен марш“
9. Паганини – из Каприччио №24
10. Н. Римски- Корсаков – „Испанско каприччио“
11. М. Мусоргски – Картини от една изложба: „Старият замък“
12. М. Мусоргски – Картини от една изложба: „Баба Яга“
13. М. Мусоргски – Картини от една изложба: „Танц на новоизлюпените пиленца“
14. В. А. Моцарт – Вариации върху старинна френска песен (пиано)
15. Л. ван Бетовен – „На Елиза“
16. В. Джамбазов – „Морета“ и „Земя“ из „Сътворението на света“ (електронни инструменти)

Приложение 5. Издателство „Просвета“

1. А. Вивалди – „Есен“ из „Годишните времена“
2. Кл. Дебюси – Арабеска
3. К. Сен-Санс – „Лебед“ из „Карнавал на животните“
4. Р. Шуман – „Мечтание“ из „Детски сцени“
5. Е. Григ – „В пещерата на планинския цар“ из сюитата „Пер Гинт“

6. Д. Палиев – Право хоро из „Фолклорна сюита“
7. П. Владигеров – „Хумореска“
8. С. Борткевич – „Храбрият оловен войник“
9. Св. Струнджева – Песен на балерината и Песен на таласъма из мюзикъла "Храбрият оловен войник"
10. А. Вивалди – „Зима“ из „Годишните времена“
11. Й. Щраус-син – валс „На хубавия син Дунав“
12. Л. Пипков – „Селски танц“ из „Пролетни приумици“
13. В. Казанджиев – „Кукерски танц“ из „Картини от България“
14. П. И. Чайковски – „Мама“ из „Детски албум“
15. Ф. Шуберт – „Аве Мария“
16. Е. Григ – „На пролетта“
17. А. Вивалди – „Пролет“ из „Годишните времена“
18. А. Дакен – „Кукувичка“
19. П. И. Чайковски – из „Франческа да Римини“
20. Ж. Пехливанов – „Зима. Лято“ (по Вивалди)
Приложение 6. Издателство „Рива“
1. Р. Шуман – „Мечтание“ из „Детски сцени“
2. А. Вивалди – „Лятна буря“ из „Годишните времена“
3. М. Равел – из „Болеро“
4. Д. Шостакович – из Валс №2
5. А. Пиацола – из „Либертанго“
6. Л. ван Бетовен – из „Лунната соната“
7. Е. Рохлин – из „Вретено“ (акордеон)
8. Ж. Бизе – из Сюита №1 „Кармен“
9. П. И. Чайковски – из „Валс на цветята“ от „Лещникотрошачката“
10. Ф. Менделсон – из „Сватбен марш“
11. А. Вивалди – „Зима“ из „Годишните времена“
12. Л. ван Бетовен – „На Елизе“
13. Н. Паганини – Каприччио №1
14. Й. С. Бах – из „Токата и фуга в ре минор“
15. Ф. Шопен – Валс №2, оп. 64
16. П. Стайнов – Ръченица из „Тракийски танци“
17. А. Вивалди – „Пролет“ из „Годишните времена“
18. В. А. Моцарт - из Серената № 13, „Малка нощна музика“, I част
19. Л. ван Бетовен – из Симфония №5, I част
20. Р. Корсаков – „Полетът на бръмбара“
21. Д. Бортнянски – Многолетствие

Повтарящи се произведения в учебниците за 4. клас

1. А. Вивалди – „Пролет“, „Лято“, „Есен“, „Зима“ из „Годишните времена“
2. Л. ван Бетовен – „На Елизе“

3. Ф. Менделсон – из „Сватбен марш“
4. Р. Шуман – „Мечтание“ из „Детски сцени“
5. Е. Григ – „На пролетта“
6. Л. Дакен – „Кукувичка“
7. В. Казанджиев – „Кукерски танц“, „Велико Търново“ из "Картини от България"
8. Е. Григ – „В пещерата на планинския цар“ из сюитата „Пер Гинт“
9. К. Сен-Санс – из „Карнавал на животните“: „Лебед“, „Кралски марш на лъва“, „Петли и кокошки“, „Костенурка“
10. М. Мусоргски – „Картини от една изложба“: „Старият замък“, „Баба Яга“, „Танц на новоизлюпените пиленца“
11. П. И. Чайковски – из „Валс на цветята“ , „Танц на бонбонената фея“ из балета „Лещникотрошачката“
14. Р. Корсаков – „Полетът на бръмбара“
15. П. И. Чайковски – „Януари“, „Октомври“, „Ноември“ из „Годишни времена“
16. В. А. Моцарт - из Серената № 13, „Малка нощна музика“, I част

За автора:
Юлияна Караатанасова е докторант, катедра „Музика и мултимедийни технологии“, Факултет по науки за образованието изкуствата, СУ „Св. Климент Охридски“.
Научни интереси: музика, обучение, концертни практики
E-mail: ykaraatana@uni-sofia.bg, karaatanasova@gmail.com

About the Autor:
Juliana Karaatanasova, PhD student, Department of Music and Multimedia Technologies, Sofia University St. Kliment Ohridski, Faculty of Educational Studies and the Arts.
Scientific interests: music, education, concert practices
E-mail: ykaraatana@uni-sofia.bg, karaatanasova@gmail.com

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

СЕМИОТИКАТА В ГРАФИЧНИЯ ДИЗАЙН И ВИЗУАЛНАТА КОМУНИКАЦИЯ

Явор Грънчаров

Резюме: В живота на всички живи същества знаците са от голямо значение не само при извършване на всички дейности, но и като начин за общуване. Семиотиката в графичния дизайн и визуалната комуникация като наука за знака е използването и доминирането на знаци и знакови системи при изготвяне на графични творби/продукти, които да са подходящи по предназначението си, да представляват предмет на тълкуване и на комуникация, предимно чрез визуални образи. Разбирането, че знаците могат да предизвикат емоции, а не само действие, е първата стъпка към прилагането на семиотичния подход в процеса на проектиране на естетически издържани, вълнуващи и комуникативно ефективни изображения. Ползата и значението от използването на знаците в графичния дизайн се определят от конкретната ситуация и от информационната наситеност на създадените от дизайнерите визуални образи. Днес, с ускореното преориентиране на съвременната култура и изкуство към визуализацията, все повече нараства ролята на зрителните образи за предаване на различна по характер и предназначение информация.

Ключови думи: графичен дизайн, визуална комуникация, визуални образи, знак, знакови системи, семиотика

SEMIOTICS IN GRAPHIC DESIGN AND VISUAL COMMUNICATION

Yavor Grancharov

Abstract: In the life of all living beings, signs are of great importance not only in carrying out all activities but also as a way of communication. Semiotics in graphic design and visual communication, as a science of signs, is the use and dominance of signs and sign systems in the preparation of graphic works/products that are appropriate for their purpose, represent an object of interpretation and communication, primarily through visual images. Understanding that signs can evoke emotion, not just action, is the first step toward applying the semiotic approach to the process of designing aesthetically compelling, exciting, and communicatively effective images. The benefit and significance of the use of signs in graphic design is determined by the specific situation and by the information intensity of the visual images created by designers. Today, with the accelerated reorientation of modern culture and art towards visualization, the role of visual images for conveying information of different nature and purpose is increasingly growing.

Key words: graphic design, semiotics, sign, sign systems, visual communication, visual images

Семиотиката като наука за знака присъства в почти всички сфери на живота именно благодарение на предмета на своето изследване – знака. Ние възприемаме реалността чрез знаци, които ни разкриват многообразието на света, в който живеем, което ни прави активни, мислещи участници в този процес. Едва оформила се като научна дисциплина в началото на XX век, семиотиката бързо се разпада на много частни семиотики, в които нейното философско съдържание отива на заден план. В основата на приложението на семиотиката са данните на отделните специални науки, които, комбинирайки ги, тя формулира общи положения и закони, свързани със знаците. Спецификата на семиотиката се проявява в това, че тя заема междинно положение между хуманитарните и естествените науки. Нейното поле на проучване включва много теоретични постановки и методологични инструменти. Основно тази наука се занимава с понятията за знак (включително езиков знак), знакови системи, текст, изображения и др., които използваме в ежедневието си и с които се запознаваме, изучавайки психология, лингвистика, логика,

философия, педагогика, математика, кибернетика, изкуство и др. Всяка от тези науки обаче изучава знака в този аспект, който отговаря на нейните конкретни задачи. Тъй като семиотиката се занимава с почти всичко, което може да се разглежда като знак, несъмнено тя е основна наука, която се оказва полезна във всички области на знанието, особено в хуманитарните и социалните науки, изкуствата и културата. През целия XX век и понастоящем продължават все по-интензивно да се изучават не само общите проблеми, но и отделни аспекти на семиотиката, в частност прилагането на семиотичния анализ за оценка на ефективността на познанията, придобити от различни науки.

СЕМИОТИКА – КРАТКА ИСТОРИЯ, ОПРЕДЕЛЕНИЕ, СЪЩНОСТ И ЗНАЧЕНИЕ

Интересът към знаците и начина, по който те си взаимодействат, има дълга история – от древногръцките философи и лекари, през средновековните философи като английския философ и лекар Джон Лок (John Locke, 1632–1704) и до наши дни. Може да се каже, че началото на съвременната семиология/семиотика (от гр. *semeion* – знак) поставят независимо един от друг и почти едновременно швейцарският лингвист Фердинанд дьо Сосюр и американският философ Чарлз Пърс към края на XIX век, като тези двама учени имат най-голям принос за утвърждаването ѝ като основна наука в началото на XX век.

Съществуват голям брой по-общи или по-конкретни определения на семиотиката на основата на различна степен на обхватност на обекта на проучването, но всички те в по-голяма или по-малка степен неизменно засягат теорията на мисленето и познанието. Швейцарският философ и лингвист Фердинанд дьо Сосюр (Ferdinand de Saussure, 1857–1913), считан за основоположник на съвременната лингвистика, използва термина *семиология* в ръкопис от 1894 *г.* (Dachev, 2013: 12), за да опише науката, която изучава знаците, като част от обществения живот, като първоначално я поставя в социалната психология и следователно в общата психология (Saussure, 1959:16). Американският философ и логик Чарлз Пърс (Charles Peirce, 1839–1914) – основател на философското течение прагматизъм, който посвещава целия си живот на утвърждаването на семиотиката като системна наука, изхождайки от логиката и почти приравнявайки я с нея, споделя следното: „Логиката, в нейния общ смисъл, както вярвам, че показах, е само друго име за семиотика ({sémeiötiké}), квази-необходимата или формална доктрина за знаците“ (Peirce, 1931–1958, 2: 227).

С течение на времето става ясно, че използването на двата термина – *семиология* и *семиотика*, които се различават в някои отношения, по принцип не води до фундаментални разлики в намеренията и значението им, но на тази основа условно са разделени учените, които се придържат към тях, говорейки за същността и приложението на знака. И така терминът *семиология* се използва предимно от онези, които се придържат към европейската (френска) школа, чийто основен представител е Фердинанд дьо Сосюр, а семиотиката се отнася повече до американските традиции, въведени от Чарлз Пърс, които се оказват по-популярни, по-безкритично възприемани, следвани и днес. Докато за лингвиста Сосюр „семиологията" е „наука, която изучава ролята на знаците в обществото и „законите, които ги управляват" като „част от социалната психология и следователно от общата психология" (Saussure, 1959: 16), за философа Пърс „Семиотиката, която по своята същност е логика в общия смисъл на това понятие, може да бъде определена като „почти безусловна и точна доктрина за знаците", които са тясно свързани с логиката (Peirce, 1931–1958, 2: 227). Пърс обаче не използва думата „доктрина" в религиозния ѝ смисъл, както това прави много преди него Джон Лок, а по-скоро с нейното основно значение като „система от принципи" (Sebeok, 2001: 5). В потвърждение на това френският лингвист Пиер Гиро (Pierre Guiraud, 1912–1983) пише, че „Сосюр изтъква социалната функция на знака, а Пърс – неговата логична функция", като според него двата аспекта са тясно свързани и термините **семиология** и **семиотика** се отнасят до една и съща дисциплина" (Guiraud, 1975: 2), което се споделя и от Ducrot & Todorov (Ducrot, Todorov, 1972: 8). Чарлз Пърс все пак счита семиотиката като по-значима, като в подкрепа на това подчертава, че „...цялата вселена е пронизана от знаци, ако не е съставена изключително от знаци (Peirce, 1931–1958, 5: 448). Италианският писател, философ, семиотик Умберто Еко (Umberto Eco, 1932–2016), приемайки и утвърждавайки „Пърсовото начало" в тази наука, в труда си „Теория на семиотиката" посочва, че „Семиотиката се отнася до всичко, което може да се приеме като знак (Eco, 1976: 7). Буквално казано, семиотиката е наука за знаците и знаковите системи и се използва, за да опише един систематичен опит за разбиране на това какво е знак и как знаците функционират, а „в семиотичен смисъл знаците приемат формата на думи, изображения, звуци, жестове и предмети" (Chandler, 2007: 2). През 1968 г. Международната асоциация по семиотика (AIS) утвърждава термина *семиотика* като по-общ от *семиология*. Днес семиотиката е общоприет и все по-широко използван термин, тъй като се счита, че той покрива повече аспекти от практическото приложение на самия

знак в сравнение със семиологията, която по-скоро теоретизира науката за знаците.

Важно е да се спомене, че у нас приноси в областта на семиотиката имат двама учени с български произход, представители на френския структурализъм, а именно: Юлия Кръстева (1941) – философ, психоаналитик, лингвист, културолог, и Цветан Тодоров (1939–2017) – философ, културолог, лингвист, литературен критик, и наред с тях Петър Увалиев (1915–1998), Добрин Добрев, Мария Попова, Богдан Богданов, Ивайло Знеполски и други български учени. Интересът към семиотиката и семиотичните изследвания е особено актуален и днес, най-вече във връзка с интензивното развитие на социалните науки и съвременните средства за комуникация.

Семиотиката се дели на обща и специална, като общата семиотика изучава свойствата и закономерностите на всички видове знаци, знакови системи и процеси, а специалната бива: медицинска; лингвистична; семиотика на текста; на архитектурата, на изкуствата, културата и др. За Чарлз Пърс значението на семиотиката е широкообхватно, като в подкрепа на това в свое писмо от 1908 г. до лейди Виктория Уелби той споделя следното: „[...] никога не е било по силите ми да изучавам каквото и да било – математика, етика, метафизика, гравитация, термодинамика, оптика, химия, сравнителна анатомия, астрономия, психология, фонетика, икономика, история на науката, вист, мъже и жени, вино, метрология, освен като изследване на семиотиката“ (Chappell, 1999: 73). Създател на глобалната семиотична концепция е американският семиотик и лингвист Томас Сибиък (1901–2000), според когото възникването на живота е възникване на *семиозиса*. Според него „Семиозисът е самият биологичен капацитет, който е в основата на производство и разбиране на знаци, от прости физиологични сигнали към онези, които разкриват изключително сложна символика” (Sebeok, 2001: 8). Чарлз Морис (Charles Morris, 1903–1979) – американски философ и семиотик, пише, че *семиозис* може да се нарече „процесът, според който нещо функционира като знак“ (Morris, 1938: 3), т.е. това е процес на означаване, а за Чарлз Пърс *семиозисът* е „... действие или влияние, което е или включва взаимодействие на три субекта, такива като знак, неговия обект и неговия интерпретант (Peirce, 1931–1958, **5**: 484). Съществуват три подобласти/раздела на семиотиката, в които знаците функционират по три различни начина: **синтактика**, която изучава отношенията между знаците и закономерностите на съчетаването им, включително и композицията в езиковите структури; **семантика**, която разглежда отношенията между знаците и обозначаваните от тях обекти; **прагматика** – изучава отношенията „знак–човек” („знак–интерпретатор”), т.е.

практическите аспекти на използването на знаците, знаковите системи и езиците в процеса на комуникация (Morris, 1938: 6-42). В графичния дизайн например *синтактиката* отговаря за структурата на визуалното съобщение, а *семантиката* – за различните начини на изразяване на смисъла чрез шрифта и изображенията. Всяка от посочените по-горе подобласти/раздели, подчинени на семиозиса, изисква и използва собствени специални термини, като по този повод Чарлз Морис пише, че по-рано използвания термин „включвам" е термин на *синтактиката*, „обозначавам", „посочвам" и „обозначавам" – на *семантиката*, а „изразявам" е термин на *прагматиката*" (Morris, 1938: 8).

Основно семиотиката се интересува по-скоро от начините, чрез които значението се формира, отколкото просто да изучава какво е то. На това основание тя се разглежда най-вече в качеството ѝ на методология, заемайки се със задачата да посочи начините, по които може да се направи един анализ в различни области на много други науки, в частност изкуството, културата и масмедиите. Въпреки безспорно широкото приложение на семиотиката, както преди, така и днес в много висши учебни заведения тя не се изучава като самостоятелна научна дисциплина. Изглежда, приемайки спокойно този факт, но съзнавайки популярността, приложението и значението на тази наука, на Втория международен конгрес по семиотика, проведен във Виена през м. юли 1979 г., Умберто Еко казва следното: „Не ме смущава фактът, че моята наука няма да бъде с разпозната и регистрирана академична физиономия. Галилей не е знаел дали е физик, математик, астроном или философ. Нито пък Пърс" (Dachev, 2013: 6).

ЗНАКЪТ И ЗНАКОВИТЕ СИСТЕМИ КАТО ОСНОВНИ СЕМИОТИЧНИ КАТЕГОРИИ

Знакът е най-елементарният и универсален градивен елемент в областта на графичния дизайн и създаването на знак е съпоставимо с разработката на шрифт, тъй като буквите (шрифта) са също графични знаци. „Терминът, който западната философска традиция превежда като знак (*signum*), е първоначално гръцкото *semeion*. Думата се появява като философски термин в V в.пр.Хр., въведена от Парменид и Хипократ" (Eco, 2017: 14).

Съществуват множество определения на знака, най-вече заради обхвата, в който знакът се възприема; съотнасянето му към обекта, който представя; информацията, която съдържа, и някои други негови характеристики. В подкрепа на това по-надолу се посочват някои от определенията на знак, като изборът им е основно субективен. Чарлз

Пърс е категоричен в определението си за знака, пишейки следното: „Аз определям един знак като всичко, което е така определено чрез нещо друго, наречено негов Обект, и така определя ефекта върху човека, който ефект наричам негов интерпретант, така че последното по този начин е посредствено определено от първото…“ (Peirce, 1931–1958, 2: 478). За Умберто Еко „Знак е всичко, което може да се приеме като нещо значимо, заместващо нещо друго“ (Eco, 1979: 7), като освен това „то е също нещо, което може и трябва да бъде интерпретирано” (Eco, 1986: 46), а известният немски семиотик Винфрид Ньот (Winfried Nöth, 1944) изтъква, че под термина „знак“ се крие „знаконосител“ и под знак трябва да се разбира цялата знакова структура (Nöth, 1990: 83).

Според Пърс „…ние мислим единствено в знаци” (Peirce, 1931–58, 2: 302). Знаците под формата на думи, изображения, звуци, вкусове, действия или обекти нямат съществено значение и стават единствено знаци, когато им се придават значения. В подкрепа на това Пърс подчертава, че „Нищо не е знак, освен ако не се разглежда като знак” (Peirce, 1931–58, 2: 172). Във философски аспект Сосюр пръв описва знаците като създаващи концепция или „звуков образ“ и утвърждавайки това, пише следното: „Аз предлагам да запазим думата знак, за да обозначим всичко и да заменим концепция и звуков образ респективно с *обозначаващо* и *обозначаемо*; последните два термина имат предимството да посочат противопоставянето, което ги разделя и от което те са части” (Saussure, 1959: 67). Така Сосюр предлага „диадичен” (двукомпонентен) модел на знака, съставен от: *signifier* (*signifiant*) – **означаващо** (формата, която приема знака, чрез която той носи или придобива значение), и *signified* (*signifié*) – **означаемо/означавано** (понятието, което представя, интерпретацията/концепцията на означаващото, т.е. самото значение на знака). Според Сосюр знакът е всичко, което е резултат от връзката на *означаващото* с *означаемото* (пак там: 65-67) – двете страни на знака (неговите форма и съдържание), които не могат да съществуват самостоятелно. Видният представител на датския структурализъм – лингвист и семиотик Луи Йелмслев (Louis Hjlmslev, 1899–1965), развивайки по-прецизно диадичния модел на Сосюр, нарича двете страни на знака (в частност езиковия знак) *план на съдържанието* (означаемото, смисловата страна на знака) и *план на изразяването* (означаващото, материалната страна на знака) (Hjelmslev, 1954: 165), намиращи се в неразривна връзка. Всеки знак има значение и потенциал за многобройни значения, разграничавани като *денотативни* и *конотативни*. В семиотиката *денотация* и *конотация* са термини, описващи връзката между означаващото и неговото означавано, като се разграничават два типа означаеми:

денотативно и *конотативно*. И докато конотацията се отнася до разглеждане на различните значения, които са „прикачени“ към даден термин, (включително изображение, фигура в текст или дори текст), то „денотацията обикновено се описва като дефинирано, буквално, очевидно или общоприето значение на знак” (Chandler, 2007: 137). Що се отнася до означаемото (означеното), то се разполага някъде между „ментален образ, концепция и психологическа реалност“ (Eco, 1976: 14-15). Структурата на знака се образува от формата му, значението и денотата (типичния образ на предмета), който се свързва със своята знакова форма чрез устойчиви асоциации. Следователно знакът носи социален характер и може да се дефинира и като социално закрепена, значима асоциация между форма и денотат. За разлика от бинарната концепция в теорията на Сосюр (диадичния модел на знака) теорията на Пърс за знака се фокусира върху триадична/трихотомична система. Пърс създава може би най-популярната класификация на знаците, като изхожда от взаимоотношенията в знаковата трихотомия, изтъквайки, че *знакът* като нещо, което означава нещо друго, се състои от три „подзнака”: *обект* или *референт*, нещото, което знакът представя; *репрезентамен* – означавано или форма на знака; *интерпретант*, който основно означава интерпретация или ментален образ (Peirce, 1931–1958, 1: 564).

Въпреки че още в древността и Средновековието редица учени, основно философи и лекари, са проявявали интерес към знака, и до днес все още не е предложена общоприета типология на знаците, най-вече поради многоизмерността на критериите, на които типологиите на знаците да се основават. Една от най-общите класификации, известна от Античността, включва два вида знаци – интра- и екстрасубектни. Според Хипократ знаците биват конвенционални (условни) и естествени (природни). В по-ново време основните типове знаци и знакови системи, използвани във всички култури, са следните: естествени; функционални; иконически; конвенционални (условни); вербални (словесни); незнакови. Чрез знаците информацията, кодирана в тях, се предава лаконично, като поради известна степен на условност възприемането (разчитането) на знака зависи от социалния опит и визуалната култура на този, който го възприема. По-надолу са посочени и характеризирани знаците и знаковите системи, които най-тясно са свързани с графичния дизайн и визуалната комуникация.

Обобщавайки, Чарлз Пърс организира знаците в три основни категории: *икона*, *индекс* и *символ*. Според него „Знакът е или икона, индекс или символ. Иконата е знак, който би притежавал характера, който го прави значим, въпреки че неговият обект не съществува...

Индексът е знак, който веднага ще загуби знака, който го прави знак, ако обектът му бъде премахнат, но не би загубил този знак, ако няма интерпретант... Символът е знак, който би загубил характера, който го прави знак, ако няма интерпретатор" (Peirce, 1931–1958, 2: 304), той е такъв само ако се разчете неговото значение. Според Винфред Ньот „символите се зараждат като семиотични форми от иконите и индексите", затова те „включват иконични и индексови елементи... Символите са всеобщи знаци и като такива те са мостове към бъдещето" (Iskrova, 2010). Приемайки особеното значение на символите и това, че знакът (или символът) не е еднозначен и различни фактори определят тълкуването му по различен начин, Цветан Тодоров всъщност „ограничава" семиотиката в едни по-тесни рамки, като пише следното: „Семиотиката изглежда приемлива за мен само до степента, в която е синоним на символиката" (Todorov, 1982: 17).

Общоприето свойство на знака е способността му да замества, да обозначава нещо. Знакът е носител на информация и средство за общуване. Знаците отразяват обобщено предметите, явленията и процесите от действителността. Основно свойство на знаците е това, че те действат като средство за комуникация и се използват съзнателно от хората за определени цели и при определени ситуации. Като елементи на знакова система, важно свойство на знаците е тяхната последователност. Затова, ако един знак не е във връзка (система) с друг знак/знаци, той не се възприема като знак. Стойността и значението на всеки знак не са абсолютни, а се определят от конкретната ситуация на неговото използване. Един и същи знак предизвиква различна реакция у хората в зависимост от времето, мястото и целта на неговото използване, т.е. значението на знака се определя от конкретната ситуация (ситуативен характер на значението на знака).

ЗНАКОВИ СИСТЕМИ

Знаковата система е съвкупност от еднородни знаци – материалната им страна е еднотипна, а смисловата им е свързана с тяхната обща функция. Така например всяка азбука е система от графични знаци (букви), а функцията им е да представят (заместват) звуците. За да се обособи знакова система, са необходими най-малко два знака. Според особеностите на знаковия си състав знаковите системи се поделят на: 1. *Затворени* и *отворени*. В затворените знакови системи броят на знаците е точно определен (постоянен) и всеки нов знак превръща изходната знакова система в нова, а в отворените появата на нови знаци не нарушава старата система. 2. *Прости* и *сложни*. При простата

знакова система знаците не са свързани помежду си (например пътните знаци), а при сложната е характерно обратното (буквите като прости знаци образуват сложен знак). Сложните знакови системи могат да бъдат едно- и многосъставни, като във вторите възниква йерархично подчинение – знаците на една подсистема могат да се сведат и опростят до знаците на друга. 3. *Отворени и затворени*. При отворените знакови системи се включват и отпадат знаци, а при затворените броят на знаците е постоянен и всеки нов знак превръща изходната система в нова. 4. *Естествени* или *изкуствени* (според начина на възникване на знака); 5. *Езикови* (*словесни*, *вербални*) или *неезикови – невербални* (според същността на знака); 6. *Първични* (не се създават по модела на друга знакова система – естествения знак) или *вторични* (създадени по модела на друга знакова система) („Какви са знаковите системи?...) и др. („Моята Славянска филология:...) (Milenkova-Kien, 1999: 47-53).

От гледна точка на семиотиката знаковите системи се явяват основна структурна единица в езика на визуалната култура, като най-важните вербални знакови системи са естествените езици, които се наричат „естествени", за да се разграничат от изкуствените – формализирани езици (например есперанто). Езикът, в широк смисъл на това понятие, се нарича всяка система от знаци символи, текстове, визуални образи), която позволява на хората да общуват и да си предават един на друг разнообразна информация. Семиотиката на визуалната социология и комуникация следва теорията за метафункциите, според която „езикът изпълнява едновременно три метафункции: идейна, междуличностна и текстова (Halliday, Matthiessen, 2004: 29-30). Всеки естествен език е исторически наложила се, съществуваща знакова система, образуваща основата на културата на всеки народ. Езикът има редица предимства пред другите знакови системи, защото е удобен за ползване, икономичен и надежден при комуникацията. Основното качество на езика, което го отличава от всички други знакови системи, се заключава в неговата полиструктурна, йерархична система от знаци, която е отворена за промени и развитие. Езикът като „най-важната и най-универсалната знакова система" е съвкупност от знаци, функциониращa в съответствие със семантичните, синтактичните и прагматичните правила (Morris, 1938: 8) в границите на семиотиката. Конкретизирайки, Умберто Еко пише, че „езиковият знак не е единица на система за означаване; това е по-скоро откриваема единица в процеса на комуникация" (Еко, 1986: 21). Благодарение на своята организация езикът се оказва уникално средство за изразяване, съхраняване, обработване и предаване на най-разнообразна по начина на излагане и по сложност информация.

МЯСТО И РОЛЯ НА СЕМИОТИКАТА В ГРАФИЧНИЯ ДИЗАЙН И ВИЗУАЛНАТА КОМУНИКАЦИЯ

Визуалната комуникация и графичният дизайн доскоро са използвани като синоними може би защото който и да е продукт на графичния дизайн на първо място е предназначен за решаването на една или друга задача на комуникацията. В последно време се наблюдава процес на трансформация на графичния дизайн в дизайн на визуалните комуникации. Това на първо място е породено от появата в традиционната практика на необичайни и нови за традиционния дизайн задачи, от необходимостта да се проектират сложни обекти и системи от нов тип съгласно изискванията на новото време. Превръщайки дадена информация (в широк смисъл на думата) в графични знаци и образи и проектирайки чрез тях визуално съобщение, дизайнерът се явява в ролята на визуален комуникатор. Чрез изследване на семиотичните връзки между *означаващите* и *означените* и следвайки ги, дизайнерите могат по-добре да разберат и предвидят емоционалните реакции или интерпретациите на потребителите на създадения от тях продукт. При разработването на продукти на графичния дизайн, в частност рекламни материали, дизайнерът трябва да се съобразява с йерархията и структурата на семиотичните знаци. В графичния дизайн са важни не само структурата на семиотичните знаци, вътре- и междузнаковите отношения, но и характерните особености (спецификата) на различните видове знаци. Особено значение имат основните видове знаци: **знаци-икони** (иконични знаци, знаци-изображения); **знаци-индекси** (индексални знаци); **знаци-символи** (условни знаци, конвенционални знаци, символни знаци), както и езикът (включително писмения текст) като най-важната знакова система.

Графичната образност чрез наложилите се във времето символи придобива нови значения съобразно средата, в която те са поставени. Графичният език в текста и визуалните символи, съществувайки в собствен социален контекст, определят нивото на културното познание. Отсъствието на визуални компоненти в границите на текста при предаване на дадена информация обикновено се отразява на достъпността, привлекателността и убедителността на текста, за провокиране на интереса, улесняване на запомнянето (например в рекламата, в учебните издания за по-малките ученици). Това е обяснимо от позиция на семиотиката, защото изображението обикновено съществено облекчава възприемането на свързаната с него информация. Функционалната натовареност на илюстрациите в графичния дизайн се определя от технологията на семиотиката, конкретно от основните ѝ функции, а именно: *атрактивна функция* (привлича вниманието и

активизира визуалното възприемане на текста); *информативна* – предава определена информация; *експресивна* – въздейства на чувствата на читателя/реципиента, предизвиквайки емоционална реакция – отговор; *естетическа* – съдейства за изразяване на художествения замисъл чрез използване на подходящи визуални образи (изображения). Семиотиката в графичния дизайн може да окаже влияние на само върху избора на структурните компоненти върху страниците на печатите издания (книга/учебник) и на рекламните материали, но и за ефективността на тяхното композиционно построяване и цветови решения. От гледна точка на графичния дизайн цветът се разглежда като знакова система, притежаваща оптически, психо-физиологични, емоционални и символни свойства. Това, което има най-голямо значение, е предназначението на обекта и способността на зрителя да идентифицира неговото представяне и уместност. Следователно семиотиката в графичния дизайн е използването и доминирането на знаци при художествената работа, които да са подходящи по предназначението си и да представляват предмет на тълкуване. Проектирането в графичния дизайн чрез текст (типографията) е използването на комплексен набор от знаци (букви с определен шрифт), който придава визуална форма на писмения език. Шрифтът, фотографиите и рисунките във вестниците, списанията, книгите, учебниците засилват идеите, насочват читателя към някои заключения или провокират коментари върху написания текст. Съобразяването с концептуалните основи на семиотиката при избора на шрифта е свързано с много фактори, сред които са и следните: простота и разбираемост на използваните шрифтове; яснота и съразмерност, обезпечаващи удобство при четенето, асоциативност, предназначение и др.

Два важни начина за предаване на значения в речта, писмения език и оттам в общуването са метафората и метонимията, които могат да са както визуални, така и вербални. И докато метафората се основава на аналогията между две неща, метонимията е базирана на асоциация. В семиотичен план метафората, която има иконичен смисъл, включва едно означавано, действащо като означаващо, отнасящо се до различно означавано, т.е. „метафората е прехвърляне името на един обект върху друг по аналогия“ (Еко, 1986: 90), т.е. разбиране на едно нещо в условията на друго нещо. За разлика от метафората „която се основава на очевидна несвързаност, метонимията е функция, която включва използването на едно означавано вместо друго означавано, което по някакъв начин е пряко или тясно свързано с него, основавайки се на различни индексни отношения между означаемите, по-специално замяната на причината със следствие“ (Chandler, 2007: 129).

При използването на различни видове семиотични знаци в графичния дизайн трябва да се отчита това, че от различни позиции един и същи знак може да се разглежда като *икона*, *символ*, *индекс* или комбинация от тях. Ползата и значението на знака в произведенията на графичния дизайн се определят от конкретната ситуация, от неговата информационна наситеност, създавана от визуални образи. Основната система от значения при излагането на информация, например върху страниците на печатни издания (включително рекламни материали), се определя от текста и изображението, които се разглеждат като два типа знаци – визуален и вербален (езиков). Семиотиката е изследване на знаците, като „съобщенията са съставени от думи и се предават чрез знакови системи, наречени кодове: смисълът се извлича само до степента, до която получателят на съобщението разбира кода" (Moriarty, 2002: 21). Американският изкуствовед Алекс Потс отнася практиките за означаване по-скоро към това *как*, отколкото към това *защо*, е произведено значението, като нарича *код* социалното „споразумение", което свързва знаците със значенията (Potts, 1996: 21). Винфред Ньот определя кода „... или като автономна система от знаци, или просто като указание за превод на знаци от една в друга система от знаци", като счита, че „на най-просто ниво кодовете са системи за интерпретиране на значенията на различни видове комуникация, в които значенията са очевидни или неочевидни" (Nöth, 1990: 206). В книгата си "Semiotics: the Basics"(„Основи на семиотиката") по повод връзката между знаци и кодове Даниел Чандлър пише следното: „Тъй като значението на знака зависи от кода, в който е разположен, кодовете осигуряват рамката, в която знаците правят смисъла" (Chandler, 2007: 147) и декодирането открива значението, което „е правило в масмедиите" (пак там).

Познаването на теоретичните и технологичните основи на семиотиката дава възможност те ефективно да се приложат в графичния дизайн на различни знаци и знакови системи, което води до повишаването на качеството и информативността на получените творчески продукти. Един от най-утвърдените представители на семиологичния подход – френският картограф и теоретик Жак Бертин (Jacques Bertin, 1918–2010), в книгата си „Семиология на графиката" („Semiology of graphics") посочва, че във „визуалните изкуства например семиологичният подход към графиката осигурява щателен анализ на визуалните средства, използвани от художниците" (Bertin, 1983: Introduction). Семиотиката в графичния дизайн в голяма степен определя замисъла на автора/авторите на дадено произведение, допринасяйки за хармонията между вербалния (текст, слово) и визуалния

компонент (изображенията) в структурата му, т.е. при представяне на информацията, и с това, че шрифтът и типографията са и средство за визуализиране на информацията с абстрактни знаци. Преобладаването и значението на типографията в графичния дизайн се обясняват с нарастващата роля на знака в съвременната култура и изкуство. Визуалният знак има много параметри, съществени за неговата интерпретация, и значението му варира в зависимост от тяхното съчетаване. В графичния дизайн като обособени области на семиотиката синтактиката отговаря за структурата на визуалното съобщение, а семантиката – за различните начини на изразяване на смисъла, чрез шрифта и изображенията. Типографията може да се разглежда като текст, като знакова система. В нея се съчетават опит, традиции и най-новите постижения на компютърните технологии и композиционната изразителност на текста и графичните елементи.

Семиотиката в графичния дизайн е използването и доминирането на знаци в творческата дейност, които трябва да са подходящи за предназначението си и да представляват предмет на тълкуване. Това обстоятелство позволява знакът и знаковите системи да се изследват като канал за визуална комуникация с помощта на семиотичен анализ. Използването на различни видове семиотични знаци в графичния дизайн на печатните издания и особено в рекламата дава възможност да се реализира целенасочеността и ефективността на представената в тях информация и успешно да се решават задачите на комуникацията между съобщението и читателя/реципиента. Разбирането, че знаците могат да предизвикат емоции, а не само действие, е първата стъпка към възприемането на семиотиката в процеса на проектиране чрез графичния дизайн на потребителски продукти, които да са естетически издържани и вълнуващи. Чрез изследване на семиотичните връзки между означаващите и означеното дизайнерите могат по-добре да разберат и предвидят емоционалните реакции или интерпретациите, които потребителят може да има при преживяването на дизайна. Визуалният образ е само един от начините за възприемане на реалността, който става водещ в съвременното конструиране на реалността чрез средствата за масова комуникация. Тези творци, които мислят или създават дизайн, без да се съобразяват с принципите и функциите на семиотиката, не могат да разкрият пълния потенциал на своите концепции или идеи. „За да функционира като една цялостна система за комуникация, визуалното, подобно на всички семиотични средства, трябва да обслужва различни комуникационни и представителни изисквания“ (Kress, van Leeuwen, 2006: 41). Известният аржентински дизайнер Хорхе Фраскара посочва, че „приложението на

графичния дизайн излиза извън обсега на естетическите фактори, за да комуникира ефективно" (Frascara, 1988: 22). Умберто Еко, изтъквайки, че методологически семиотичното значение и комуникацията в един културен процес са тясно преплетени, т.е. между тях има тясна или силна връзка (Eco, 1976: 8-9), дава основание да се счита, че той почти приравнява комуникацията с първично важното понятие в семиотиката – означаването. В подкрепа на това е и фактът, че семиотиката и комуникацията споделят много сходни понятия като символ, значение, вербален и невербален код и т.н. Тук не се разглежда най-популярният линеен модел на комуникационна система на Шенон и Уивър, предложен от тях в 1946 г., тъй като той е свързан само с техническия процес и не включва семиотични елементи на ефективността на комуникацията, защото знакът не участва пряко в нея, а само имплицитно. Това ясно изтъква Винфрид Ньот, като пише следното: „От семиотична гледна точка моделът на Shannon & Weaver и повечето други комуникационни модели не представят знаци като един от своите елементи. В процеса на общуване се предават не знаци, а сигнали. Сигналите са само енергийните или материални носители на знаците, тяхната физическа форма. В този смисъл сигналът е физическо събитие, докато знакът е умствен процес" (Nöth, 1990: 174).

Визуалната комуникация е много свободно и широко дефиниран термин, включвайки и сферата на изящните или визуалните изкуства. Едно по-ново определение на визуалната комуникация, отнесено към XXI век, е дадено от Марион Мюлер, според която „визуалната комуникация може да бъде описана като разширяваща се подобласт на комуникацията, която използва социалнонаучни методи, за да обясни процесите на продукция, разпространение и приемане, но също и значението на изображенията в мас-медиите в съвременен социален, културен, икономически и политически контекст" (Müller, 2007: 24).

Визуалната комуникация е израз на резултата от това до каква степен и как работят вербалният и писменият език. Затова, когато мислим за визуалната комуникация, ние мислим не само за изображенията, но също и за използването на текста. Чрез визуалния език се предава информация на аудиторията, но за да бъде ефективен и привлекателен, той трябва да бъде съвместим с писмения език, за да предава достъпно и да обогатява информацията, предадена чрез текста. Визуалната комуникация се осъществява чрез демонстрация на различна по характер информация, изразена в зрителни форми, които могат да се „разчетат" или наблюдават. Тя обединява в себе си цвят, слово, писмен език, образи и други елементи, за да създаде съобщения, които да са

богати на разбираема и необходима информация и естетически приятни за зрителя. Визуалната семиотика „разгражда" изображенията, така че да се достигне до значението и идеята, като изтъква начините, по които изображенията комуникират при тяхното „разчитане". Важно е да се посочи, че за „разчитането на изображенията" се губят повече време и усилия, отколкото за четене на текста, а значи, че само по себе си протичането на комуникативния акт се улеснява. Визуалното има многобройни значения, като понякога това може да е резултат от нарочно намерение на дизайнера. Във визуалната комуникация продуктът на графичния дизайн не е просто изпълнение на нещо вече завършено, а изключително важна част от създаването на смисъл. Днес примерите за визуална комуникация са многобройни и многообразни. Навсякъде, където присъства, тя формира нашите възприятия, интерпретации и схващания. Претърпявайки дълга еволюция, понастоящем визуалната комуникация е силно развита и усложнена както на нивото на езика, така и на възприятието, за сметка на интензивното развитие на визуалното изкуство, на електронните и цифровите технологии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предвид бързото развитие на технологиите днес ние се намираме в ерата, когато визуалното доминира. Знаците се използват и появяват по различни начини, като това може да са написани думи, слово, някакъв вид звук или визуално изображение. Използването на знаците датира от древни времена. Оттогава като човешки същества ние винаги се намираме в процес на разбиране и обяснение на фактите, създадени от знаците около нас. Това извежда науката за знаците – семиотиката, като основна теория, която оказва значително влияние върху различни области на хуманитарните и социалните науки като литературата, психологията, изкуството, визуалната култура и др. От всички подходи, използвани за анализ на визуалните образи, най-популярният е семиотиката. Тя се явява основа за разбирането на най-важните форми на човешката дейност и връзката на тези форми с други, тъй като всички видове дейност и всички отношения намират отражение в многообразието от знаци и знакови системи. Семиотичният анализ на изображенията във визуалните средства на масова комуникация (кино, телевизия, видео картини, постери, реклами в списания и вестници) може да ни помогне за разкриване на присъщите им значения. Днес графичните послания, предадени чрез нови атрактивни визуални решения в различни издания, адресирани до различна аудитория, правят графичния дизайн

ефективен инструмент за визуалната комуникация. Като се следват утвърдените във времето тенденции в графичния дизайн, чрез новите достижения и приложения на графичния софтуер в изготвянето на качествени продукти се създават много по-ефективни комуникативни връзки. Днес ролята на зрителните образи нараства във връзка с интензивното преориентиране на съвременната култура и изкуство към визуализацията. Наложилите се във времето символи придобиват нови значения, използвайки графичната образност в средата, в която са поставени. Благодарение на трудовете и изследванията на по-новото поколение наши и чужди семиотици може да се направи изводът, че доколкото днес все повече различните начини и средства за комуникация и предлагане на информация заместват много от реалните неща, светът ще става все по-семиотичен.

ЛИТЕРАТУРА

„Какви са знаковите системи? Видове знакови системи и техните знаци според Авраам Соломоник. Есперанто и други езици." [Kakvi sa znakovite sistemi? Vidove znakovi sistemi i tehnite znatsi spored Avraam Solomonik. Esperanto i drugi ezitsi.]. srcaltufevo.ru. https://srcaltufevo.ru/bg/znakovye-sistemy-kakie-byvayut-tipy-znakovyh-sistem-i-ih-znakov-po.html – accessed October 11, 2023.

„Моята Славянска филология: Знак, знакова система, видове знаци. Тема 2" [Moyata Slavyanska filologiya: Znak, znakova sistema, vidove znatsi. Tema 2]. poliphilology.blogspot.com. https://poliphilology.blogspot.com/2014/03/2.html – accessed October 11, 2023.

„Моята Славянска филология: Произход и същност на езика. Тема 3" [Moyata Slavyanska filologiya: Proizhod i sashtnost na ezika. Tema 3]. poliphilology.blogspot.com. https://poliphilology.blogspot.com/2014/03/3.html – accessed October 11, 2023.

Bertin 1983: Bertin Jacques. Semiology of Graphics: diagrams, networks, maps. Madison: The University of Wisconsin Press, 1983.

Chandler 2007: Chandler Daniel. Semiotics: the Basics (2nd ed.). London: Routledge, 2007.

Chappell 1999: Chappell Ben. Folklore Semiotic: Charles Peirce and the Experience of Signs. Folklore Forum, 30(1/2):73-93, 1999. https://core.ac.uk/download/pdf/213810942.pdf – accessed October 11, 2023.

Dachev 2013: Dachev Miroslav. Кризисът: Insigna semiotica? Опит върху природата на семиотичното. София: Е-издание на Център за семиотични и културни изследвания, 2013. [Krizisat: Insigna semiotica? Opit varhu prirodata na semiotichnoto. Sofiya: E-izdanie na Tsentar za semiotichni i kulturni izsledvaniya, 2013]. https://

cssc-bg.com/downloads/articles/Semiotics/Crisis%20of%20Semiotics.pdf – accessed October 11, 2023.

Ducrot, Todorov 1972: Ducrot Oswald, Tzvetan Todorov. Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language. Oxford: Blackwell, 1972.

Eco 1976: Eco Umberto. A Theory of Semiotics. Bloomington Indiana University Press, 1976.

Eco 1979: Eco Umberto. A theory of semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Eco 1986: Eco Umberto. Semiotics and the Philosophy of Language (Advanes in Semiotics). Bloomington: Indiana University Press, 1986. https://monoskop.org/images/b/b3/Eco_Umberto_Semiotics_and_the_Philosophy_of_Language_1986.pdf – accessed October 11, 2023.

Eco 2017: Eco Umberto. Знаци. (Из "Семиотика и философия на езика"). София: Е-издание на Център за семиотични и културни изследвания, 2017. [Znatsi. (Iż "Semiotika i filosofiya na ezika"). Sofiya: E-izdanie na Tsentar za semiotichni i kulturni izsledvaniya, 2017]. http://cssc-bg.com/downloads/articles/Literary%20-%20Linguistics/Eco%20-%20SIGNS%20SPhL.pdf – accessed October 11, 2023.

Frascara 1988: Frascara Jorge. Graphic Design: Fine Art or Social Science? Design Issues, 5(1):18-29, 1988.

Guiraud 1975: Guiraud Pierre. Semiology. (Translated George Gross). London: Routledge, 1975.

Halliday, Matthiessen 2004: Halliday Michael A.K., Christian M.I.M. Matthiessen. An introduction to Functional Grammar. Third edition. Hodder Arnold. New York: Hodder Arnold, 2004. http://www.uel.br/projetos/ppcat/pages/arquivos/RESOURCES/2004_HALLIDAY_MATTHIESSEN_An_Introduction_to_Functional_Grammar.pdf – accessed October 11, 2023.

Hjelmslev 1954: Hjelmslev Louis. La Stratification Du Langage. WORD, 10(2-3):163-188, 1954.

Iskrova 2010: Nadezhda Iskrova. Знаците имат своя собствена воля. Разговор на Надежда Искрова с проф. Винфрид Ньот. – Литературен вестник, № 1, 13-19 януари 2010. [Znatsite imat svoya sobstvena volya. Razgovor na Nadezhda Iskrova s prof. Winfried Nöth. – Literaturen vestnik, № 1, 13-19 January 2010.]. https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=479&WorkID=17505&Level=2 – accessed October 11, 2023.

Kress, van Leeuwen 2006: Kress Gunther, Teo van Leeuwen. Reading Images: The Grammar of Visual Design. London & New York: Routledge, 2006.

Milenkova-Kien 1999: Milenkova-Kien Rositsa. Увод в семиотиката. Изд. Санра, София, 1999. [Uvod v semiotikata. Izd. Sanra, Sofia, 1999.].

Moriarty 2002: Moriarty Sandra E. The Symbiotics of Semiotics and Visual Communication, Journal of Visual Literacy, 22(1):19-28, 2002.

Morris 1938: Morris Charles W. Foundations of the theory of signs. In: Otto Neurath et al. (Eds). International Encyclopedia of Unified Science, Vol. I, No.2, 1-59. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1938. https://pure.mpg.de/rest/items/item_2364493_2/component/file_2364492/content – accessed October 11, 2023.

Müller 2007: Müller Marion G. What is visual communication? Past and future of an emerging field of communication research. Studies in Communication Sciences, 7(2):7-34. 2007. https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=sco-003:2007:7::611 – accessed October 11, 2023.

Nöth 1990: Nöth Winfried. Handbook of Semiotics. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Peirce 1931-1958: Peirce Charles S. The Collected Papers (8 Vols). Hartshorne, Charles, Weiss, Paul & Burks, Arthur W. (Eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958. Electronic version 1994. https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf – accessed October 11, 2023.

Potts 1996: Potts Alex. Sign. In: Critical Terms for Art History. Nelson, Robert S. & Shiff, Richard (Eds). London & Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Saussure1959: Saussure Ferdinand de. Course in general linguistics. Bally, Charles & Sechehaye, Albert (Eds). New York: Philosophical Library, 1959.

Sebeok 2001: Sebeok Thomas A. Signs: An Introduction to Semiotics. 2nd edition. Toronto: U Toronto P, 2001.

Todorov 1982:Todorov Tzvetan. Symbolism and Interpretation (Translated by Catherine Porter), Ithaca: Cornell University Press, 1982.

За автора:
Гл. ас. д-р Явор Грънчаров, катедра „Визуални изкуства", Факултет по науки за образованието и изкуствата, СУ „Св. Климент Охридски"
Автор е на няколко публикации в областта на графичния дизайн. Има три изложби, от които една онлайн, и е участвал в много на брой съвместни, национални и международни изложби, арт проекти и пленери.
Научни интереси: графичен дизайн, рекламен дизайн, 3D дизайн, традиционно изкуство
E-mail: jsgrunchar@uni-sofia.bg

About the Autor:
Senior Asst. Prof. Yavor Grancharov, PhD, The Visual Arts Department, Sofia University „St. Kliment Ohridski", Faculty of Educational Studies and the Arts
He is the author of several publications in the field of graphic design. He has three solo exhibitions, one of which is online and has participated in a large number of joint, national and international exhibitions, art projects and plein airs
Scientific interests: graphic design, advertising design, 3D design, traditional art
E-mail: jsgrunchar@uni-sofia.bg

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА, КНИГА ИЗКУСТВА
Том 116

ANNUAL OF THE SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF EDUCATIONAL STUDIES AND THE ARTS, ANNUAL OF ARTS
Volume 116

„DELIRIUM IN HI-FI“ – 66 ГОДИНИ ПО-КЪСНО

Явор Конов

Резюме: В доклада се представят животът и творчеството на френския пианист, органист, композитор, оркестров диригент, аранжор и сценарист Андре Поп (1924–2014). Автор е на известната по света (но в България непозната) симфонична приказка за деца “Piccolo, Saxo et Compagnie ou la Petite Histoire d'un grand orchestra” („Пиколо, Саксо и компания, или Малката история на един голям оркестър“, 1956, текст Жан Брусол) – за запознаване с музикалните инструменти и оркестъра (включващ и семейството на саксофоните). Автор е и на голям брой песни, изпълнявани и от най-големи звезди на неговото време.
От дистанцията на повече от шест десетилетия и половина, вече през призмата на днешните познания и слухов опит и отдавна в епохата на цифровизацията, се коментира грамофонната плоча „Полуда в Хай-Фай” („Dellirium in Hi-Fi”, 1957), съдържаща аранжименти на 12 известни по онова време парчета.
Проучени са обстойно оригиналите на аранжираните творби.
В аранжиментите са осъществени най-различни, впечатляващи и днес звукови ефекти (дело на Пиер Фатом, 1925–2010), постигнати само с микрофона и аналоговата магнитнолентова технология. Хрумвания и постижения, с подобни на които стават известни Бийтълс цели 10-ина години след тези на творческия „тандем” Поп – Фатом...

Ключови думи: Андре Поп, „Пиколо, Саксо и компания”, „Полуда в Хай-Фай”, Пиер Фатом, аналогов звукозапис на лента, аранжимент

„DELIRIUM IN HI-FI“– 66 YEARS LATER

YAVOR KONOV

Abstract: This report presents the life and artistic work of the French pianist, organist, composer, orchestra conductor, arranger and screenwriter André Popp (1924 – 2014). He is the author of the world famous (but unknown in Bulgaria) symphonic story tale for children called “Piccolo, Saxo et Compagnie ou la Petite Histoire d’un grand orchestra” (“Piccolo, Saxo and Company or the Little Story of a great orchestra”, written in 1956, text by Jean Brussol), which aim is to get children acquainted with musical instruments and orchestra (including the family of the saxophones). An author of a large number of songs, as well, which were performed by the greatest stars of his time.
From a time distance of more than six and a half decades, already through the insight of current knowledge and sound experience, and long since in the era of digitalization, the gramophone plate “Dellirium in Hi-Fi” (1957) is discussed, containing arrangements of 12 pieces known at the time.
The original of the arrangments have been extensively studied.
The arrangments are filled with various, very fascinating until today sound effects (work of Pierre Fatosme, 1925-2010), achieved only by using microphone and analog magnetic-band technology. With similar ideas and achievements Beatles become famous whole 10 years after those of the artistic “tandem” Popp – Fatosme…

Key words: André Popp, „Piccolo, Saxo and Company”, "Dellirium in Hi-Fi", Pierre Fatosme, analog tape recorder, arrangement

От 66-годишна дистанция във времето, отдавна вече в епохата на цифровизацията, представям изключителния аналогов магнетофоннолентов звуков опус на „тандема” Андре Поп (André Popp, композитор, в случая аранжор и диригент) – Пиер Фато(с)м (Pierre Fatosme, звукови ефекти), издаден на грамофонна плоча през 1957. Невероятни звукови реализации, осъществени в онова време единствено чрез възможностите на магнетофонните записи. Хрумвания и постижения, с подобни на които стават известни „Бийтълс“ (The Beatles) 10-ина години по-късно… Едва ли Джордж Мартин (Sir George Martin, 1926–2016, продуцентът на „Бийтълс“, наричан „Петият Бийтълс” [George Martin, en.wiki]), не е знаел за тази плоча на Андре Поп[1]…

[1] Да, това пита и Gulnar Jiwa: „Did anyone ever ask George Martin, before he

„Ама какво слушаш?! Като как слушаш тези работи?! Откъде ги знаеш?! И що за изпълнения на тези неща? Аз ги знам, защото чичо Васил ги свиреше на акордеона.", каза Теодора (жена ми), като чу какво слушам, преди време. Чичо Васил, покойният (и жена му леля Катя, покойната), бяха семейство приятели на родителите на Теодора...

Как „достигнах" лично аз до тези записи ("Dellirium in Hi-Fi" на André Popp и Pierre Fatosme, издадени в 1957), как изобщо научих за Андре Поп и за тях? Ето как:

Едно от нещата, които преподавам в Нов български университет в София, е дисциплината „Музика, култура, изкуство". (Би трябвало да е „Култура, изкуство, музика", но съм с професионална квалификация музикант, затова и музиката е в началото на наименованието й.) Много интересна дисциплина – интересна за мен самия, оттам и за студентите. И много динамична. Общообразователен курс. Избираем. Не само за студенти по музика. Допълващ познания и култура. В часовете говорим за най-различни видове музика (вокална, инструментална, смесена, от различни епохи и стилове), съответно говорим за творчество и изпълнителство, за мястото на музиката и музикантите в различните общества. Слушаме записи, гледаме филми, коментираме.

Една от основните ми задачи е (до)запознаването с музикални(те) инструменти – не само от класическия оркестър, но и от джазовия бигбенд, както и с електронни и дигитални, а и с други инструменти.

Освен с разни демонстрационни видеоклипове за отделни инструменти основно се запознаваме с „Петя и Вълкът" на Сергей Прокофиев и с (исторически по-ранния) „Карнавал на животните" на Камий Сен-Санс – в най-различни техни интерпретации, вкл. анимационни филми, театър на сенките и пр. Също и с прекрасни джазирани варианти на „Петя..." и на „Карнавала...". Разбира се, и с „Вариации и фуга по тема от Пърсел (Пътеводител по оркестър

---

died, whether he had heard this album? All the sonic gimmicks that turn up on Beatles albums ten years later can be heard here." Но получава и този много интересен отговор: borbetomagus: I just wonder if "Delirium in Hi-Fi" was inspired by the audio documentary album "Strange To Your Ears – The Fabulous World Of Sound with Jim Fassett" (1953) where Jim Fassett explores sounds in unexpected ways with different recording techniques. It would be nice if someone had thoroughly documented the effort and time engineer Pierre Fantosme put into a song like 'La Polka du Colonel' and 'La Polka du Roi', as multitrack recording was in it's infancy at this time. It's only hinted at in the liner notes. [André Popp – Delirium in Hi-Fi (Full Album), долу в коментарите]. Темата за експериментите на Джим Фасет, коментирана на много места ([Ankeny: Jim Fassett Biography], [Fasset, Jim: Strange to your years]) оставям за друг път.

за младия човек)“ на Бенджамин Бритън. Търсейки други подобни произведения, попаднах на дотогава неизвестната за мен творба за симфоничен оркестър „Пиколо, Саксо и компания“ (“Piccolo, Saxo et Compagnie ou la Petite Histoire d'un grand orchestra” – „Пиколо, Саксо и компания, или Малката история на един голям оркестър“). Питах голям брой колеги знаят ли за нея: не, никой.

„Пиколо, Саксо и компания” е образователна творба за симфоничен оркестър (но включващ и семейството на саксофоните), създадена през 1956 г. от френския композитор Андре Попп, по сценарий на Жан Брусол (Jean Broussolle, 1920–1984, литератор и музикант, и изпълнител). През следващата 1957 г. плочата получава наградата Grand Prix de l'Académie du disque. Творбата е изпълнявана през всички десетилетия от създаването си до днес от най-големите френски оркестри (l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire, l'Orchestre Lamoureux, l'Orchestre du Capitole de Toulouse), както и от оркестри в много други страни… Става христоматийна творба. Изпълнявана е – и се изпълнява – и от оркестри на учебни заведения – във Франция, Германия, Австрия, Белгия, Холандия, Испания, та чак до Мексико и Австралия… Осъществени са многобройни записи и тиражирания на плочи и компактдискове.

Ето накратко сюжета на „Пиколо, Саксо и компания": в Кралството на Музиката различните семейства инструменти живеели отделно, дори не знаели за съществуването на другите. Един ден малкият Цигулчо, като се разхождал и прекосил реката, срещнал Саксофонови. Поканват ги на гости. После двете семейства тръгват заедно из гората и постепенно откриват и присъединяват към компанията си и другите фамилии инструменти, накрая и Краля (рояла) – докато се събира големият оркестър.

В интернет са налични различни интерпретации на „Пиколо, Саксо и компания”:

1. Piccolo saxo & compagnie. Conte musical pour enfants, à la découverte des instruments de musique. Musique et orchestre: André Popp. Texte: Jean Broussolle. Narrateur: François Périer. Illustration: Gilbert Jacquemot. Philips, 1957 [Piccolo, Saxo & compagnie, 1957].
2. Анимационен филм на холандците Joop Bekker и Geert Knoef (камера и анимация) и Jan Coolen (режисура) от 1959, Philips [Bekker, Knoef, Coolen 1958]. С множество изрязвания от музиката, за да се сведе до 14-минутен филм.
3. Изпълнение от 2015 на Националния оркестър на Лил (Piccolo, Saxo et Compagnie, Conte musical – Orchestre National de Lille). Диригент: Никола Симон (Nicolas Simon). Четец: Себастиен

Амблар (Sébastien Amblard). Запис от концерт, състоял се на 18 април 2015 в залата Auditorium du Nouveau Siècle de Lille [Nouveau Siècle de Lille], France [Piccolo, Saxo et Compagnie 2015].

През 60-те години песни на Андре Поп печелят 3 награди в „Евровизия", като най-известна става песента му „L'amour est bleu" („Любовта е синя" – думата „синьо" и във френския език има различни значения [L'amour est bleu, Love is blue]), изпята през 1967 от тогава 17-годишната гъркиня Вики Леандрос (Vicky Leandros, Vassiliki Papathanasiou), пяла от името на Люксембург (херцогството именно, за представянето си пред тази Евровизия било поръчало песента на Поп). (Бащата на Вики, също музикант, емигрира от Гърция в Германия, но установил таланта и потенциала на дъщеря си, отдава времето и силите си предимно за нейната кариера.)

Андре Поп почти цял месец „търсел мелодията" за поръчаната му песен – и нищо не се получавало! Едва 3 дни, преди да изтече срокът за предаване на песента, като станал сутринта и седнал на пианото – и тръгнало! И я написал за 10 минути, песента. (Поне така го заявява, че било.) И после Пиер Кур (Pierre Cour, 1916–95 [Pierre Cour, fr.wiki]) написал текста за нея. Има я в интернет. Чуйте я. Обичам да се връщам в тези години, най-важни за мен, като се замислиш – годините на любовта на родителите ми и съответно на появата ми. В „леката музика" това е „йе-йе" епохата. Да видите една „Евровизия" оттогава, без Кончита Вурст. „Когато Европа още беше Европа!", казва един от коментаторите под записа [Pop, Denjean, 1967].

Всъщност в 1967 песента в изпълнението на Вики, която трябвало да вземе първата награда (според мнения в интернет), получава 4-то място. Впоследствие различни други певци и певици я пели, също без особено голям успех. Редица диригенти също я изпълнили със своите оркестри за лека музика, отново без значим успех. Световната си известност песента на Андре Поп (а чрез нея – и той самият) добива впоследствие чрез станалия за месеци наред в САЩ хит № 1 за инструментал аранжимент на друг един френски музикант и диригент на свой „естраден" оркестър – Пол Мориа (Paul Mauriat, 1925–2006 [Paul Mauriat, fr.wiki; Paul Mauriat, en.wiki]). Истината е, че Мориа също не вярвал в успеха на тази песен, сложил я последна на плочата си; споменал, че му хрумнало да повери „пеенето" на мелодията на… клавесина. Един дискожокер (диджей) от Минеаполис харесал много песента и почнал да я върти ежечасно… После това се случило във всички радиостанции в САЩ…!

Грамофонна плоча с инструментала на Пол Мориа:

Изображение 1
[Pop, Mauriat 1967]

Намерих в интернет и видеозапис от по-късно изпълнение на Мориа с оркестъра си [Paul Mauriat and his Orchestra 1968], както и аудиозапис от цялата плоча от 1968 [Le grand orchestra de Paul Mauriat].

Но кой е Андре Поп?

André Charles Jean Popp (1924–2014) е френски пианист, органист, композитор, оркестров диригент, аранжор и сценарист. От провинциално френско буржоазно семейство с немско-холандски корени, роден е в неголямото селище Fontenay-le-Comte (Vendée) в Западна Франция, на 62 километра от океана. Ярко надарен, Андре започва да свири на пиано. Понеже учи в религиозно училище, започва да свири и на хармониум и орган (в местната църква, в която баща му е органист). И когато в 1939 баща му е мобилизиран в армията по време на Втората световна война, 15-годишният Андре става на свой ред органиста титуляр на църквата.

Андре познава творчеството на Бах, Моцарт и Бетовен, но е запленен от Равел, Стравински и особено силно го привличат новите композитори като Луи Виерн (Louis Vierne), Жан Лангле (Jean Langlais), Месиен... Казали му да отиде на уроци при Месиен. Занесъл му свои пиеси за пиано и за цигулка и пиано, Месиен се запознал с тях и му рекъл: „Няма какво да Ви уча. Продължавайте така! Много е добре!"

В 1945 Андре Поп се среща с Жан Брусол, който го насочва към шансона. И заминава с Брусол за Париж, където му акомпанира, както и на други артисти и певци, работи и като пианист в кабаре, в пиано-бар. Влиза и в „Club d'essai" на RFT (опитен, експериментален клуб на

френското радио и телевизия – Ателие за радиофонично творчество). Работил и като говорител, правил реклами…

В 1949 се оженва за белгийката Мари-Жан (Marie-Jeanne Morel-Pop [André Popp, en.wiki; André Popp, imdb]), музикантка, певица (фенка на Шарл Трьоне), която обожавал и която била първата – работна или на сцена – изпълнителка на песните му (пее в „Кралската полка“ в „Делириум“-а). С нея живее 41 години, до смъртта й, и имат 3-ма сина. След кончината й Андре Поп среща Жоел Дьоку (Joëlle Decoux[2]), която е заедно с него 24 години, вече до неговата кончина…

Андре Поп работи и с оркестри (това е епохата, известна у нас по времето на социализма, на „естрадната музика” – „леката музика”, musique légère, според френската терминология – и на оркестрите за такава музика).

През 1954 Андре Поп е ангажиран от Philips за аранжор и диригент на оркестъра на фирмата, създаден за певците й.

Ако обобщя, в течение на няколко десетилетия Андре Поп пише голям брой песни за изпълнители, сред които големите звезди на неговото време Луи Мариано (Luis Mariano, 1914–70), Ивет Жиро (Yvette Giraud, 1916–2014), Жаклин Франсоа (Jacqueline François, 1922–2009), Жюлиет Греко (Juliette Gréco, 1927–), Антъни Перкинс (Anthony Perkins, 1932–92, американец), Мари Лафоре (Marie Laforêt, 1939–), Астрюд Жилберто (Astrud Gilberto, 1940), Селин Дион (Céline Dion, 1968)… Пише и много филмова и телевизионна музика. [André Popp, en.wiki; André Popp, fr.wiki; André Popp, discogs; André Popp, discogs; André Popp, jesuismort] В интернет има много снимки на Андре Поп, затова не качвам тук.

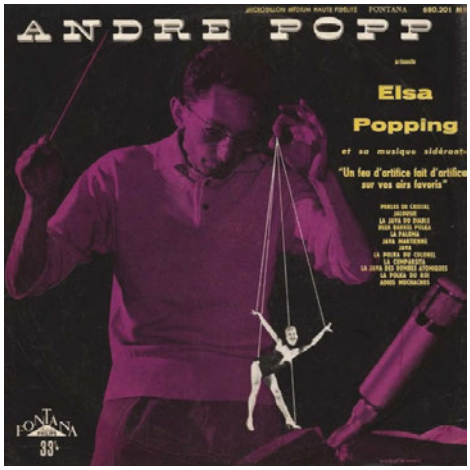
За Пиер Фато(с)м почти не можах да намеря в интернет, освен че бил звуков инженер и продуцент. Роден на 31 декември 1925 – починал на 3 юли 2010. Съпруга му била френската певица Christiane Legrand (1930–2011) [Pierre Fatosme, geni; Christiane Legrand, fr.wiki]. Не намерих нито една негова снимки в нета.

Като първа плоча с тези записи откривам в интерент тази от 1957 (Fontana 680.201 ML, издадена във Франция) [André Popp Présente Elsa Popping 1957], същата плоча има и издание от 1958 в Австралия [André Popp Présente Elsa Popping 1958]:

Зад името “Elsa Popping” са Андре Поп и Пиер Фатом; sidérant, -е – който предизвиква шок, изумителен, поразителен.

---

[2] Може би е тя: Madame Joëlle Decoux, по баща Carreras, починала в 2021 на 69-годишна възраст – ако е родена в 1952, в 1990, когато се среща с Андре Поп, е на 38 години (но защо е Дьоку по мъж…, вдовица да е била вече?) [Joëlle Decoux].



Изображение 2
[André Popp Présente Elsa Popping 1957]

Изображение 3
[Ibidem]

Изображение 4
[Ibidem]

Изображение 5
[Ibidem]

Ето плоча(та) от следващата 1958 (същата сигнатура Fontana 280.601, но вече TL, издадена в Австралия:

Изображение 6
Cover Art: Morris Tookey.
[Delirium in Hi-Fi, Elsa Popping and Her Pixieland Band 1958]

Изображение 7
[Ibidem]

Изображение 8
[Ibidem]

Изображение 9
[Ibidem]

Ето една друга, страхотна корица на плочата – от изданието ѝ от 1957 в САЩ:

Изображение 10
[Delirium in Hi-Fi. Elsa Popping & her Pixieland Band. Columbia 1957; The World's Greatest[3]]

Всички песни, представени в тази плоча, са тогавашни хитове – стари или съвсем нови. Но как са представени от Андре Поп и Пиер Фатом!

Както пише на задната страна на обложката на плочата [André Popp Présente Elsa Popping 1958], в анотацията[4], слушането на тази музика е като гледане на 3D кино без съответните очила (още тогава значи са имали такива филми!, бел. Я. К.), т.е. с двойни очертания на образите, на картините (бел. Я. К.), или като да разговаряш под вода. Но за аранжиментите по-подробно – по-долу.

В своите аранжименти Андре Поп е повлиян от американския

---

3 „Here's the latest, greatest LP cover I have to get a copy of. Here's a $100 bounty for anyone down under (or elsewhere) that can find me a copy! (This one is Tony's and that's just unbearable.) Here's the more common U.S. cover on Columbia." Ibidem.

Подробен обзор на записите в плочата „Elsa Popping and her Pixieland Band, Delirium in Hi Fi, Columbia Records WL 106 (1959, смятам годината е сгрешена от автора на обзора, защото следва да е 1958, бел. Я. К.)" намерих и тук: [Mezzolesta 1995]; Пиер Фатом е наречен направо sound wizard, и с право!

4 Подробен обзор на записите в плочата „Elsa Popping and her Pixieland Band, Delirium in Hi Fi, Columbia Records WL 106 (1959, смятам годината е сгрешена от автора на обзора, защото следва да е 1958, бел. Я. К.)" намерих и тук: [Mezzolesta 1995]; Пиер Фатом е наречен направо sound wizard, и с право!

музикант Спайк Джоунс, специализирал се в сатирични аранжименти на популярни песни (Spike Jones, 1911–1965 [Mondo Exotica; Spike Jones]).

Ето пълния списък на песните, както са качени на първата плоча [André Popp Présente Elsa Popping 1957]:

Страна 1:

1. "Perles De Cristal" („Кристални перли"), полка, 3:13 минути. Автор(ката) на оригиналната песен (1957 [Doryphore 1957]) е Ивет Орне́ (Yvette Horner, родена Ивет Орнер, Yvette Hornère, 1922–2018), френска акордеонистка, пианистка и композиторка, известна с изпълненията си по линия на Tour de France през 1950-те и 1960-те. Кариерата ѝ продължава над 70 години. Осъществява повече от 2000 концерта и около 150 записа, продава 30 милиона копия. [Yvette Horner, Art and popular culture; Yvette Horner, fr.wiki; Yvette Horner, en.wiki].

Изображение 11
[Ibidem]

Полката в нейно изпълнение чух тук [Yvette Horner Perles de cristal] – наистина една от най-добрите акордеонистки на света и според слушаните от мен.

2. "Jalousie" („Ревност"), танго, 4:04 минути. Автор на оригиналното танго е Якоб Гаде (Jacob Thune Hansen Gade, 1879–1963, датски цигулар, диригент и композитор главно на популярна музика), най-известен именно с – или иначе казано: днес известен само с – въпросното си танго "Jalousie" (Tango Tzigane), на английски "Jealousy" (Gypsy Tango), което пише в 1925 [Jacob Gade, discogs; Jacob Gade, en.wiki]. Ето един

негов запис от 1929 в изпълнение на Tanz-Orchester Geza Komor (състав, който свирел в Hotel Kaiserhof в Берлин) [Jalousie, 1929]. Ето още едно великолепно изпълнение, на Salonorchester Weimar, данни за годината на записа няма дадени [Jacob Gade, Jalousie].

3. "Java du Diable" („Явата на Дявола"), 2:40 минути. Автор на оригиналната песен (от 1955) е Шарл Трьоне (Louis Charles Augustin Georges Trenet, 1913–2001), много известен в епохата си френски изпълнител и композитор, в повече от 60-годишната си кариера е автор на музиката и текстовете на близо 1000 песни [Charles Trenet, discogs; Charles Trenet, fr.wiki; Charles Trenet, en.wiki]. Ето песента в негово изпълнение [Charles Trenet Java Du Diable]. Ето и текста ѝ на френски и в превод на английски:

Un jour le diable fit une java
Qu'avait tout l'air d'une mazurka
Valse à trois temps, il n'savait pas
Ce qu'il venait d'composer là
Aussitôt la terre entière
Par cet air fut enchantée
Des dancings aux cimetières
Tout l'monde la chantait
On la dansait à petits pas
Et bien souvent aux heures des r'pas
Le Diable venait sur sa java
Frapper du pied dans les estomacs

Des p'tits malheurs vite commencèrent
Car ce refrain de Lucifer
Planait partout, tout d'suite appris
Circonvenant bien les esprits
Vers la fin du mois d'décembre
Un député pris de court
A la tribune de la Chambre
Dit dans son discours :
"Un, deux, trois, quatre,
Un, deux, trois, quatre,
C'est mon programme est-ce qui'il vous plaît?"
A coup d'fusil on dut l'abattre
Il expira au deuxième couplet

La salle Pleyel n'écoutait plus

Des grands concerts un seul lui plut
Celui où l'chef d'orchestre mêla
Sébastien Bach et la java
Ronde folle, ronde folle
Brusquement un grand acteur
Au beau milieu de son rôle
Trahit son auteur...
"Un, deux, trois, quatre,
Un, deux, trois, quatre"
Ah quelle pagaille dans le théâtre
Les spectateurs montèrent sur scène
L'oeil en fureur et le geste obscène

Au-d'là des mers ce fut bien pire
Le mal gagna c'est trop affreux
Il lui fallait pour son empire
Jusqu'au Pôle Nord et la Terre de Feu
Mais le plus terrible ravage
Fut dans l'monde des banquiers
Où la grande java sauvage
Fit des victimes par milliers
"Un, deux, trois, quatre
Un, deux, trois, quatre"
Hurlaient New York et Chicago
L'or se vendit au prix du plâtre
Et le cigare au prix du mégot

Puis un jour tout d'vint tranquille
On n'entendit plus d'java
Dans les champs et dans les villes
Savez-vous pourquoi?
Parce que le Diable s'aperçut
Qu'il n'touchait pas de droits d'auteur
Tout ça c'était d'l'argent d'foutu
Puisqu'il n'était même pas éditeur
Tout ça c'était d'l'argent d'foutu
Puisqu'il n'était même pas éditeur

Allez, remportons notre musique
Et retournons en enfer.
[Charles Trenet Java Du Diable Texte fr]

Емо го и на английски:
1. One day the devil made a java
What looked like a mazurka
Three-stroke waltz, he did not know
What he had just composed there
Immediately the whole earth
By this air was enchanted
From dancings to cemeteries
Everyone was singing it
We danced it in small steps
And often at R'pass hours
The Devil was coming on his java
Kicking in the stomachs
2. Little misfortunes soon began
Because this chorus of Lucifer
Hovering everywhere, immediately learned
Circling the spirits well
Towards the end of December
A member of Parliament taken short
At the rostrum of the chamber
Said in his speech:
"One, two, three, four,
One, two, three, four,
This is my program do you like?»
At gunpoint we had to shoot him down
It expired at the second couplet
3. The Pleyel room was no longer listening
Great concerts only one plut / pleased him, Я.К.
The one where the conductor mixed
Sébastien Bach and java
Crazy round, crazy round
Suddenly a great actor
In the middle of his role
Betrays its author...
"One, two, three, four,
One, two, three, four»
Ah what a mess in the theater
The spectators took to the stage
Angry eye and obscene gesture
4. Beyond the seas it was much worse
Evil won it's too awful

He needed it for his empire.
To the North Pole and Tierra del Fuego
But the most terrible ravage
Was in the world of bankers
Where the great wild java
Made victims in the thousands
"One, two, three, four
One, two, three, four“
Howled New York and Chicago
Gold sold at the price of plaster
And the cigar at the price of the butt
Then one day everything came quiet
We didn't hear any more java
In the fields and in the cities
Do you know why?
Because the Devil sees
That he did not have any copyright
It was all fucking money.
Since he wasn't even an editor
It was all fucking money.
Since he wasn't even an editor
Come on, let's win our music
And let's go back to hell.
[Charles Trenet Java Du Diable song lyrics]

4. “Beer Barrel Polka” („Полка на бурето с бира“), 2:33 минути. Оригиналът е инструментален – написан е в 1927 от композитора на популярна музика Яромир Вейвода от Зброслав (Jaromír Vejvoda, чешки диригент и композитор, 1902–1988), под заглавието “Modřanská Polka” (Модржан е южно предградие на Прага), по мотиви от полка на учителя по пиано Фердинанд Беначан (а може би основата е фолклорна, градскофолклорна; срещал съм и данни за прилика с “My, Pierwsza Brygada” – марша на легионерите на Йозеф Пилсудски [My, Pierwsza Brygada]..., Я.К.). Първият й аранжимент е на Едуард Ингриш (Eduard Ingriš). Вейвода я изпълнява със своя оркестър, но първият й запис за плоча (на фирмата Esta) е с духов оркестър. В 1929 Вейвода оформя окончателната си инструментална версия. През 1934 по искане на издателство “Jan Hoffmann” Вейвода прави аранжимент за духов и струнен оркестър и към пиесата текст написва Вашек Земан [Václav Zeman, discogs], като я озаглавява вече “Škoda lásky” („Пропиляна любов“; но подзаглавието си остава „Модржанска полка“). Тъжният му текст е

в рязък контраст с музиката – ето го на чешки и в превод на английски:

Kvetou růže, kdo ti za to může,
žádný už ti dneska nepomůže,2
kvetou, zvadnou, lístečky z nich spadnou,
jako slzy moje na tu trávu chladnou.

Teče, voda, dokola se točí,
to si nelitoval modré oči,
já bych byla pro tebe jen žila,
že mou lásku zklameš, to jsem nemyslela.

Škoda lásky, kterou jsem tobě dala,
ty mé oči, dnes bych si vyplakala,
Moje mládí, uprchlo tak jako sen,
na všechno mi zbyla jenom,
v srdci mém vzpomínka jen.

Roses are blooming, who's to blame
No one will help you today
They bloom, they wither, petals falling from them
Like my tears on the cold grass

Flowing water, spinning around
You didn't feel sorry for my blue eyes
I would live only for you
Didn't think you would let my love down

Wasted is the love I gave to you
My eyes I would cry out today10
My youth fled like a dream
All I have left is
Just a memory in my heart
[Škoda lásky, text]

Ето я „Пропиляната любов“ изпята на чешки с видео от Прага „някъде от епохата“, със субтитри на английски [Škoda lásky, British Pathé], а тук – и от Карел Гот в 1978: [Karel Gott, Škoda lásky], наистина голяма веселба нада!

Пиесата постепенно добива все по-голяма популярност и в Чехия, и в чужбина, като доминира веселият дух на музиката. Така през 1938 немският акордеонист Вил Глае (Will Glahé), продал над милион

копия на немскоезичната версия под името "Rosamunde" [Beer Barrel Polka – Glahe Musette Orchestra], печели наградата „Златен албум". Песента отива и в САЩ, където през 1939 зазвучава под английското "Beer Barrel Polka" и със съответния текст на английски, дело на известния текстописец на популярни песни Лю Браун (Lew Brown) (Louis Brownstein, 1893, Одеса, смятам от еврейски произход – 1958, Ню Йорк, един от най-известните на Tin Pan Alley в епохата си) и на композитора Владимир Тим (Wladimir Timm, 1885, Санкт Петербург – 1958, Хендерсонвил), предполагам минал и редакционно пиесата. През Втората световна война тя се разпространява още повече – не само под досегашните си заглавия и варианти, но и като "Roll out the Barrel" при англичаните и "Here Comes the Navy", придобивайки неофициално и статута на химн на Военноморските сили на САЩ. А за Чехословакия била и „Песента на Свободата", пята възторжено след изтеглянето на немците след 7 години окупация [Škoda lásky, British Pathé: към звуковия запис, за който не са предоставени данни, пише, че е насложено видеото от филма „Eternal Prague (1940-1949)" – но при мое издирване се оказа, че филмът е от 1940 [Eternal Prague (1940-1949)]]. Преди това може би наистина окупацията, принудила огромен брой чехи да избягат от страната си, спомага за разпространението на песента; причини и следствия!

От знаменитите й изпълнители ще спомена още само Глен Милър, Бени Гудман, Били Холидей, Франк Синатра, Лучано Паваротти. В архива на фамилията Вейвода официално са регистрирани поне 14 различни заглавия на песента и 27 текста на различни езици. В статията "Škoda Lásky " в чешката уикипедия са посочени 25 заглавия на 16 езика (на някои от които по 2 и 3 варианти). А в статията "Beer Barrel Polka" в английската уикипедия са посочени по 1 заглавие на… 22 езика. [Škoda Lásky, cs.wiki; Beer Barrel Polka, en.wiki; Jaromír Vejvoda, discogs; Lew-Brown, discogs; Wladimir Timm, discogs]

Ето и един запис от 1939 на „Полката на бурето с бира" в изпълнение на Франк Янкович & неговите янки (оркестърът му): [Beer Barrel Polka Frank Yankovic & His Yanks], намирам данни за компактдиска – Soundies Records 2007 [Frank Yankovic & His Yanks, 2007]. Ето я и в изпълнение на Чико Маркс във филма „В цирка" от същата 1939 [Beer Barrel Polka, Chico Marx 1939], второто му нейно изпълнение е от 1946 във филма „Една нощ в Казабланка" [Beer Barrel Polka, Chico Marx; Beer Barrel Polka, Chico Marx 1946]. Но ето я и на чешки!, под името „Škoda lásky" [Škoda lásky]. Ето и „Тук идва военноморският флот" в изпълнение на The Andrews Sisters в запис от юли 1942: [Here Comes the Navy, The Andrews Sisters]. Ето и една "Rosamunde" със субтитри и на немския текст,

и на превода му на английски: [Rosamunde]. Ето и едно изпълнение на варианта "Roll Out the Barrel" – пее Вера Лин (Dame Vera Margaret Lynn, родена с бащино фамилно име Welch, 1917 – 2020, английска певица, чиито записи и живи изпълнения пред армейски части в Англий, Египет, Индия, Бирма… са изключително популярни през Втората световна война [Vera Lynn, en.wiki]): [Roll Out the Barrel].

5. La Paloma (Гълъбът), танго, 2:58 минути. Автор на оригиналната песен е Себастиан де Ирадие (Sebastián de Yradier, с пълно име Sebastián de Iradier y Salav(b)erri, испански баски композитор, 1809–1865, най-известен именно с песента си (хабанера) "La Paloma", „Гълъбът", написана около 1860 след посещение на Куба (Ирадие умира при неизвестни обстоятелства и не узнава колко популярна става впоследствие песента му). В 1879 песента му е регистрирана, не знам от кого, в бюро по авторски права в Мадрид под името "Canción Americana con acompañamiento de Piano" („Американска песен с акомпанимент на пиано"). Става много популярна както в Испания, така и в Северна и Южна Америка (и особено в Мексико). Песента има над 1000 версии и заедно с „Yesterday" („Вчера") на Beatles (Бийтълс) е може би най-записваната песен в света. Де Ирадие е известен и с хабанерата си "El Arreglito" – Жорж Бизе, вдъхновен от мелодията й и мислейки я за фолклорна, я ползва в операта си „Кармен", пресътворявайки я в арията "L'amour est un oiseau rebelle" („Любовта е немирна птица"), известна и като "Хабанера". Разбрал впоследствие грешката си, Бизе отбелязва авторството в партитурата [Sebastián de Yradier discogs; Sebastián de Yradier en.wiki; La Paloma]. Ето един запис на „Гълъбът" от 1905(?) – в изпълнение на американския баритон Емилио Гогорза [Emilio de Gogorza]: [La Paloma Emilio de Gogorza]. Ето я и в изпълнение от 1932 на австро-унгарско-румънския тенор и актьор от еврейски произход Йозеф Шмит [Joseph Schmidt, en.wiki]: [Joseph Schmidt, La Paloma].

6. Java Martienne (Марсианска ява, ява на влюбените, както се разбира в текста), 2:57 минути. Кои са авторите на оригиналната песен (1956)?

Композиторът й е Ален Гораге (Alain Yves Réginald Goraguer, 1931–2023), френски джазов пианист, композитор и аранжор, работил с Борис Виан, Серж Гинзбург, Жан Фера, Серж Реджиани, Нана Мускури, за редица песни за състезанието Евровизия, автор и на филмова музика. От заможно семейство, което скоро след раждането му се разорява поради неуспешни борсови действия на баща му. Писал и музика за много филми, в това число и под името Пол Вернон (Paul Vernon [Alain

Goraguer, discogs; Alain Goraguer, fr.wiki; Alain Goraguer, en.wiki]).

Автор на текста ѝ е Борис Виан (Boris Vian, 1920–1959), френски полимат – художник, инженер и изобретател, преводач, критик, актьор, певец, тромпетист, специалист по джаза и джазовата импровизация, поет, писател, най-известен с романите си, може би най-известният от които е „Пяната на дните“ („L'Écume des jours“, 1947). Издава и романи под псевдонима Вернон Съливан (Vernon Sullivan), които са с необичайна форма и изобщо са странни пародии на криминалета, предизвикали спорове с появата си. Работи и с Дюк Елингтън и Майлс Дейвис. Един от пионерите на френския рокендрол, през 1950-те. Бил е артистичен директор на звукозаписните фирми Philips и Fontana (Fontana Records е подразделение на Philips Records [Fontana Records]), именно „Фонтана“ издава първата плоча „Delirium in Hi-Fi“ в 1957 [Boris Vian,discogs; Boris Vian, en.wiki].

Ето го текста на песента:

En descendant de la fusée
Je t'ai trouvée presque aussitôt
Et je suis resté médusé
Tu m'avais pris comme au lasso
Je t'ai suivie sur la pelouse
Tes tentacules autour du cou
Et avec tes petites ventouses
Tu m'as fait des baisers partout
Les musiciens soufflaient sans trêve
Dans leurs bazouks et leurs strapons
Et cette musique de rêve
Me perforait jusqu'au trognon
J'évoquais des orgies superbes
Des bacchanales dans les canaux
Et pendant qu'on s'aimait sur l'herbe
Je fredonnais ces quelques mots

C'est la java martienne
La java des amoureux
En fermant mes persiennes
Je revois tes trois grands yeux
Ça marse toujours, ça marse comme ça
Oui saturne à tour de bras
La java d'amour, martiale java
Que j'ai dansée dans tes bras

C'est la java martienne
La java des amoureux
Toutes tes mains dans les miennes
Je revois tes trois grands yeux

On s'est aimés comm' dans un rêve
Mais hélas j'ai dû repartir
Et nos amours ont été brèves
Chérie je voudrais revenir
Ton nom me hantera sans cesse
Pendant les longues nuits d'été
Ton nom doux comme une caresse
Porfichtoumikdabicroûté
Un jour je monterai peut-être
Chercher le fruit de nos amours
Cet enfant bâti comme un hêtre
Qui naquit au bout de huit jours
En voyant amarsir son père
Le chéri l'aimera beaucoup
Et prendra pour courir lui dire
Ses treize jambes à ses deux cous

C'est la java martienne
La java des amoureux
En fermant mes persiennes
Je revois tes trois grands yeux
Ça marse toujours, ça marse comme ça
[La java martienne, paroles]

Ето го и на английски:

Descending from the rocket
I found you almost immediately
And I stayed jellied
You took me like a lasso.
I followed you to the lawn
Your tentacles around your neck
And with your little suckers
You kissed me all over the place.
The musicians blew without a break
In their bazouks and strapons

And this dream music
Punctured me to the core
I was talking about great orgies.
Bacchanal in the canals
And while we loved each other on the grass
I hummed these few words
This is Martian java
The java of lovers
By closing my blinds
I see your big three eyes again
It always marches, it marches like this
Yes Saturn at arm's length
Love java, martial java
That I danced in your arms
This is Martian java
The java of lovers
All your hands in mine
I see your big three eyes again
We loved each other in a dream
But alas I had to leave again
And our loves were brief
Honey I'd like to come back
Your name will haunt me endlessly
During long summer nights
Your name Sweet as a caress
Porfichtoumikdabicrusted
One day I may go up
Looking for the fruit of our loves
This child built like a beech
Who was born after eight days
Seeing amarsir his father
The Darling will love her very much
And will take to run tell him
Her thirteen legs at both her necks
This is Martian java
The java of lovers
By closing my blinds
I see your big three eyes again
It always marches, it marches like this
Yes Saturn at arm's length
Love java, martial java

That I danced in your arms
This is Martian java
The java of lovers
All your hands in mine
I see your big three eyes again
To find my dream again
My Martian with three blue eyes
Let's go, march or die
I'll go up to heaven

[Boris Vian, La java martienne song lyrics], на същата интернет страница го има и френския оригинал.

Ето запис на песента в оригиналното ѝ първоначално изпълнение на „Les 3 Horaces" от 1956 („Тримата Хорации", френско комедийно и вокално трио от 1950-те и 1960-те години [Les Trois Horaces, imdb; Les 3 Horaces, secondhandsongs]): [Les 3 Horaces, La java martienne, 1957]. Аранжиментът на Андре Поп – Пиер Фатом е инструментален.

Страна 2:

1. Java (Ява), 2:46 минути. Автор на оригиналната песен (1956 [Java]) е Емил Стерн (Emil Stern, псевдоним на Émile Stern, 1913–1997, френски джазов пианист, композитор и диригент от румънски, може би и еврейски произход [Emil Stern, discogs; Emil Stern, en.wiki]). Автор на текста е Еди Марне (Eddy Marnay, Edmond Bacri, роден в 1920 в Алжир, починал в 1903 в Ньойи, Париж, френски певец и текстописец, автор на повече от 4000 песни, включително за Едит Пиаф, Фрида Бокара, Селин Дион. Син на бижутер и голям почитател на музиката. [Eddy Marnay, fr.wiki; Eddy Marnay, en.wiki]). За съжаление не можах да открия текста в интернет – нито текстово, нито факсимилно. Открих, че в момента (16 май 2023) нотите се продават тук: [Partition java].

Ето оригиналния първоначален запис в изпълнение на Еди Марне в акомпанимент на Емил Стерн и ансамбъла му: [Java, Eddy Marnay, Emil Stern]. И още един запис, на Тино Роси: [Java, Tino Rossi 1976].

2. La Polka Du Colonel (Полката на полковника), 2:30 минути. Автор на оригиналната песен (1957) е Жерар Калви (Gérard Calvi, псевдоним на Grégoire Élie Krettly, 1922–2015, френски композитор и диригент, написал музиката за повече от 300 песни за изпълнителки и изпълнители като Едит Пиаф, Франк Синатра, Лайза Минели, Трини Лопез и др., известен и като филмов композитор (написал музиката на повече от

50 филма, най-вече с музиката си към трите „Астерикс“(„Asterix“)-а, Asterix the Gaul, Astérix le Gaulois, 1967, Asterix и Cleopatra, Astérix et Cléopâtre, 1968 и The Twelve Tasks of Asterix, Les Douze travaux d'Astérix, 1976), на музикални комедии и опери-буфа [Gérard Calvi, discogs; Gérard Calvi, fr.wiki; Gérard Calvi, en.wiki]. Текстът е дело на Жак Урдо (Jacques Hourdeaux) и Фернан Бонифе (Fernand Bonifay) [La polka du colonel]. Ето го в оригинал:

Mon garçon – Oui, mon colonel
Quand on a votre âge
Il faut du courage
Mon garçon – Oui, mon colonel
Faut pas rester l'arme à la bretelle

Mon garçon – Oui, mon colonel
Quand on a votre âge
On aime le carnage
Mon garçon – Oui, mon colonel
On part à l'assaut des citadelles

Des canons
Des avions
Il faut en découdre
Faire parler la poudre
Des bastions
Des dragons
Soyez ambitieux, cré nom de nom !

Du clairon
Des flonflons
Et de la mitraille
Et de la tripaille
Décision
Citation
Et vous aurez de jolis galons

Merci, mon colonel
Oui mais à mon âge
Quand les frais bocages
Ont des couleurs pastel
On aime mieux faire de l'aquarelle

Merci, mon colonel
Oui mais quand les filles
Ont les yeux qui brillent
On préfère avec elles
Se livrer à la guerre en dentelles

Un coin de jupon
C'est bon
Des soupirs profonds
C'est bon
Un regard très doux
Des baisers dans l' cou
C'est vraiment encore meilleur que tout
C'est fou, c'est fou, c'est fou, c'est fou
C'est fou, c'est fou, c'est fou, c'est fou

C'est pourquoi, mon cher colonel
Quitte à vous déplaire
Je me fous d' la guerre
À votre fille, Mademoiselle Estelle
J'aime mieux conter des bagatelles

Les galons, ça m'est bien égal
La vie est trop belle
Gardez vos ficelles
Car sur le plan sentimental
Moi, mon colonel, j' suis général
[Paroles de la chanson La polka du colonel]

Не го намирам в нета преведен на английски, но всеки може, поне за ориентир, да си го преведе с Google-преводач. Накратко: полковникът нахъсва и праща на война и в кървави битки младото момче, за да докажело името си и да получи… нашивки, но то предпочита мира, „битките в дантели“ с момичетата и самата Естел, дъщерята на полковника, като заключава, че по отношение на чувствата (в „сантименталния план“) „аз, полковнико, съм генерал“.

Песента първоначално е изпята от големия френски артист комик Бурвил (André Bourvil, псевдоним на André Robert Raimbourg, 1917–70, чийто баща е убит в Първата световна война и малкият Андре прекарва детството си в село Bourville, от чието име заема псевдонима си [Bourvil, fr.wiki]).

Ето песента в изпълнение на Бурвил: [La polka du colonel, Bourvil]. В същата 1957 песента е издадена в инструменталния аранжимент с вокализиране (и то какво и какви! ☺) на Андре Поп и Пиер Фатом в плочата на Fontana.

3. La Cumparsita, танго, 2:35 минути. Една от най-известните танго композиции, неин автор (1916) е Жерардо Родригес (Gerardo Hernán Matos Rodríguez, познат и под името Бечо, Becho, 1897–1948), уругвайски пианист, композитор и журналист, живял в столицата Монтевидео. Син е на собственика на популярното в Монтевидео кабаре (нощен клуб) „Moulin Rouge“ [Gerardo Matos Rodríguez, discogs; Gerardo Matos Rodríguez, en.wiki]. Думата „Cumparsita“ означава „малко улично шествие, малък парад“, вж. по-долу корицата на първото издание на пиесата за пиано. Умалителна дума от „la comparsa“ – група от певци, музиканти и танцьори, които участват в карнавали или други празненства в Испания и Латинска Америка [Comparsa, en.wiki]. Пиесата първоначално е написана от тогава 16-годишния студент по право Родригес като… марш! Да. Марш на уругвайските студенти. Родригес го композира на пианото на „Federación de Estudiantes of Uruguay“ (Федерацията на уругвайските студенти, които виждате на въпросната корица ако не буквално, то поне стилизирано за тогава и там нарисувани).

Изображение 12

На 8 февруари Родригес и приятелят му Мануел Барка (Manuel Barca) показват в Монтевидео нотите на диригента на оркестъра към кафенето „La Giralda“ (където е изпълнена за първи път публично) – пианистът Роберто Фирпо (Roberto Firpo [Roberto Firpo, en.wiki], който именно вкарва пианото исторически като инструмент в танго-оркестъра, събирал пари за едно старо пиано…). Фирпо мигом видял, че този марш може да се превърне в прекрасно танго. Прибавя към първоначалната двуделност на композицията свой трети дял, съставен от части от 2 негови танга от 1906 и от… „Miserere“ из… операта „Трубадур“ на Верди. В мемоари на Фирпо е написано, че самите хора (г-н Barquita и 14-15 студенти), донесли му марша, смятали, че той може да стане на танго. Да, има известни разлики в различни мемоари на Фирпо за това кой му е представил пиесата – Родригес ли, Барка (Баркита?) ли… [Anita Flejter]. Композицията е посрещната с възторг от местната група, впоследствие Фирпо я изпълнява и в Буенос Айрес, където тя влиза в репертоара и на други оркестри, повтаря локално успеха си подобно на този в Монтевидео, но скоро е забравена. В 1924 към музиката на първоначалното танго за пиано добавят текст Паскуал Контурси (Pascual Contursi, драматург, поет, текстописец на песни, певец и китарист [Pascual Contursi, en.wiki; Pascual Contursi, es.wiki]) и Енрике Педро Марони (Enrique Pedro Maroni [Enrique P. Maroni, es.wiki]). И инструменталното танго La Cumparsita преминава в жанра tango canción – именно тази му песенна версия, под наложеното от Контурси заглавие „Si supieras“ („Само ако знаеше…“) прави творбата най-популярното танго в света. По това време Родригес живее и работи в Париж…, пиесата влиза с луд успех в репертоара на жанровите оркестри в Париж. Започват и съдебни дела във връзка с приходите от авторството й, които продължават 20 години и завършват през 1948 с договорката, че 20% от тях се полагат на Контурси и Марони.

Ето текста на Контурси и Марони, на испански и в превод на английски, ред по ред:

Si supieras,
(If you knew,)
que aun dentro de mi alma,
(that still within my soul,)
conservo aquel cariño
(I keep the love)
que tuve para ti…
(I had for you…)

Quien sabe si supieras
(Who knows, if you knew)
que nunca te he olvidado,
(that I never forgot you,)
volviendo a tu pasado
(returning to your past,)
te acordaras de mi...
(you would remember me...)
Los amigos ya no vienen
(The friends do not come)
ni siquiera a visitarme,
(not even to visit me,)
nadie quiere consolarme
(nobody wants to console)
en mi afliccion...
(me.)
Desde el dia que te fuiste
(in my affliction...)
siento angustias en mi pecho,
(Since the day you left
I feel anguish in my chest,)
deci, percanta, que has hecho
(tell me, woman, what have you done)
de mi pobre corazon?
(with my poor heart?)
Sin embargo,
(Nevertheless,)
yo siempre te recuerdo
(I always remember you)
con el cariño santo
(with the holy love)
que tuve para ti.
(that I had for you.)
Y estas en todas partes
(And you are everywhere,)
pedazo de mi vida,
(piece of my life,)
y aquellos ojos que fueron
(and those eyes that were)
mi alegria
(my happiness)

los busco por todas partes
(I search for them everywhere)
y no los puedo hallar.
(and I can't find them.)
Al cotorro abandonado
(To the abandoned bedroom)
ya ni el sol de la mañana
(now not even the morning sun)
asoma por la ventana
(shows through the window)
como cuando estabas vos,
(the way as when you were there,)
y aquel perrito compañero
(and that little dog [our] partner)
que por tu ausencia no comia,
(that because of your absence would not eat)
al verme solo el otro dia
(on seeing me alone the)
tambien me dejo
(other day also left me.)
[Ibidem]

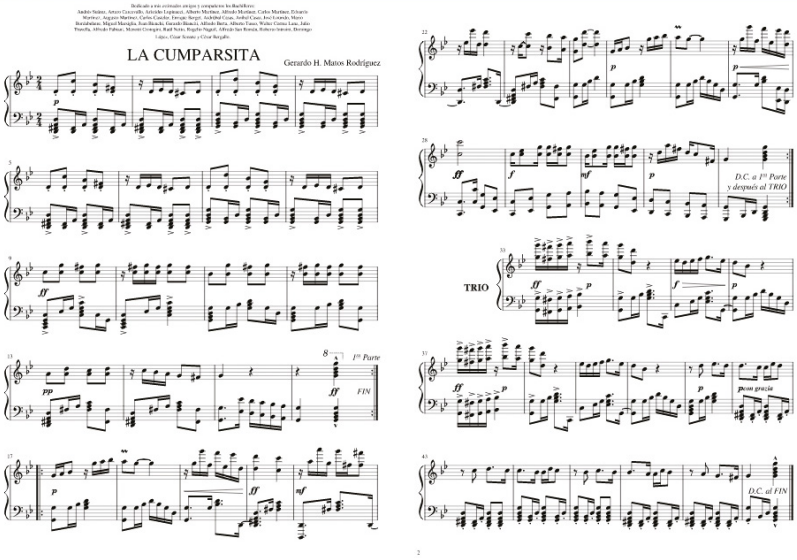
Така и иначе „Cumparsita" има хиляди и хиляди версии по света [La cumparsita], считано е за танго то с най-много версии в света [Especial La cumparsita, мин. 10:15]. През 1998 е определен от законодателната власт в Уругвай като популярен и културален химн на страната [Idem, min. 10:19]. Ето едно супер стилно изпълнение, без танцуване към него: [La Cumparsita, "Darienzo Orquesta Actual"]. Любопитното е, че Астор Пиацола заявил, че „Ла Кумпарсита" е „най-лошото от всички танга, писани някога... най-ужасното мизерно нещо на света, но има в себе си необяснима магия" [Idem, мин. 21:30]. Дали Пиацола, сам автор на прочути танга, не е бил и малко ревнив в случая?

Написвам в Google и „Si supieras Rodrigues Contursi": запис на Карлос Гардел от 1924 [Si Supieras, Carlos Gardel]. Ето и изпълнение на Тито Шипа (Tito Schippa, Raffaele Attilio Amedeo Schipa, 1889–1965, италиански лиричен тенор, един от най-известните в епохата си [Tito Schipa, en.wiki]) от 1930: [La Cumparsita, Tito Schipa]. Не мога да „прескоча" и аржентинското изпълнение на легендарния Хуан Д'Ариенцо [Juan D`Arienzo, es.wiki; Juan D`Arienzo, en.wiki] и неговия оркестър от 1961 [Juan D`Arienzo, La Cumparsita]. Ето и един запис от наше време (в изпълнение на Alejandra Segura – глас, Bárbara Pinto Oliver – цигулка,

Pedro Martini – бандонеон, Damián Tuso – китара, NIcanor Suárez – контрабас, Eduardo Minervino – пиано и аранжимент) [La Cumparsita, Alejandra Segura].

Един хубав информационен 25-минутен филм за историята на La Cumparsita – „Тангото на тангата“ – и за тангото изобщо [Historia de “La Cumparsita”].

Опитвам се да намеря в интернет оригиналната творба на Родригес за пиано от 1916. Написвам в Google „Gerardo Rodriguez La Cumparsita 1916 original piano version“ – не я открива/м. Кликвам на „images“ – не излиза и като изображение, гледам за въпросната корица. Намирам този вариант:



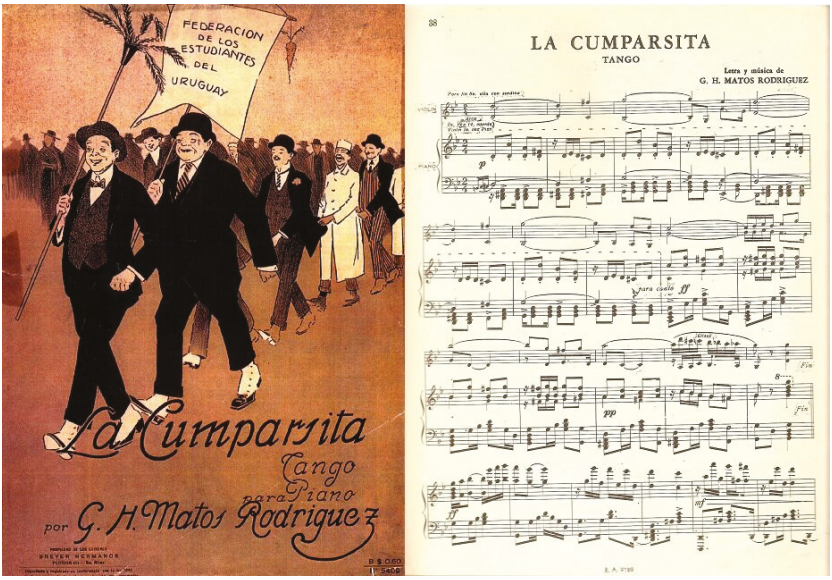
Изображение 13

Надписът над пиесата в по-голям мащаб гласи: „Dedicado a mis estimados amigos i companeros los Bachilleres“ („Посвещава се на моите скъпи приятели и колеги бакалаври“) – и следват 29 имена:

Изображение 14

Вероятно това е преиздадена първоначалната пиеса.
[La Cumparsita, piano]

За всеки случай в Гугъла добавям и „pdf“ – отново не намирам оригиналното издание. Намирам това изображение – въпросната корица и част от първа страница (но май не от въпросното издание, защото горе вляво виждам страничен номер „38“):



Изображение 15
[Anita Flejter]

В тази публикация прочитам, че Родригес продал на Фирпо нотираната си първоначална композиция и авторските си права върху нея за нищожната сума от 20 песос и Breyer publishing house я

придобива на тази минимална цена. Типично за времето и мястото Родригес изгубил парите на конни надбягвания, залагайки на кон, който излюзал втори, на „една глава разстояние“ (букв. „por una Cabeza“, фактически в надбягванията става дума за една конска дължина, ок. 2,4 м – сюжетът на танго-то „Por una Cabeza“ на Карлос Гардел [Por Una Cabeza, Carlos Gardel; "Tango Bar" movie, Carlos Gardel], композирано от Карлос Гардел[5] за филма „Пиано бар“ от февруари 1935, по текст на Алфредо Лепера (Alfredo Le Pera, двамата с Гардел загиват в една и съща самолетна катастрофа през юни в същата 1935 г., в апогея си… ☹ – самолетът, засилвайки се да излита на летище Меделин, Колубмия, по неизяснени причини излиза от пистата и се сблъсква с друг самолет, чакащ отстрани да излита на свой ред. Загиват повечето от пътниците, включително всички музиканти от групата на Гардел… Лепера е на 35, Гардел е на 44) [Por una Cabeza, en.wiki; Alfredo Le Pera, en.wiki; Carlos Gardel despedida]. Пиеса за загуба на конно надбягване, която може да се превърне в толкова сенсуален танц (същността на танго-то!) – вж. го във филма Easy Virtue от 2008 (римейк на едноименния ням филм на Алфред Хичкок от 1928 по едноименната пиеса на Ноел Кауорд [Easy Virtue (2008 film)]), изтанцувано от Jessica Biel и Colin Firth. Интересното е, че заснетият танц не е бил по музиката на „Por una Cabeza“, като впоследствие е премонтиран, за да се напасне по нея [Por una Cabeza, Jessica Biel, Colin Firth], да не говорим за това танго във филма от 1992 „Усещане за жена“, „Scent of a Woman“, изигран от Ал Пачино, Al Pacino и Габриеле Ануор, Gabrielle Anwar [Por una Cabeza, Al Pacino, Gabrielle Anwar]). Ето една видеокомпилация от откъси от 13 филма с това танго в тях (Tango bar 1935, Carrie 1952, Delicatessen 1991, Scent of a Woman 1992, Schindler's List 1993, True Lies I 1994, True Lies II 1994, Frida 2002, Bad Santa 2003, All The King's Men 2006, The Passion Within/A Matador's Mistress/Manolete 2007, Easy Virtue 2008, Obama bailó tango en la cena de honor 2016) ["Por Una Cabeza" Movie's Collection].

Един хубав информационен филм за създаването на танго-то „Por una Cabeza“ [Cómo hizo el Tango POR UNA CABEZA – Carlos Gardel], споменат в бел. 12 под черта.

---

[5] Споменавам въпроса заимствано ли е в музиката му от… Рондото в до мажор за цигулка и оркестър от В. А. Моцарт K 373…, 6-те такта секвенция (от двутактов модел и две негови повторения, тактове 147 – 151) у Моцарт… Може ли да има такова и като мелодия, и като хармония 6-тактово случайно съвпадение? Въпросът е поставен и коментиран в посветен му 26-минутен филм от 2022 [Cómo hizo el Tango POR UNA CABEZA – Carlos Gardel].

Много се разпрострях в информирането си по „Компарсита“ (че и по „Per una Cabeza“…), то и „Компарсита“ е може би най-известната пиеса в аранжиментите на Поп и Фатом…

4. Java Des Bombes Atomiques (Ява на атомните бомби), 2:26 минути. Оригиналната песен е от 1955. Нейни автори са Борис Виан (написал първо музиката и после текста към нея) и Ален Гораге (дооформил впоследствие текста, може би и музиката) [La Java des bombes atomiques, fr.wiki]. Първият ѝ изпълнител е Борис Виан, който я записва в края на април през същата година.

Текстът на „Ява на атомните бомби“ е (и днес !) актуален в две отношения: във връзка със силните по онова време страхове от ядрена война и с разочарованието от правителството и управлението на Франция (у немалко френски граждани) – става дума за един вече възрастен любител конструктор („чичото“ на поета/певеца), който прави малка атомна бомба, чийто диаметър на поражение обаче е едва три метра и половина. Чичото се мъчи и мъчи да го разшири – и не успява, и не успява, месеци и години наред. Най-важните хора в управлението на страната отиват в един момент да видят докъде е стигнал, той взривява бомбата и… убива само тях. На съдебния процес, правейки се на смахнат, изтъква, че случилото се било ужасен малшанс, но в крайна сметка, кълнейки се пред Бога и съвестта си, счита, че е направил добро за Франция. Затова първо го осъждат, но после… го оправдават, и веднага след това благодарната страна го избира за шеф на правителството.

Ето пълния текст на песента:

Mon oncle un fameux bricoleur
faisait en amateur
des bombes atomiques
sans avoir jamais rien appris
c'était un vrai génie
question travaux pratiques.

Il s'enfermait toute la journée
au fond de son atelier
pour faire ses expériences
et le soir il rentrait chez nous
et nous mettaient en transe
en nous racontant tout.

Pour fabriquer une bombe A
mes enfants, croyez moi
c'est vraiment de la tarte.
La question du détonateur
se résout en un quart d'heure
c'est de celle qu'on écarte.

En ce qui concerne la bombe H
c'est pas beaucoup plus vache
mais une chose me tourmente
c'est que celle de ma fabrication
n'a qu'un rayon d'action
de trois mètres cinquante.

Y a quelque chose qui cloche là-dedans
j'y retourne immédiatement.

Il a bossé pendant des jours
tâchant avec amour
d'améliorer le modèle.
Quand il déjeunait avec nous
il dévorait d'un coup
sa soupe aux vermicelles.

On voyait à son air féroce
qu'il tombait sur un os
mais on osait rien dire.
Et puis un soir pendant le repas
v'là tonton qui soupire
et qui s'écrit comme ça:

A mesure que je deviens vieux
je m'en aperçois mieux
j'ai le cerveau qui flanche.
Soyons sérieux disons le mot
c'est même plus un cerveau
c'est comme de la sauce blanche.

Voilà des mois et des années
que j'essaie d'augmenter
la portée de ma bombe.

Et je ne me suis pas rendu compte
que la seule chose qui compte
c'est l'endroit où c'quelle tombe.

Y a quelque chose qui cloche là-dedans
j'y retourne immédiatement.

Sachant proche le résultat
tous les grands chefs d'état
lui ont rendu visite.
Il les reçut et s'excusa
de ce que sa cagna était aussi petite.

Mais sitôt qu'ils sont tous entrés
il les a enfermés
en disant 'Soyez sages!'
Et quand la bombe a explosé
de tous ces personnages
il n'est plus rien resté.

Tonton devant ce résultat
ne se dégonfla pas
et joua les andouilles.
Au tribunal on l'a traîné
et devant les jurés
le voilà qui bafouille:

Messieurs c'est un hasard affreux
mais je jure devant dieu
qu'en mon âme et conscience
en détruisant tous ces tordus
je suis bien convaincu
d'avoir servi la France.

On était dans l'embarras
alors on le condamna
et puis on l'amnistia.
Et le pays reconnaissant
l'élut immédiatement
chef du gouvernement.
[La java des bombes atomiques, текст на френски и английски]

Ето го и на английски:

My uncle a famous handyman
made amateur
atomic bombs
without ever having learned anything
he was a true genius
question work practice.

He shut himself in all day
at the back of his workshop
to do his experiments
and in the evening he came to our house
and put us in a trance
by telling us everything.

'To build an A bomb
my children believe me
it's really a piece of cake.
The question of the detonator
is resolved in a quarter of an hour
that is moved aside.

As far as the H bomb is concerned
it isn't much harsher
but one thing torments me
it's that my production
only has a range of
three and a half metres.

There is something amiss in there
I'm going back there at once'.

He slogged away during the days
trying with love
to improve the design.
When he had lunch with us
he devoured his noodle soup
in one go.

We saw his fierce look

that fell on a bone
but we didn't dare say anything.
And then one evening during the meal
there is uncle sighing
and here is written what he said:

'As I'm becoming old
I realise better
I have a brain that is wavering.
Let us be serious, let's say the word
that's even more of a brain
it's like white sauce.

Here for months and for years
that I try to increase
the of range my bomb.
And haven't even reported
that the only thing that counts
is the location where it falls.

There is something wrong with this
I'm going back immediately'.

Close to knowing the result
all the heads of state
visited him.
He welcomed them and apologised
because his shack was so small.

But as soon as they all entered
he locked them in
telling them 'Behave!'
And when the bomb has exploded
there won't be any more of you left.

Before this result Uncle
didn't lose heart
and play the fool.
At the court house
he was dragged
in front of the jury

here he stammers:

'It's an awful accident
but I swear before God
that in my soul and conscience
by destroying all of those crooks
I am convinced
I've served France'.

They were embarrassed
so they condemned him
and then they pardoned him.
And the grateful country
immediately elected him
as Head of the Government.
[Ibidem]

Намерих в интернет този запис на песента в изпълнение на Борис Виан според написаното към него [Boris Vian, La java des bombes atomiques].

5. La Polka Du Roi (Полката на краля), 2:23 минути. Автор на оригиналната песен е отново Шарл Трьоне (както на „Явата на Дявола", вж. по-горе песен 3 от страна 1 на плочата). Много сладък сюжет: кралят прелъстява придворна маркиза, канейки я да танцуват менует, който именно е кралската полка, че и да се качат на третия етаж, докато съпругът й подремва долу... И вече в момента на пристъпване към делото и двамата се... разтичат и разтапят, защото са... восъчни фигури в прочутия музей Гревен.

Ето пълния текст:

Voulez-vous danser marquise
Voulez-vous danser le menuet
Vous serez vite conquise
Donnez-moi la main s'il vous plaît

Refrain:
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
Entrons en danse

Quelle cadence
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
Le menuet c'est la polka du Roi

Pendant que le marquis sommeille
Je veux poser un baiser sur vos doigts fluets
Et sur votre bouche vermeille
Moi pour l'amour je suis toujours prêt

{Refrain}

Montons sans faire de tapage
Tout en dansant le menuet là-haut
Montons jusqu'au troisième étage
Du bonheur nous aurons bientôt

{Refrain}

J'enlève votre jolie robe
Et, doucement j'ouvre votre corset
Votre perruque est malcommode
Il faut vous en débarrasser

{Refrain}

Oh doux émoi minute brève
C'est dans la joie la soie et le satin
Que j'accomplis mon plus beau rêve
Chérie je vous possède enfin

{Refrain}

Mais soudain qu'y a-t-il marquise
Je ne vous sens plus très bien dans mes bras
Vous fondez comme une banquise
Expliquez-vous je ne comprends pas

{Refrain}

Hélas Monsieur je suis en cire

Et vous vous êtes au Musée Grévin
Louis XIV ? Ah triste sire
Nous ne sommes plus des humains

Ah ah ah ah Ah ah ah ah
Finie la danse
Plus de cadence
Ah ah ah ah Ah ah ah ah
Ainsi s'achève la polka du Roi
[Charles Trenet, La polka du roi, texte; Charles Trenet, La polka du roi, lyrics; Charles Trenet, La polka du roi song, lyrics and translation]

Емо текста и на английски:

Do you want to dance marquise
Do you want to dance the minuet
You will quickly be conquered
Give me your hand please
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
let's dance
What pace
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
The minuet is the King's polka
While the marquis sleeps
I want to kiss your slender fingers
And on your ruddy mouth
Me for love I'm always ready
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
let's dance
What pace
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
The minuet is the King's polka
Let's go up without making a fuss
While dancing the minuet up there
Let's go up to the third floor
Happiness we will soon have
Ah ah ah ah

Ah ah ah ah
let's dance
What pace
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
The minuet is the King's polka
I take off your pretty dress
And, slowly I open your corset
Your wig is inconvenient
You gotta get rid of it
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
let's dance
What pace
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
The minuet is the King's polka
Oh sweet thrill brief minute
It's in joy silk and satin
That I fulfill my most beautiful dream
Baby I finally own you
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
let's dance
What pace
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
The minuet is the King's polka
But suddenly what is it marquise
I don't feel so good in my arms anymore
You're melting like an ice floe
Explain I don't understand
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
let's dance
What pace
Ah ah ah ah
Ah ah ah ah
The minuet is the King's polka
Alas sir I'm in wax
And you are at the Grévin Museum

Louis XIV?
oh sad sir
We are no longer human
Ah ah ah ah ah ah ah ah
The dance is over
More cadence
Ah ah ah ah ah ah ah ah
Thus ends the King's polka

[Charles Trenet, La polka du roi, lyrics]

Ето още един вариант на превода:

1. Do you want to dance marquise
Do you want to dance the minuet
You will soon be conquered
Give me your hand please
Ah ah ah ah Ah ah ah let's dance
What a cadence
Ah ah ah ah ah ah ah the minuet is the King's polka
2. While the marquis slumber
I want to lay a kiss on your flowing fingers
And on your mouth Vermilion
Me for love I'm always ready
3. Let's go upstairs without making a fuss
While dancing the minuet up there
Let's go up to the third floor
Happiness we will soon have
4. I'm taking off your pretty dress.
And, gently I open your corset
Your wig is uncomfortable
You have to get rid of it
5. Oh sweet stir minute brief
It is in joy silk and satin
That I fulfill my most beautiful dream
Honey I finally own you
6. But suddenly what is it marquise
I don't feel you very well in my arms anymore
You melt like an ice pack
Explain I do not understand
7. Alas Sir I am in wax

And you went to the Grevin Museum
Louis XIV? Ah sad sire
We are no longer humans
Ah ah ah ah ah ah ah ah the dance is over
More cadence
Ah ah ah ah Ah ah ah ah so ends the King's polka
[Charles Trenet, La polka du roi song, lyrics and translation]

Ето един запис на „Кралската полка“ в изпълнение на Шарл Трьоне от 1938: [Charles Trenet, La polka du roi].

6. Adios Muchachos (Сбогом, момчета), танго, 2:47 минути. Автор на музиката на оригиналното танго песен (tango canción, от 1927) е Хулио Сандерс (Julio César Sanders, 1897 – 1942), аржентински пианист и композитор (особено известен с тангата си) [Julio-Sanders, discogs; Julio-Sanders, en.wiki], съвместно с аржентинския поет Сезар Ведани (César Vedani, César Felipe Veldani, 1906–1974 [César Vedani, es.wiki]), който написва текста.

Ето текста на Ведани – на испански и в превод на английски:

Adiós muchachos, compañeros de mi vida,
barra querida de aquellos tiempos.
Me toca a mi hoy emprender la retirada
debo alejarme de mi buena muchachada.

Adiós, muchachos, ya me voy y me resigno,
contra el destino nadie la talla.
Se terminaron para mí todas las farras.
Mi cuerpo enfermo no resiste más.

Acuden a mi mente recuerdos de otros tiempos,
de los bellos momentos que antaño disfruté,
cerquita de mi madre, santa viejita,
y de mi noviecita, que tanto idolatré.

Se acuerdan que era hermosa, más linda que una diosa,
y que brioso de amor, le di mi corazón.
Mas el Señor, celoso de sus encantos,
hundiéndome en el llanto se la llevó.

Es Dios el juez supremo, no hay quien se le resista,
Ya estoy acostumbrado, su ley a respetar,
pues mi vida deshizo con sus mandatos
llevándome a mi madre y a mi novia también.

Dos lágrimas sinceras derramo en mi partida
por la barra querida que nunca me olvidó,
y al dar a mis amigos mi adiós postrero
les doy con toda mi alma, mi bendición.

Adiós muchachos, compañeros de mi vida,
barra querida de aquellos tiempos.26
Me toca a mi hoy emprender la retirada
debo alejarme de mi buena muchachada.

Adiós, muchachos, ya me voy y me resigno,
contra el destino nadie la calla.
Se terminaron para mí todas las farras.
Mi cuerpo enfermo no resiste más.

Goodbye boys, fellows of my life,
Loved bar from those times.
It's my turn, today, to commence the retreat
I have to move away from my good group of young people

Goodbye boys, i go now and i resign,
Nobody beats the destiny.
All the parties/ mockeries are over, for me,
My ill body doesn't resist anymore.

In my mind come memories from other times,
Of the beautiful moments that i have long ago enjoyed,
Close to my mother, old saint,
And to my beloved one, whom i have so much idolatrised.

They remember that she was beautiful, prettier than a Goddess,
And what a full of verve love, did my heart gave her.
But, God, jealous of her charm,
Took her away, sinking me in cry.

God is the supreme judge, nobody resists in front of Him,

I am now accustomed, to respect His law,
Well, my life ended with His orders
Taking away my mother and my beloved one, also.

Two sincere tears cried at my depart
For the loved bar that never forgot me,
And giving to my friends, my last goodbye
I give them, my blessing, with all my heart.

Goodbye boys, fellows of my life,
Loved bar from those times.
It's my turn, today, to commence the retreat
I have to move away from my good group of young people

Goodbye boys, i go now and i resign,
Nobody beats the destiny.
All the parties/ mockeries are over for me,31
My ill body doesn't resist anymore.
[Adiós muchachos, lyrics, original and English translation]

Ето и един запис на песента на испански, в изпълнение на Карлос Гардел, в съпровод на китаристите Хосе Рикардо (José Ricardo) и Гилермо Барбиери и (Guillermo Barbieri): [Adios Muchachos, Carlos Gardel, 1927?], предполагам от тази плоча от 1928, доколкото така я намирам описана [Adiós muchachos, Carlos Gardel, 1928].

И така, след като проучих подробно композициите, на които Андре Поп и Пиер Фатом правят своите аранжименти, посочвам, че те могат да се видят и чуят тук: [André Popp, Delirium In Hi-Fi; Delirium in Hi-Fi; Popp! Delirium in Hi-Fi], както и на много други места в интернет.

Многобройни са „игрите", „триковете" за постигане на звукови ефекти с лентата и микрофоните преди това: различни видове ехо и реверберация, удвоявания, вмъквания на звучения, ускорявания и забавяния на движението на лентата, както и обръщания на посоката на движението й, съпоставяния, вмъкване на електронни шумове (например в 11-ата пиеса, „La Java Martienne", „Марсианската ява"), което ни кара веднага да се сещаме за вече популярните по онова време научнофантастични теми и свързаните с тях филми и филмовата им музика; съответните монтажи.

Още в „Perles de Cristal", първата пиеса (според разполагането

им на първата плоча, тази от 1957 [André Popp Présente Elsa Popping 1957]): какъв е този инструмент? Корнет някакъв? Ама много пъргав, направо обезумял корнет с пъргавината на флейта пиколо!? Да? Не! Тромбон. Тромбон?! Да! Но записал мелодията си и след това, като пуснали лентата да върви двойно по-бързо, записали прозвучаването й/му отново: и така се получил този „корнет". Още подробности: записали аранжимента без тромбон-„корнетното" соло, след това пуснали записа на 2 пъти по-бавна скорост, тромбонистът слушал звученето на слушалки и изсвирил солото си, което записали. След това го пуснали да звучи с 2 пъти по-бърза лента и това звучене записали заедно с оригиналното звучене на аранжимента.

Така втората пиеса, популярното танго „Jalousie", започва с... каденца на тромпет, чийто запис е ускорен 2 пъти.

Подобна процедура осъществили и при записа на десетата пиеса (четвъртата от втората страна на плочата), валса „Java des Bombes Atomiques" („Ява на атомните бомби"), за да се чуе това „въздушно пиано". (Чух – предчух, чух в антисипация – множество моменти от музики към филми на Федерико Фелини...) Така и в предишната девета (третата от втората страна на плочата), „La Cumparsita", получили съответните супербасови звучения чрез намаляване на скоростта на движение на лентата и презаписване на получилото се звучене.

А наистина невероятното и изненадващо, необяснимо звучене на гласа на певеца в седмата пиеса (първата от втората страна на плочата), „Java" (типичен френски валс в минор), постигнали така: записали пеенето му на 2 ленти, после ги пуснали да звучат с малка времева разлика помежду им (с минимално закъснение, изоставане) и записали този „канон" на трета лента. Подобни техники използвали и при осъществяването на четвъртата пиеса, „Beer Barrel Polka".

Обръщане на гласа „наопаки. Как?! Да си обърнеш сакото наопаки – може, ясно е как. Но гласа?! Ето какво направили: певецът записал солото си, както е нотирано, и с думите, както са си. После му пуснали лентата... на обратно. И той я слушал и я научил – научил се да пее така, както лентата звучи на обратно! На обратно и мелодията, на обратно и думите! И изпял „песента" си така, на обратно, и я записали – и след това пуснали лентата отново на обратно. И се появила „оригиналната" песен, но с дъховете в краищата... И без атаки в началата. Изобщо: необичайното, фантастно и фантастично звучене. Чуйте (го в) единадесетата (предпоследната пиеса, петата от втората страна на плочата), „La Polka du Roi" („Кралската полка"). Подобна техника на записване, пре-изсвирване – презаписване и крайна звукова реализация, – но вече с музикалните инструменти – използвали

при осъществяването на осмата пиеса (втората от втората страна на плочата), „La Polka du Colonel" („Полката на Полковника"). Певецът е популярният по онова време Fredo Minablos, звезда на френското вариете и театър.

Подобна техника прилагат преди това и на саксофона в петата пиеса, „La Paloma".

Плочата е многократно преиздавана през годините, както и на други звукови носители, включително и в наше време[6], записите отдавна са качени в интернет на различни места (някъде изчезват, но се появяват другаде, и така...).

Много ми бе приятно и увлекателно в работата над този текст – с проучването на темата, подтемите, отделните пиеси, песни, автори, изпълнители, звукозаписи и какво ли не... И особеното е, че пиша студия за научно списание, базирайки се предимно на... интернет – и не смятам, че научността е малка, особено при толкова много „кръстосани" проверки на данни.

ЛИТЕРАТУРА

(Последно контролно посещение на всички линкове в настоящата студия: 30 април 2023.)

Adios Muchachos, Carlos Gardel, 1927? https://lyricstranslate.com/en/Adios-muchachos-Adios-muchachos.html, https://youtu.be/IGI_1L7iQNA

Adiós muchachos, Carlos Gardel, 1928 https://www.el-recodo.com/music?id=12891&lang=es

Adiós muchachos, lyrics, original and English translation https://lyricstranslate.com/en/Adios-muchachos-Adios-muchachos.html

Alain Goraguer, discogs https://www.discogs.com/artist/20544-Alain-Goraguer

Alain Goraguer, discogs https://www.discogs.com/artist/20544-Alain-Goraguer

Alain Goraguer, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Alain_Goraguer

Alain Goraguer, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Alain_Goraguer

Alain Goraguer, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/Alain_Goraguer

Alfredo Le Pera, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Le_Pera

André Popp – Delirium in Hi-Fi (Full Album), https://www.youtube.com/watch?v=cXus3llL1Fo

André Popp présente Elsa Popping et sa musique sidérante, Fontana Philips 680.201 ML, Vinyl, LP, Album, France, 1957 https://www.discogs.com/release/3936070-André-Popp-Présente-Elsa-Popping-André-Popp-Présente-Elsa-Popping-Et-Sa-Musique-Sidérante

---

6 Вж. [André Popp, Delirium in Hi-Fi].

André Popp présente Elsa Popping et sa musique sidérante, Fontana Philips 680.201 TL, Vinyl, LP, Album, Australia, 1958 https://www.discogs.com/release/3936070-André-Popp-Présente-Elsa-Popping-André-Popp-Présente-Elsa-Popping-Et-Sa-Musique-Sidérante
André Popp, Delirium in Hi-Fi https://www.discogs.com/search?q=Andr%C3%A9+Popp%20Delirium%20In%20Hi-Fi&type=all
André Popp, discogs https://www.discogs.com/artist/148227-André-Popp
André Popp, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/André_Popp
André Popp, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/André_Popp
André Popp, imdb https://www.imdb.com/name/nm0691512/
André Popp, jesuismort https://www.jesuismort.com/tombe/andre-popp#biographie
Anita Flejter: All you have to know about La Cumparsita – the most famous argentine tango, 2022 https://www.linkedin.com/pulse/all-you-have-know-la-cumparsita-most-famous-tango-flejter-emba?trk=articles_directory
Ankeny, Jason: Jim Fassett Biography, не е посочена година на публикация, материалът е наличен на: https://www.allmusic.com/artist/jim-fassett-mn0000725611
Beer Barrel Polka, Chico Marx, A Night in Casablanca, 1946 https://youtu.be/7XGZKwPRmkU
Beer Barrel Polka, Chico Marx, At The Circus, 1939 https://www.dailymotion.com/video/xb2eh5
Beer Barrel Polka, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Beer_Barrel_Polka
Beer Barrel Polka, Frank Yankovic & His Yanks https://youtu.be/jF-5zBjEIDM
Beer Barrel Polka, Glahe Musette Orchestra, His Master's Voice Victor V-710-B https://youtu.be/X7hLpwP4KIw
Bekker, Joop, Geert Knoef (Camera and Animation), Jan Coolen (Direction), A Joop Geeseking's Production 1958, наличен на https://youtu.be/98hSyG5h4I4, както и на https://dutch-vintage-animation.org/en/image-bank/stop-motion-films/34-piccolo-saxo-and-company
Boris Vian, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Vian
Boris Vian, La java des bombes atomiques https://youtu.be/8V2aV888ZNo, https://youtu.be/4Vdg_cL0eKA
Boris Vian, La java martienne song lyrics and translation https://songstranslation.com/boris-vian/la-java-martienne/
Boris Vian,discogs https://www.discogs.com/artist/113333-Boris-Vian
Bourvil, fr.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Bourvil
Carlos Gardel despedida en Bogotá del vuelo a Medellin – Cali, Air Power, качено 2015, https://youtu.be/vKU1Mkr3qk8
César Vedani, es.wiki https://es.wikipedia.org/wiki/César_Vedani
Charles Trenet, discogs https://www.discogs.com/artist/287785-Charles-Trenet
Charles Trenet, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Trenet

Charles Trenet, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Trenet
Charles Trenet, Java Du Diable https://youtu.be/7zUMHl_oHe0
Charles Trenet, Java Du Diable, song, lyrics and translation https://songstranslation.com/charles-trenet/la-java-du-diable/
Charles Trenet, Java Du Diable, texte fr http://www.charles-trenet.net/chansons/javadiable.html
Charles Trenet, La polka du roi song, lyrics and translation https://songstranslation.com/charles-trenet/la-polka-du-roi/
Charles Trenet, La polka du roi, 1938 Parlophone / Warner Music France, a Warner Music Group Company https://youtu.be/XCYDCCoRDJ4
Charles Trenet, La polka du roi, lyrics https://en.muztext.com/lyrics/charles-trenet-la-polka-du-roi-original
Charles Trenet, La polka du roi, texte http://www.charles-trenet.net/chansons/polka.html
Chris Mezzolesta: Elsa Popping and her Pixieland Band, Delirium in Hi Fi, Columbia Records WL 106 (1959), 1995 http://dmdb.org/reviews/rvw.delirium.html
Christiane Legrand, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/Christiane_Legrand
Cómo hizo el Tango POR UNA CABEZA – Carlos Gardel, Tukma Radio, качено 2022 https://youtu.be/8zih2Sz6FbE
Comparsa, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Comparsa
Delirium in Hi-Fi https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lp3RlD3TbwI0wmsAr-WF6KQnhlHYiEv2U
Delirium In Hi-Fi, Elsa Popping and Her Pixieland Band, Fontana 680 201 TL, Vinyl, LP, Album, Mono, Australia, 1958 https://www.discogs.com/release/7358262-Elsa-Popping-And-Her-Pixieland-Band-Delirium-In-Hi-Fi
Delirium in Hi-Fi. Elsa Popping & her Pixieland Band. Adventures in Sound. LP recording, 1 disc: analog, 33⅓ rpm, monaural, 12 in. Columbia WL 106. New York: Columbia Records, 1957 https://rateyourmusic.com/release/album/andre-popp/delirium-in-hi-fi.p/
Easy Virtue (2008 film), en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Easy_Virtue_(2008_film)
Eddy Marnay, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Eddy_Marnay
Eddy Marnay, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/Eddy_Marnay
Emil Stern, discogs https://www.discogs.com/artist/403607-Emil-Stern
Emil Stern, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Stern
Émile Doryphore & sa coopérative agricole, Vol. 2 – Perles de Cristal, 1957, Ducretet Thomson, Catalog number 460 V 338, Format 7" https://secondhandsongs.com/release/350984
Emilio de Gogorza, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Emilio_de_Gogorza
Enrique P. Maroni, es.wiki https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_P._Maroni
Especial La cumparsita: La historia de un tango, El Observador, 2017 https://youtu.be/Z6WUhQwYLQU

Eternal Prague (1940-1949) https://youtu.be/rTy2MfLCiIg, 1940 https://www.imdb.com/title/tt0175599/
Fasset, Jim: Strange to your years, Trunk ML 4938, 1953 https://youtu.be/4Ip9rlCpemM; Part One https://www.youtube.com/watch?v=RjdZRqpH2Nc, Part Two https://www.youtube.com/watch?v=oiG2rTzU994&t=500s, Part Three https://www.youtube.com/watch?v=EDZ423S5l60
Fontana Records https://en.wikipedia.org/wiki/Fontana_Records
Frank Yankovic & His Yanks, Soundies Records, 2007 https://www.amazon.com/Complete-Standard-Transcriptions-Frank-Yankovic/dp/B00000J8PL
George Martin, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/George_Martin
Gérard Calvi, discogs https://www.discogs.com/artist/604071-Gérard-Calvi
Gérard Calvi, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Gérard_Calvi
Gérard Calvi, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/Gérard_Calvi
Gerardo Matos Rodríguez, discogs https://www.discogs.com/artist/777500-Gerardo-Matos-Rodríguez
Gerardo Matos Rodríguez, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Gerardo_Matos_Rodríguez
Here Comes the Navy, The Andrews Sisters 1942 https://youtu.be/83P8zUXdf28
Historia de "La Cumparsita" – El Tango de los Tangos, Chelo, качен в 2022 https://youtu.be/65pjmBAel-g
acob Gade – Jalousie https://youtu.be/ZUW_DKlM8Og
Jacob Gade, discogs https://www.discogs.com/artist/675266-Jacob-Gade
Jacob Gade, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Gade
Jalousie... Tango tzigane.... – Tanz-Orchester Geza Komor! (1929), Tri-Ergon 5441 / mx. M.02056, Recorded 1929.https://youtu.be/2VDEl9O-AXo
Jaromír Vejvoda, discogs https://www.discogs.com/artist/872027-Jaromír-Vejvoda
Java song https://secondhandsongs.com/work/236243/all, https://secondhandsongs.com/artist/4468+42090, https://secondhandsongs.com/performance/1033936
Java, Eddy Marnay, Emil Stern https://youtu.be/CtT2Zv44mIk
Java, Tino Rossi, 1976 https://youtu.be/h_IW3aJg_DY, https://youtu.be/h_IW3aJg_DY, https://www.discogs.com/master/898918-Tino-Rossi-avec-Marcel-Azzola-et-Paul-Piot-Le-Bal-Du-Samedi
Joëlle Decoux née Carreras https://www.libramemoria.com/defunts/decoux-joelle/87288fb1c27d4a3597742540fb0c359f
Joseph Schmidt, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Schmidt
Joseph Schmidt, La Paloma, Parlophon B 48814 https://youtu.be/BPqGkQMmlDQ, https://www.discogs.com/release/14556755-Joseph-Schmidt-O-Sole-Mio-La-Paloma
Juan D`Arienzo, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Juan_d'Arienzo
Juan D`Arienzo, es.wiki https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_D'Arienzo
Juan D`Arienzo, La Cumparsita tango https://youtu.be/drZnrRXBNPk, https://youtu.be/LHOgQQ_D3EY

Julio-Sanders, discogs https://www.discogs.com/artist/843634-Julio-Sanders
Julio-Sanders, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Julio_César_Sanders
Karel Gott, Škoda lásky, 1978 https://youtu.be/YMJsNT0u_pg
La Cumparsita, "Darienzo Orquesta Actual" dirijida por Carlos Lazzari quien fuera arreglador y coodirector de Darienzo los últimos 25 años https://youtu.be/6yoLXINtBwE
La Cumparsita, Alejandra Segura, Bárbara Pinto Oliver, Pedro Martini, Damián Tuso, NIcanor Suárez, Eduardo Minervino, година на записа не е посочена https://youtu.be/FEch0G9mx2U
La cumparsita, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/La_cumparsita
La Cumparsita, piano https://musescore.com/user/198735/scores/5700212
La Cumparsita, Tito Schipa, accompanied by Orquestra Tipica del Argentina, RCA Victor 766-0009-A, 1930 https://youtu.be/wHOkBwcC3yk, https://youtu.be/VTxULtnH9ss
La Java des bombes atomiques, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Java_des_bombes_atomiques
La java des bombes atomiques, текс на френски и английски https://lyricstranslate.com/fr/la-java-des-bombes-atomiques-atomic-bomb-waltz.html
La java martienne, paroles https://www.paroles.net/boris-vian/paroles-la-java-martienne
La Paloma Emilio de Gogorza https://youtu.be/OmyArLGpFt8
La Paloma,en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/La_Paloma
La polka du colonel, Bourvil https://youtu.be/ZZZDxHoxNbs
La polka du colonel, song https://secondhandsongs.com/work/272532/all
L'amour est bleu, Love is blue – текстът на френски и на английски http://www.diggiloo.net/?1967lu
Le grand orchestra de Paul Mauriat „Love is blue“, Philips 844 733 BY, France 1968. Side A: 1 Dalila "Delilah" 00:00, 2 La source 2:17, 3 Dès que je me réveille 4:51, 4 L'amour te ressemble 7:04, 5 L'opéra des jours heureux (Play time) 9:29, 6 Pata, pata 12:39, 7 Love is blue "L'amour est bleu"14:57, Side B: 1 Comme un garçon 17:32, 2 Je ne suis rien sans toi "I'm coming home" 20:12, 3 Ne sois pas triste 23:22, 4 Comme d'habitude 26:19, 5 L'histoire de Bonnie and Clyde "The ballad of Bonnie and Clyde" 29:14, 6 Mirabella 31:32, https://www.youtube.com/watch?v=Nj-pKlPnhDI, https://www.discogs.com/release/15814567-Le-Grand-Orchestre-De-Paul-Mauriat-Love-Is-Blue
Les 3 Horaces, La java martienne, 1957 https://youtu.be/oBeB-L4_72g, https://youtu.be/9DR0Ca1pp8U
Les 3 Horaces, secondhandsongs https://secondhandsongs.com/artist/170429
Les Trois Horaces imdb https://www.imdb.com/name/nm9913982/
Lew-Brown, discogs https://www.discogs.com/artist/690853-Lew-Brown
Mondo Exotica, Art and popular culture http://artandpopularculture.com/Mondo_Exotica

My, Pierwsza Brygada https://pl.wikipedia.org/wiki/My,_Pierwsza_Brygada
Nouveau Siècle de Lille, Auditorium, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/Nouveau_Siècle_de_Lille
Paroles de la chanson La polka du colonel par Bourvil https://www.paroles.net/bourvil/paroles-la-polka-du-colonel
Partition java Eddy Marnay, Emil Stern https://www.ebay.fr/itm/132546385980?mkevt=1&mkcid=1&mkrid=709-53476-19255-0&campid=5338722076&customid=&toolid=10050
Pascual Contursi, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Pascual_Contursi
Pascual Contursi, es.wiki https://es.wikipedia.org/wiki/Pascual_Contursi
Paul Mauriat and his Orchestra 1968, Love is Blue (L'Amour est Bleu), https://www.youtube.com/watch?v=ejU5MR1EADk
Paul Mauriat, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Mauriat
Paul Mauriat, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Mauriat_(musicien)
Piccolo, Saxo & compagnie. Conte musical pour enfants, à la découverte des instruments de musique. Musique et orchestre: André Popp. Texte: Jean Broussolle. Narrateur: François Périer. Illustration: Gilbert Jacquemot. Philips, 1957, 1-4 https://www.youtube.com/watch?v=4qzQJi7OPH8, 2-4 https://www.youtube.com/watch?v=r-Gw6pps9Fs, 3-4 https://www.youtube.com/watch?v=vkDYzG67DlE, 4-4 https://www.youtube.com/watch?v=cAKzdU5GSp0
Piccolo, Saxo et Compagnie, Conte musical – Orchestre National de Lille. Direction: Nicolas Simon, Récitant: Sébastien Amblard, 2015 https://www.youtube.com/watch?v=5aB5JDBNOSc, https://www.youtube.com/live/5aB5JDBNOSc?feature=share
Pierre Cour, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Cour
Pierre Fatosme, geni https://www.geni.com/people/Pierre-Fatosme/6000000003137273039
Pop, André: L'amour est bleu, Arrangement et Conducteur Claude Denjean. Vicky, Luxembourg, 1967 https://www.youtube.com/watch?v=JqBs4akAYa4 with English Subtitles, https://www.youtube.com/watch?v=0sju6W0OyE0
Pop, André: L'amour est bleu, Paul Mauriat & His Orchestra – Love Is Blue (L'amour Est Bleu) – 1967 45rpm, Philips, BF 1637 370 484 BF, 1967, 370 484 1F, https://www.youtube.com/watch?v=0wx8bG6QE5E, https://www.discogs.com/release/19501705-Paul-Mauriat-And-His-Orchestra-Love-Is-Blue-LAmour-Est-Bleu/image/SW1hZ2U6NjI5MDMxNzY
Popp! Delirium in Hi-Fi, 2009 Jasmine Records https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mSENUvX6i4r7IfyADQGLkbMLS62H037a8
Por una Cabeza, Al Pacino, Gabrielle Anwar, „Scent of a Woman“ movie 1992 https://youtu.be/F2zTd_YwTvo
Por Una Cabeza, Carlos Gardel, из филма „Tango Bar“ 1935 https://youtu.be/4R_JnGgRmRM, https://youtu.be/IykxAu-oAmw, https://youtu.be/wOsFTO7PljI,

https://youtu.be/tdn8OlvQW5Y
Por una Cabeza, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Por_una_Cabeza
Por una Cabeza, Jessica Biel, Colin Firth, from the 2008 movie „Easy Virtue“ https://youtu.be/KMUV8gfBHM8
Por una Cabeza, Movie's Collection 12+1 https://youtu.be/x_XS1YZFuhQ
Roberto Firpo, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Roberto_Firpo
Roll Out the Barrel, Vera Lynn, https://youtu.be/UrwPE0Z07ug
Rosamunde https://youtu.be/bhMNJySog7A
Sebastián de Yradier, discogs https://www.discogs.com/artist/582977-Sebastián-de-Yradier
Sebastián de Yradier, en.wiki https://es.wikipedia.org/wiki/Sebastián_Iradier
Si Supieras (La Cumparsita), Carlos Gardel, 1924 EMI Odeon SAIC https://youtu.be/U7zpMKIOLrQ
Škoda lásky, British Pathé https://youtu.be/Vhv1fQO4vqU
Škoda Lásky, cs.wiki https://cs.wikipedia.org/wiki/Škoda_lásky
Škoda lásky, text https://lyricstranslate.com/en/skoda-lasky-rosamunde-beer-barrel-polka-wasted-love.html
Škoda lásky, Vejvodova kapela, Alena Rychetská, Ivana Zbořilová, Josef Oplt, Milan Černohouz, Supraphon 2000 https://youtu.be/oCRsKko5dGw
Spike Jones, Art and popular culture http://artandpopularculture.com/Spike_Jones
Tango Bar movie, Carlos Gardel, Paramount Studios (currently Kaufman Astoria Studios), Long Island, New York, United States, February 1935. English subtitles. Танго песента „Por una Cabeza“ е от мин. 3:15-6:43 https://youtu.be/VQwSSJIU_CM
The World's Greatest LP Album Covers http://lpcoverlover.com/category/strange-instruments/page/2/
Tito Schipa, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Tito_Schipa
Václav Zeman, discogs https://www.discogs.com/artist/1641986-V%C3%A1clav-Zeman
Vera Lynn, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Vera_Lynn
Vicky Leandros, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Vicky_Leandros
Wladimir Timm, discogs https://www.discogs.com/artist/792990-Wladimir-Timm
Yvette Horner, en.wiki https://en.wikipedia.org/wiki/Yvette_Horner
Yvette Horner, fr.wiki https://fr.wikipedia.org/wiki/Yvette_Horner
Yvette Horner, Perles de cristal https://youtu.be/biCL3cWtiUE
Yvette Horner, Art and popular culture http://artandpopularculture.com/Perles_De_Cristal

За автора:
Явор Конов, професор, доктор, доктор на науките, Департамент „Музика“, Нов български университет, София
Научни интереси: музикология, история, културология
E-mail: yavor_konov@abv.bg

About the Autor:
Yavov Konov, full professor, PhD, ScD, Department of Music, New Bulgarian University, Sofia
Scientific interests: musicology, history, culturology
E-mail: yavor_konov@abv.bg