

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

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

# МУЗИКА, МУЛТИМЕДИЯ И КУЛТУРА

MUSIC,  
MULTIMEDIA,  
AND CULTURE

3/2024



## РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ГЛАВЕН РЕДАКТОР  
Доц. д-р ХРИСТО КАРАГЪЗОВ

### РЕДАКЦИОНЕН ЕКИП

ПРОФ. д-р АДРИАН ГЕОРГИЕВ  
Доц. д-р РАЛИЦА ДИМИТРОВА  
Доц. д-р СИЛВАНА КАРАГЪЗОВА  
Гл. ас. д-р МАРИНА АПОСТОЛОВА-ДИМИТРОВА  
Гл. ас. д-р ЕМИЛИЯ КАРАМИНКОВА-КАБАКОВА

### ВЪНШНИ РЕЦЕНЗЕНТИ

ПРОФ. д-р НЕВА КРЪСТЕВА – НМА  
ПРОФ. д.изк ПЕТЕР ЦАНЕВ – НХА  
Доц. д-р ПЕТЪР ПЛАМЕНОВ – ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
СУ “Св. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”

### АСОЦИИРАНИ РЕАДКТОРИ

АНГЛИЙСКИ ЕЗИК: ЕКАТЕРИНА КУИН И КАЙА ТИТЕВА  
ФРЕНСКИ ЕЗИК: ГЛ. АС. д-р ВЪЛЧАН ВЪЛЧНОВ

ДИЗАЙН НА КОРИЦАТА  
СИЛВАНА КАРАГЪЗОВА

ИЗДАНИЕ НА УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО  
“Св. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”

ISSN 3033-117X

## EDITORIAL BOARD

EDITOR-IN-CHIEF  
DR. HRISTO KARAGYOZOV, ASSOC. PROFESSOR

### EDITORS

DR. ADRIAN GEORGIEV, PROF.  
DR. RALITSA DIMITROVA, ASSOC. PROF.  
DR. SILVANA KARAGYOZOVA, ASSOC. PROF.  
DR. MARINA APOSTOLOVA-DIMITROVA, ASST. PROF.  
DR. EMILIA KARAMINKOVA-KABAKOVA, ASST. PROF.

### PEER REVIEWERS

DR. NEVA KRASTEVA, PROF. – NAM  
D.ART PETER TSANEV, PROF. – NAA  
DR. PETAR PLAMENOV, ASSOC. PROF. – FACULTY OF PHILOSOPHY  
SU “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

### ASSOCIATE EDITORS

ENGLISH: EKATERINA QUIN AND KAYA TITEVA  
FRENCH: DR. VALCHAN VALCHANOV, ASST. PROF.

COVER DESIGN  
SILVANA KARAGYOZOVA

EDITION OF “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
UNIVERSITY PUBLISHING HOUSE

ISSN 3033-117X

## СЪДЪРЖАНИЕ

Таня Камбурова, докторант - ПРОЯВИ НА ХАРМОНИЯТА: КАК ПЕЕНЕТО В ХОР РАЗВИВА УВЕРЕНОСТТА ПРИ МЛАДИТЕ ХОРА .....	8
Юлияна Караатанасова - ИЗ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА КОНЦЕРТНА ОБРАЗОВАТЕЛНА ПРАКТИКА .....	20
проф. Пенка Кънева - ЗА МУЗИКАТА И ЕЗИКОВОТО РАЗВИТИЕ .....	36
Бисерка Граматикова - ДУМИ ЗА ПРОФЕСОР ЛИЛИЯ НАУМОВА РАЙЧЕВА (75 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО ѝ) .....	48
У Бо – ХАРАКТЕРИСТИКА НА МУЗИКАЛНО-СТИЛОВИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА МА СИЦИН В ПРОИЗВЕДЕНИЕТО МУ ЗА ЦИГУЛКА „НОСТАЛГИЯ“ .....	55
Татяна Симеонова- ВЛИЯНИЕТО НА РАЗЛИЧНИТЕ КОМУНИКАЦИОННИ КАНАЛИ ВЪРХУ СЪЗДАВАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА ТРАЙНИ НАГЛАСИ В ПОДРАСТВАЩИТЕ КЪМ КЛАСИЧЕСКАТА МУЗИКА .....	63
Калина Байрактарова - ИЗКУСТВЕНИЯТ СРЕЩУ ЕСТЕСТВЕНИЯ ИНТЕЛЕКТ В МУЗИКАЛНОТО ИЗКУСТВО .....	75
Николина Кротева - СЪВРЕМЕННА КОНЦЕПЦИЯ ЗА МОДЕРНИЗАЦИЯ НА НАЧАЛНОТО КЛАВИРНО ОБУЧЕНИЕ .....	88
Емил Мирчев - ОТ ФРИДРИХ ШЛЕГЕЛ ДО АНТОН БРУКНЕР – ПЕТ ФРАГМЕНТА .....	98
Ас. Емануела Крондева - КРАТКО ЕКСПОЗЕ НА ЕВОЛЮЦИЯТА НА АРАНЖИМЕНТА ПРЕЗ РАЗЛИЧНИТЕ МУЗИКАЛНИ ЕПОХИ .....	112
Проф. д-р Пенка Марчева - УНИВЕРСИТЕТСКАТА ПОДГОТОВКА НА БЪДЕЩИТЕ НАЧАЛНИ УЧИТЕЛИ, ПРЕПОДАВАЩИ МУЗИКА – ПРОБЛЕМИ И ПЕРСПЕКТИВИ .....	142

## CONTENTS

Tanya Kamburova, PhD Student - MANIFESTATIONS OF HARMONY: HOW SINGING IN A CHOIR BUILDS CONFIDENCE IN YOUNG PEOPLE .....	8
Yuliana Karaatanasova, PhD student - FROM THE HISTORY OF BULGARIAN CONCERT EDUCATION PRACTICE .....	20
Penka Kuneva, Prof - ABOUT MUSIC AND LANGUAGE DEVELOPMENT .....	36
Biserka Gramatikova - WORDS FOR PROFESSOR LILIYA NAUMOVA RAYCHEVA (75 YEARS SINCE HER BIRTH) .....	48
Wu Bo - CHARACTERIZATION OF THE MUSICAL AND STYLISTIC FEATURES OF MA SIQIN IN HIS VIOLIN WORK „NOSTALGIA“ .....	55
Tatyana Simeonova - THE INFLUENCE OF DIFFERENT COMMUNICATION CHANNELS ON THE CREATION AND DEVELOPMENT OF LASTING ATTITUDES IN ADOLESCENTS TOWARDS CLASSICAL MUSIC .....	99
Kalina Bayraktarova - ARTIFICIAL VS NATURAL INTELLIGENCE IN MUSICAL ART .....	75
Nikolina Kroteva - A MODERN CONCEPT FOR MODERNIZATION OF PRIMARY PIANO TRAINING .....	88
Emil Mirchev - FROM FRIEDRICH SCHLEGEL TO ANTON BRUCKNER - FIVE FRAGMENTS .....	98
Emanuela Krondeva Assist. Prof. - A BRIEF EXPOSITION OF THE EVOLUTION OF ARRANGEMENT THROUGH DIFFERENT MUSICAL ERAS .....	112
Prof. Dr. Penka Marcheva - UNIVERSITY TRAINING OF FUTURE PRIMARY MUSIC TEACHERS – PROBLEMS AND PROSPECTS .....	142

## ПРОЯВИ НА ХАРМОНИЯТА: КАК ПЕЕНЕТО В ХОР РАЗВИВА УВЕРЕНОСТТА ПРИ МЛАДИТЕ ХОРА

Таня Камбурова, докторант

### Резюме:

*В това изследване сме заложили значимите ефекти от участието в хор за формирането на увереността и самооценката на младите. То превъзхожда традиционните музикални начинания, поставяйки ги в условията на трансформиращо пътуване към личностно развитие. Пеейки в хор, младите получават сигурна среда, благоприятна за култивиране на устойчивост и свободно изразяване - ключови елементи в развиването на увереността. Чрез съвместните усилия и менторството младите хористи придобиват важни знания и умения, които допринасят тяхното израстване в множество сфери на живота. Въпреки това е от съществено значение да се признаят предизвикателствата, като културологичната среда и психологическите бариери, които могат да затруднят ефективността на пеенето в хор във връзка с укрепването на увереността. Решаването на тези предизвикателства изисква общи усилия за подпомагане на интеграцията и подкрепата в хоровите общности. Така хоровото пеене представлява значим метод за култивиране на увереност сред младежите, предоставяйки им солиден фундамент за развиване на самочувствие, а оттам - за позитивно лично развитие.*

**Ключови думи:** *увереност, музика, личностно развитие, младежи, хор, самочувствие, социални взаимодействия, образователни активности, пеене, проблеми, подкрепа, способности, комуникация, успехи, принадлежност, индивидуалност, психология, педагогика, понятия, качества, гласове, труд, отношение, общество,*

### Abstract:

*The content of the publication is related to the study of the issues concerning the music pedagogical preparation of future primary teachers. This question stems from the current reality in the field of general education, where music education in grades 1-4 is most often conducted by these specialists. The analysis of the curricula related to their training in some Bulgarian universities outlines the situation and identifies some perspectives for its synchronization at the national level in the paradigm of autonomy of higher education institutions.*

**Key words:** *confidence, music, personal development, youth, choir, self-esteem, social interactions, educational activities, singing, problems, support, abilities, communication, success, belonging, individuality, psychology, pedagogy, concepts, qualities, voices, effort, relationship, society, literacy, preparation, conductor, skills, knowledge*

### Въведение

Увереността е универсално качество, широко ценено поради своята ключова роля във формирането на личността у младите, защото служи като насочващ механизъм през сложностите на себеоткритието, паралелно със социалните взаимодействия, образователните и академичните активности. Укрепването на увереността обаче среща значителни пречки поради множество деструктивни фактори, поради което работата на учителите и родителите в тази насока среща предизвикателства и проблеми, решението на които изисква поливалентен подход, включващ внимание към тяхното емоционално, социално и когнитивно развитие.

Този доклад има за цел да изследва неразривната връзка между увереността и пеенето в хор сред младите. Освен своите художествени заслуги, последното представлява мощен катализатор за формиране на самочувствие у младите хористи, тъй като хармонизирането на гласовете в колективно усилие не само развива музикалните им знания и умения, но и неминуемо води до прогрес във всички останали направления на житейски умения. В парадигмата на тези умения, веднъж породена, увереността заема амбивалентна позиция на едновременно причина за и следствие от усвоените способности.

Значението на увереността в развитието на младите хора е несъмнено и служи като основа, върху която целенасочено да се градят качества като позитивна устойчивост,



конструктивен подход към решаване на проблеми, самочувствие и самоуважение. Като следствие на изредените може да се разгледа и по-общата способност за комуникация, междуличностните умения и социализирането. Обратно, липсата на увереност може да пречи на личностното развитие, да затрудни или направи невъзможни социалните взаимодействия и така да ограничи възможностите за успехи.

Пеенето в хор предлага уникална ефективна база за формиране и укрепване на увереността у младежите, като основна роля играят процесите на формиране на индивидуалността, докато се цели хармонизация с другите. Това от своя страна се засилва от подкрепящата среда на хорвете, която установява атмосфера на принадлежност и приемане, така необходими на младите да изразяват себе си свободно и градивно.

### Разбиране за увереността

Интердисциплинарността на проблема за връзката между пеенето в хор и увереността при младите хора предполага контактност на няколко науки, сред които основно психологията, педагогиката и музиката. Като различни сфери на човешкото познание, тези науки имат своите собствени понятийни парадигми, които не винаги са взаимозаменяеми без известна адаптация и компромис на някои видови или родови отличия. За целите на ефективната комуникация отправната точка на този доклад е музикалната наука и в частност музикалната педагогика, с помощта на фундаментални дефиниции и постулати от психологията. Би било резонно допълнението, че понятието за увереност не се припокрива с понятието за самочувствие, както следва по-долу. Колкото до негативните семантични валентности на понятието за самочувствие от разговорния език - те са ирелевантни за целта на текущото изследване и поради това следва да се изключат.

Разграничаването на увереността от самочувствието се базира на дефинициите на понятията, а именно:

**Увереност** - вярата или убеждението в собствените възможности за справяне с житейски предизвикателства и постигането на успехи. Това съвременно определение на екипа автори от PsychologyToday.com е разширено с уточнението от субективна гледна точка, че увереността почива на реалистичното знание на индивида за собствените способности, ведно с чувството за сигурност в това знание. За целите на по-нататъшното изложение е полезно да се отчетат и обективните фактори, които горният труд надлежно отчита, а именно че “видимото наличие на увереност помага на хората да придобиват авторитет, да правят силно първо впечатление, да се справят със стрес и с лични и професионални предизвикателства. Това също така е привлекателна черта, тъй като увереността помага на

другите да се чувстват по-спокойни.” (виж Източници, 1; превод - автора)

„Степента, до която човек се оценява“ (виж Източници, 2), е разбирането за **самочувствие** на Артър С. Ребър, публикувано в многократно преиздавания популярен речник на психологическите термини. Разговорните семантични гнезда на думата обаче води до нюансиран подход в дефинирането на понятието, като например това на Ричард Грос (виж Източници, 3): „[...] колко ние харесваме и одобряваме себе си, колко достойни личности смятаме, че сме“. Пак там, Грос цитира Купърсмит (1967), който пък дефинира понятието като „лична оценка на достойнството, която се изразява в отношението, което индивидът има към себе си.”

Двете понятия влизат в неразривна връзка и за целите на този доклад парадигматичната им зависимост ще се приема за подчинена, като на фокус ще бъде развиването на увереността като фундаментален фактор за формиране на самочувствието.

### Ролята на пеенето в хор и механизми за развитието на увереността

Пеенето в хор развива както вокалните умения, така и общата музикална грамотност и култура. Това става благодарение на многопластов подход от страна на диригента, който планира и индивидуализира работата си с хористите, защото в един хор участват всички, които имат надарен музикален слух и отношение към пеенето. Сегрегацията е недопустима по целия спектър от критерии, включително и тези, отговарящи на ниво на музикалност и подготовка. Това дава възможност за гъвкавост и позитивна нагласа на изпълнителите с неразривната подкрепа на диригента, който, освен добре подготвен педагог и музикант, трябва да е и добре запознат с психологическите аспекти на работата, за да съумява да разкрива музикалните потенциали и заложиби у своите изпълнители и да подкрепя тяхната изпълнителска увереност, като едновременно с това професионално избягва фактори от субективен или обективен характер, които биха застрашили позитивния, конструктивен и градивен тон в отношенията с тях.

Музикалната дарба е уникална за всеки човек и, така както тембърът е различен и носи белег на човешката уникалност, способността за осъзнаване на личните качества може да варира значително. Често пъти изпълнители, които не са уверени в своите музикални заложиби, не ги проявяват смело и открито, а талантът и поривът им за музика остават “скрити” поради бариерите, които тези несигурности и страхове поставят. В този ред на мисли работата на диригента е да разпознае тези умения и да ги развие до степен, позволяваща осъзнаване на собствените музикални качества. Практиката доказва биполярността на “излагането” и как това може да бъде разглеждано, от една страна като позитив, тоест умението да се

излага музикалността пред публика, а от друга - потенциалната опасност от провал, което за нещастие преобладаващо се разбира в разговорния език. Колкото повече се работи върху осъзнаването на уникалността на всеки един певец и категоричната значимост на всеки един хорист, без значение дали става дума за камерен състав от 12 души или голям хор, толкова повече се изграждат и психологическите устои като увереност и самочувствие, които водят след себе си както лични, така и колективни успехи, с което представляват контрибутивен фактор за развитието на увереността, а оттам - на самочувствието.

В контекста на пеенето в хор се разпознават няколко основни механизми за развитие на увереност у младите хористи, а именно:

- **Подкрепяща и безопасна среда:** Хорвете по своята същност са общности, чиито членове създават тесни взаимоотношения и силни връзки помежду си. Това чувство на принадлежност към тази общност създава усещането за сигурност и когато младите хора се почувстват приети и насърчени, това води до освобождаване от “оковите” на страховете. Хористите и диригентът са водени от една обща цел - правенето на красива музика, и тази споделеност и колективните постижения, ускоряват ефективността на отделния индивид и на групата като цяло и създават безопасна среда, намалявайки тревожността при индивидуалното представяне.
- **Репетиционен процес:** повтарящото се практикуване и конструктивната обратна връзка прогресивно градят увереността във функция от развиването на полезни навици и нарастващия набор от релевантни знания и умения.
- **Групова динамика:** пеенето в хор включва екипна работа и съвместни действия, тъй като хористите работят заедно, за да слезат гласовете си, в състава на единната хармония, развивайки чувство за принадлежност към едно цяло и изживявайки сплотеността на групата. Това споделено преживяване насърчава приятелската атмосфера и взаимната подкрепа, допълнително повишавайки ефективността на пеенето в хор, като фактор за развитието на личната увереност у младите хора.
- **Възможности за изява:** изявите на хорвете в различни събития предоставят постоянни възможности за изпълнения на живо пред публика, като например концерти, рецитали, конкурси, фестивали и др. Тези изяви са изживявания за младите хора, които демонстрират техните таланти пред аудитория, което неминуемо трупа опит в излизането на сцена и трансформира сценичната треска във вълнение, което конвертира негативната емоция в позитивна при наличието на същия стимул. Успешното изпълнение пред публика повишава самооценката на

младите хора, валидирайки техните музикални способности, което става солиден фундамент за развитието на тяхната увереност.

- **Личностно развитие:** с времето участието в хор може да доведе до значително личностно развитие, тъй като певците преодоляват различни предизвикателства, като например усъвършенстването на трудни вокални пасажии или изпълнението в непознати обстоятелства (пеене на чужд език, на старинни жанрове и форми, пеенето в нехарактерни ладове, използването на нови за тях гласови ефекти и звукоизвличане, непознато за тях). Този непрекъснат прогрес допринася за постепенното нарастване на увереността едновременно на и извън сцената.
- **Модели за подражание и приемственост:** наблюдаването на по-опитни хористи и водачи на отделните хорови партии, става неминуем фактор на вдъхновение, мотивация и нарастване на увереността. Приемствеността е най-мощният двигател за придобиване на знания и най-краткият път към личното израстване на младите изпълнители, мотивирайки ги да се стремят към отличност и вяра в собствения потенциал.
- **Изразяване на емоции:** като мощен израз на емоционалност чрез средствата на музиката, хористите имат възможността да предадат на аудиторията широк спектър от чувства, в това число радост, възторг, епичност, вдъхновение, както и тъга, интроспекция, отчаяние и т.н. Тази неразривна връзка между музиката и емоциите естествено канализира изразимостта и оттам връзката между хористите и аудиторията, което води до улесняване предаването на емоции от младите хора във всички сфери на живота, с което неминуемо нараства тяхната увереност и респективно самочувствие.

Това дава основание да се счита, че пеенето в хор представлява холистичен подход към развиването на увереността у младите хора чрез грижа за индивидуалните таланти, насърчаване на екипната работа и предоставянето на възможности за развитие и изразяване. Чрез колективните усилия при пеенето заедно в хор, младите придобиват не само музикални знания и умения от различни направления, но също развиват и увереността да приемат и опознават своите собствени гласове, както и да споделят своята любов към музиката с другите.

### Предизвикателства и ограничения

Текущи съвременни народопсихологически фактори като възприемане на

наследени формации като хорвете от класически и други исторически периоди, могат да предизвикат деградивно възприемане на хорвете основно поради невежество, но въпреки неоснователността на подобно отношение към хорвете, се наблюдава възприемане на участието на младия човек в хор като странност и дори остарялост в разбиранията, предвид тенденциите във вкусовете на останалите млади хора към социалните активности. Това неразбиране на хоровия формат и респективно на музикалните жанрове, в които той битува, се отразява негативно на мотивацията на младите хора да участват в хор и респективно представлява предизвикателство за музикалните дейци да привлекат интерес към тази ползотворна за младите активност.

В пряка взаимовръзка са поставени приемствеността и увереността и това се изразява в осъзнатото демонстриране на знания и умения от по-опитните хористи и предаването на тези знания на младите. За нещастие, когато някой от по-опитните хористи демонстрира знания и умения, но с цел високомерие, прекомерно самочувствие и надмощие, това разрушава градивната интенция на хоровия формат, поставя в сериозна криза сплотеността на хора, афектира екипната работа и прекъсва позитивната комуникация. Това понякога води до реална опасност от негативни психологически реакции у младите хористи, като вредните импликации на горния феномен резултат в множество деградивни процеси, включително понижаване на увереността и опасностите, които това влече за личностното развитие. Подобни прояви трябва незабавно да бъдат коригирани от страна на диригента, чиято възпитателна отговорност е, освен да изгражда нравствени ценности и морални устои у хористите, но и да преобразува негативните прояви и отношения между хористите в позитивни, основавайки се при нужда дори на фундаментални морални категории като разбирането за добро и зло, правилно и грешно, полезно и вредно.

### Биографични примери

Известни личности, във формирането на които участието в хор е било фактор от голямо значение:

1. Beyoncé - Църковен хор в Тексас.
2. Justin Timberlake - Църковен хор в Мемфис.
3. Adele - Църковен хор в Лондон.
4. Lady Gaga - Училищен хор в Ню Йорк.
5. Whitney Houston - Църковен хор, като дете.

6. John Legend - Църковен хор в Охайо.
7. Jennifer Hudson - Църковен хор в Чикаго.
8. Ariana Grande - Църковен хор във Флорида.
9. Ed Sheeran - Църковен хор в Англия.
10. Harry Styles - Училищен хор в Холмс Чапъл.
11. Chris Martin (Coldplay) - Училищен хор в Дорсет.
12. Katy Perry - Църковен хор в Калифорния.
13. Rihanna - Църковен хор в Барбадос.
14. Bruno Mars - Църковен хор в Хавай.
15. Taylor Swift - Училищен хор Пенсилвания.
16. Elton John - Църковен хор в Англия.
17. Selena Gomez - Църковен хор в Тексас.
18. Sam Smith - Църковен хор в Англия.
19. Mariah Carey - Училищен хор в Ню Йорк.
20. Demi Lovato - Църковен хор в Тексас.
21. Usher - Църковен хор в Тенеси.
22. Dolly Parton - Църковен хор в Тенеси.
23. Will Smith - Църковен хор в Пенсилвания.
24. Celine Dion - Църковен хор в Канада.
25. Justin Bieber - Църковен хор в Канада.
26. Lea Michele - Училищен хор в Ню Йорк.
27. Neil Diamond - Училищен хор в Ню Йорк.
28. Gwen Stefani - Училищен хор в Калифорния.
29. Christina Aguilera - Училищен хор в Пенсилвания.

30. John Lennon - Училищен хор в Англия.
31. Paul McCartney - Училищен хор в Англия.
32. Freddie Mercury (Queen) - Църковен хор в Индия.
33. Mick Jagger (The Rolling Stones) - Училищен хор в Англия.
34. Sting - Училищен хор в Англия.
35. David Bowie - Училищен хор в Англия.
36. Adele - Училищен хор в Англия.
37. Pharrell Williams - Училищен хор във Вирджиния.
38. Billie Joe Armstrong (Green Day) - Училищен хор в Калифорния.
39. Billy Joel - Училищен хор в Ню Йорк.
40. P!nk - Училищен хор в Пенсилвания.
41. Rod Stewart - Училищен хор в Англия.
42. Shania Twain - Училищен хор в Канада.
43. Amy Winehouse - Училищен хор в Англия.
44. Bob Marley - Училищен хор в Ямайка.
45. Johnny Cash - Училищен хор в Арканзас.
46. Barbra Streisand - Училищен хор в Ню Йорк.
47. Bob Dylan - Училищен хор в Минесота.
48. Stevie Wonder - Училищен хор в Мичиган.

### Заклучение

В симфонията на личностното развитие, метафоричността на думата “хармония“ от заглавието на този доклад преодолява границите на своята музикална конотация, за да изрази състоянието на баланс, единство и синхронност на хоровото пеене от една страна, на процесите на позитивно формиране на увереност у младите хора от друга, но и най-

вече на втората производна от горните две в точката на взаимовръзката им. Тази метафора в допълнение подчертава още една взаимосвързаност, а именно между индивидуалната увереност и колективния дух като фундаментален фактор при хоровото пеене. В психологическата парадигма на увереността и самочувствието се откриват култивиращите и трансформиращите аспекти на участието на младите в хорове, като подкрепящата среда, репетициите, възможностите за прояви и другите механизми за развитие на увереност полагат така необходимите й предпоставки. И въпреки предизвикателствата в разгръщането на този процес и обективните му ограничения, биографичните примери фактически доказват по безупречен начин дълбокото въздействие на пеенето в хор върху изграждането на увереност у младите хора, поставяйки го сред мощните инструменти за развитието на напредни ценности като самочувствието, съгласувайки се с хармоничния ритъм на прогресивното и позитивно личностно развитие.

### Данни за автора

Таня Камбурова, докторант в ЮЗУ „Неофит Рилски“, гр. Благоевград, факултет „Изкуства“, катедра „Музика“, научна област „Педагогически науки“; учител по музика в ОУ „Неофит Рилски“, гр. Дупница; електронна поща: tanence@gmail.com



### Източници

1. Psychology Today. 2024 Confidence. [<https://www.psychologytoday.com/gb/basics/confidence>]
2. Reber, Arthur S. 1995 Dictionary of Psychology. Second Edition. London: Penguin Group. Page 702
3. Gross, Richard. 2005 Psychology: The Science of Mind and Behaviour. Fourth Edition. Dubai: Hodder and Stoughton Educational, Page 481.

**ИЗ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА КОНЦЕРТНА ОБРАЗОВАТЕЛНА  
ПРАКТИКА**

Юлияна Караатанасова, докторант

**FROM THE HISTORY OF BULGARIAN CONCERT EDUCATION PRACTICE**

Juliana Karaatanasova, PhD Student

**РЕЗЮМЕ**

Концертният живот в България в областта на класическата музика през 20-те години на нашия век е подчинен на пазарния принцип. Но знак за равенство между икономическа ефективност и постигане на музикално-образователна цели фокусирани към слушателската аудитория няма. Въпреки, че в националните и общинските програми за финансиране на проекти се афишира и приоритизира като цел създаването на нови публики, на практика няма механизъм за реализиране на концертни образователни практики за деца, ученици и младежи валиден за цялата страна. Полупразните концертни зали показват, че едно или две поколения вече са ощетени откъм създаване на необходимост за общуване с класическата музика. Последното е заложено като цел в програмата по музика в общообразователното училище, но остава актуален въпроса доколко се постига.

В недалечното минало съществува обща държавна стратегия за провеждане на образователни концерти у нас, когато съществува Държавно обединение „Музика“. След закриването му през 1990 година, провеждането на образователни концерти с подкрепа на държавата приключва.

**КЛЮЧОВИ ДУМИ:**

образователни концерти, концертни програми, възрастови групи, програма по музика, общообразователно училище, детска и младежка публика.

**ABSTRACT**

*Bulgarian concert life in the field of classical music in the 20s of our century follows the principles of marketing. However, there is no sign of equality between economic efficiency and the achievement of musical educational goals focused on the audience. Although the fact that the creation of new audiences is advertised and prioritized as a goal in the national and municipal programs for financing projects, in practice there is no mechanism for implementing concert educational practices for children, students and youth valid for the entire country. The half-empty concert halls show that one or two generations have already been deprived in terms of a cultivated need to communicate with classical music. The latter is a stated goal in the music curriculum of comprehensive schools in the country, but the question of whether it is achieved remains.*

*In the recent past, there was a common state strategy for conducting educational concerts in our country, thanks to the State Association MUZIKA. After the closure of the Association in 1990, the implementation of educational concerts with state support was put to an end.*

**KEYWORDS:**

*educational concerts, concert programs, age groups, music curriculum, comprehensive school, children's and youth audience.*

**УВОД**

Концертният живот в България в областта на класическата музика през 20-те години на нашия век е сбор от хаотични многобройни събития, всяко от които претендира за висока художествена стойност с участието на световни артисти. Това има своето обяснение с налагане на пазарния принцип и изискването за икономическо остойностяване на художествения продукт. Въпреки, че се афишира и приоритизира като цел създаването на нови публики в националните и общинските програми за финансиране на проекти, на практика няма наложени концертни образователни практики за деца, ученици и младежи. Полупразните концертни зали показват, че едно или дори две поколения вече са пропуснати и ощетени откъм културно ниво, чувствителност и създаване на необходимост за общуване с класическата музика. Последното е заложено като цел в програмите по музика в общообразователното училище, но остава актуален въпроса доколко се постига.

През последните 10-15 години се засилват инициативите на частни лица и организации в тази посока, които прилагат концертни музикални практики, съчетаващи елементи от такива, съществували у нас в миналото и други - от европейския и световния опит, донякоде побългарени с наши елементи (програмите на „Фортисимо“<sup>1</sup>). Те се фокусират върху емоционалното въздействие на музиката върху децата и младежите, посещения на професионални музиканти в клас или върху притегателната сила на семейното преживяване в концертната зала. Този подход дава добри резултати, макар предимно в големите градове, където се случват музикално-образователни събития. Но обща държавна стратегия не е налице за разлика от недалечното минало, когато съществува Държавно обединение „Музика“ в един период с около 400 служители (1982-1989). Под негово ръководство работят 28 окръжни дирекции в страната, включително оперните театри, филхармониите, ансамблите – на практика всички изпълнители от музикално-сценичните изкуства. След закриването на Обединението през 1990 година архивите са предадени на Министерството на културата в създадената за целта Национална агенция Музика ЕООД на ул. Граф Игнатиев 12 в гр. София.

## ИЗЛОЖЕНИЕ

Този текст е подготвен на базата на интервю с проф. Пламен Джуров, взето от автора през 2021 година. От 1982 година проф. Джуров е Зам. генерален директор на Държавно обединение „Музика“, а в периода 1984-1988 е Генерален директор. Текстът тук е опит да се припомни как държавата подпомага концертно-образователните практики у нас в годините от 1982 до 1989. Планирането и организирането на музикални събития, концерти, фестивали и прегледи в периода на съществуването на Държавно обединение „Музика“ е централизирано. Концертна дирекция е една от петте функциониращи дирекции в рамките на Държавно обединение „Музика“ и работи с най-широк спектър инструменталисти и певци от всички жанрове – попмузика, фолклор, класическа музика. Тя организира мащабни национални и международни турнета, записи в „Балкантион“ и в БНР. Опитни организатори координират по време, репертоар, маршрути, реклама, логистика и др.

1. Основната цел на детската филхармонична програма „Фортисимо“ е чрез цикъл музикално-образователни семейни концерти, съобразени с най-добрите световни практики, да провокира децата и техните родители да придобият вкус и интерес към класическите инструменти и музика.

събитията, при налични държавни средства за дейността. Много малко изпълнители са на щат към Концертна дирекция. Близо 40 години тя функционира, чрез свои структури в големите градове в страната, като в областта на класическата музика допринася за възпитанието на естетически вкус и задоволява потребностите на голяма част от интелигенцията. Въпреки редица недостатъци като липса на гъвкавост и прекалена централизация, тази система на организация на концертния живот у нас за онова време обслужва сравнително успешно както интересите на публиката, така и на изпълнителите. Финансовата обезпеченост на дейността от държавата дава възможност да звучи съвременна и класическа музика в големите градове на страната, а публиката да има достъп до утвърдени български и чуждестранни изпълнители и състави.

## ОРГАНИЗАЦИЯ И ФУНКЦИОНИРАНЕ НА ДЪРЖАВНО ОБЕДИНЕНИЕ (ДО) „МУЗИКА“ КАТО СТРУКТУРА В ПЕРИОДА 1982-1989

Създадено през 1982 година като следствие от обединяването на съществуващата Главна дирекция (ГД) „Музика“ към Министерството на културата и съществуващата от десетилетия „Концертна дирекция“, Държавно обединение (ДО) „Музика“ е последната, най-мащабна административна форма за планиране, организиране и координиране на всички публични музикални прояви – концерти, фестивали, прегледи и други подобни събития в цялата страна. От съществено значение е обединяването на бюджетите на двете основни дирекции и обслужващите – Техническа, Автопарк, Звукозаписно студио и Складова база. Обединяването на бюджетни и собствени средства го превръща в мащабна, непозната в другите страни форма за разпространение на музикалното изкуство.

Цялата мрежа от клонове на Държавно обединение (ДО) „Музика“ в различните градове на България е организирана прецизно (виж Приложение 1). В най-развитата си форма (от 1984 до 1988 година) в състава на Обединението са включени всички филхармонии (8), опери (7), музикални театри (2), ансамбли (2), балет „Арабеск“, 28 окръжните дирекции „Музика“ и множество камерни състави. Към цялата структура се прибавят и няколко хиляди музиканти, които обслужват т. н. заведения за хранене и забава (ресторанти и барове). Основа на цялата тази конструкция се съсредоточава в Централното управление, което се състои от шест дирекции – Главна дирекция „Музика“, „Концертна дирекция“, дирекциите „Естрада“, „Забавно изкуство“, „Техническа“, „Импресарска“, „София концерт“, както и отделна финансова

структура. Основна задача е планирането, координирането и организирането на концертния план за страната по тримесечия и години. За всеки концерт или проява под формата на заповед се уточняват място, дата, финансови и технически условия и се изпращат на съответната окръжна дирекция, която е основен организатор на дадена проява.

Числеността на цялата система е от над 10 000 души от всички съществуващи жанрове, както и отделни артистични групи сактатори, хумористи и илюзионисти. Трудовите и финансови взаимоотношения с музикантите (артистите) са различни, но подчинени на действащата в разглеждания период нормативна уредба. Това са:

Трудови договори за щатните или временни договори за нещатните артисти;

Заплащането е според действаща тарифна таблица, създадена по категории и рамкираща възможностите за сключване на договор. В зависимост от категорията (солисти, оркестрант, конферанс и други), сумите са от 20 до 120 лв. за участие.

Договорите за прояви в чужбина се изготвят в „София концерт“, съгласувано с партньорската държава.

Относно планирането на образователните концерти и дела им спрямо общия брой концерти годишно, информацията е впечатляваща. Напр. за 1984 година общия брой публични изяви - вечерни концерти за възрастни за една година са 14 000. Образователните концерти достигат до 7000 - 8000 за година. Може да се счита че почти 50% от концертите са образователни. Най-известните български музиканти нямат задължението да участват в образователни концерти, но някои от тях сами пожелават да споделят с публиката разсъжденията си за автор, епоха, произведение или друго, свързано с музиката.

Финансовото обезпечаване за всеки отделен концерт се организира стриктно от Държавно обединение „Музика“ – подготвя се план-сметка на разходите за хонорари, хотел, транспорт, реклама и с тези показатели се включва в конкретния план за годината. Общият концертен план се финансира от бюджета на Обединението. Във финансирането на образователни концерти по съществуващата тогава програмата „Музика – училище“ участват и общините. От друга страна проявите на движението „Музикална младеж“

(Les Jeunesses Musicales)<sup>2</sup> се финансират от Държавно обединение „Музика“. В някои от тях участват и чуждестранни артисти.

В стратегията на Държавно обединение „Музика“, свързана с образователната дейност през разглеждания период има ясно разграничение по възраст и програма, но няма диференциране по социални или етнически показатели. Многообразието на концертните програми се дължи на факта, че множество музиканти и музиколози участват и в двете: „Музика – училище“ и „Музикална младеж“. Многобройни са основните програми по тематика, но принципно те се свързват с:

- история на музиката и представяне на конкретни произведения;
- особеностите на музикалния език;
- използване на исторически подход;
- тематични приказки;
- характеристика на музикалните инструменти;
- многообразие на музикалните жанрове и форми

Най често програмата за даден образователен концерт отразява изобретателността на конкретните музиканти и лектора – напр. духов кuartет изпълнява части от отделни циклични форми, а лекторът ги разяснява на публиката. Във филхармониите едни от любимите произведения за представяне пред детска аудитория са „Петя и вълка“ от Прокофиев и „Пер Гинт“ от Едвард Григ.

Към Обединението има т.н. държавни или щатни артисти като общият им брой достига 60 човека. Най-известните държавните артисти са към Софийска филхармония като Минчо Минчев, Дина Шнайдерман, Антон Диков, както и по-младите тогава, но също така безупречни музиканти Красимир Гатев, Сета Балтаян, Джени Петрова, Александър Илчев, Валентин Стефанов и много други. Всички те имат норматив от 60 концерта за година, без изисквания за брой програми. И те изпълняват тази „норма“ благодарение и на образователните концерти, които понякога надвишават 50% от всички прояви. За изпълнение на

2. Движение Les Jeunesses Musicales, създадено от Марсел Кювелие и Рене Николи на 17 юли 1945 г. Създаването на организацията Jeunesses Musicales International в следвоенния контекст е дръзко движение, но и двамата притежават визия и решителност. Дворецът на изящните изкуства в Брюксел, където Кювелие за първи път обмисля тази идея през 1928 г., става седалището на обществото.



концертните планове се канят също солисти и състави на хонорар. Интересът е значителен и никога няма дефицит на изпълнители.

В рамките на Главна дирекция „Музика“ на Министерството на културата съществува Направление „Музикално-естетическо възпитание на младежта“. Дейностите които ръководи Направлението са:

- Музикално-възпитателни концерти за децата от детските градини и учениците от училищата включени в програмата „Музика – училище“;
- Движението „Музикална младеж“;
- Подбор на децата от цял свят, занимаващи се с музика за участие в Асамблеята „Знаме на мира“<sup>3</sup>.
- Програмата „Музика-училище“

За децата от детските градини и учениците, съвместно с Комсомола (ДКМС), е създадена Програмата „Музика – училище“, която е съгласувана и с Министерството на просветата. Държавно обединение „Музика“ осъществява музикално-образователни концерти, които се състоят предимно в училищата, където има условия за това като зали и музикални кабинети, в концертните зали и оперните театри в градовете, като се включват деца и ученици, според възможностите на отделните градове и окръзи. Съблюдава се на концертите да бъдат водени едни и същи деца и ученици, с цел да могат да получат последователни познания. Те получават досег и навлизат в света на музиката като стремежът е да се запознаят с различните оркестрови инструменти, епохи, жанрове, стилове, композитори, чрез подходящи произведения. Програмата „Музика – училище“ съблюдава преподаването на предмета „Музика“ в училищата и включва произведения, достъпни за отделните възрастови групи в съответствие с темите и музикалните произведения, преподавани в различните класове. Това налага концертите за децата и учениците да бъдат тематически разпределени в пет възрастови групи:

3. Международната асамблея „Знаме на мира“ е фестивал на детското изкуство под егидата на ООН, организиран в София през 1979 година по идея на Людмила Живкова. Мотото е „Единство, творчество и красота“. Планирана е еднократно, но заради положителния международен отзвук е решено срещите да се провеждат през 3 години. През 1988 участниците са от 135 държави. Дотогава са проведени 4 асамблеи – с общо 3900 деца от 138 държави и 14 000 деца от България. През 1990 година са закрити създадените 18 задгранични структури „Знаме на мира“. След 10-годишно прекъсване Евгения Живкова дъщерята на Людмила Живкова, възстановява асамблеята през 1999, но в значително по-скромен мащаб.

I - децата от детските градини и предучилищна възраст

II - учениците от първи до четвърти клас

III - учениците от пети до седми клас

IV - учениците от осми и девети клас

V - учениците от десети и единадесети клас

**Програмата „Музика – училище“** предвижда по четири концерта в рамките на една учебна година плюс посещение на оперен спектакъл или балет в градовете, където съществуват оперни театри. По време на престоя във всяка една отделна група децата посещават и концерт на филхармония или камерен оркестър (в градовете, където съществуват такива формации). Принципът на програмата „Музика – училище“ е в рамките на престоя на децата и учениците в една от групите, те да могат да получат най-широка информация и познания за музиката – темите за концертите да не се повтарят в последователни години, артистите и ансамблите, които участват да бъдат различни, с цел своеобразно надграждане на познанията от живата концертна практика. Ето някои от темите по възрастови групи:

- Първа възрастова група включва запознаване на децата с различните музикални инструменти.
- Втора група продължава запознаването с инструментите, като се добавят знания за солови и камерни изпълнители/състави
- Трета група предлага запознаване с видовете жанрове в музиката – солова, камерна, оркестрова, оперна и балетна музика.
- Четвърта група освен, че продължава запознаването с видовете жанрове, навлиза в съприкосновение с другите изкуства – музика и поезия, музика и театър и т.н.
- Пета група продължава да проследява развитието на музиката през вековете, като развива интересни за най-големите ученици теми. „Музика и поезия“ е една от основните теми за тази група, както и Джаз музика, а чрез „Млади лауреати на конкурси“, учениците от прогимназиална и гимназиална възраст получават възможност да се запознаят с постиженията на техни връстници от музикалните училища, които са носители на награди от различни национални и международни конкурси.

Проф. Пламен Джуров определя програмата „Музика – училище“ като един „своеобразен цикъл из историята на музиката“. Програмата се субсидира от държавата, като децата и учениците получават безплатно възможност да посетят по четири концерта през всяка учебната година, т.е. общо 48 за целия си престой в детската градина и училище - от предучилищна възраст до края на гимназията.

По отношение на техническото изпълнение Направление „Музикално-естетическо възпитание“ изготвя програмните планове за всеки окръг. Главна дирекция „Музика“ има подразделения във всички окръзи на България (27 плюс София град). Във всяка от тези дирекции има щатна длъжност – лице, което отговаря за изпълнението на програмата „Музика – училище“ и отделните концерти. Този служител поддържа връзка с органите на Министерството на просветата и ДКМС в съответните окръзи, с директорите на отделните училища и университети, с преподавателите по предмета „музика“. Всяка дирекция получава в рамките на една учебна година 20 концерта, с повторения освен в окръжния град също и в отделните прилежащи градове. Задачата на Главна дирекция „Музика“ в лицето на направлението е да подготвя програмите на концертите за всяка следваща учебна година – 540 бр. (за пет възрастови групи, по четири програми за съответната възраст, за 27 окръга). Концертите, които се планират на територията на България са над 10 000 в рамките на учебната година, но за съжаление поради липса на достатъчно финансови възможности не се изпълняват максимално. Интересът непрекъснато се увеличава и се прави всичко възможно да се включват нови градове и училища. Това води до разширяване на музикално-възпитателната дейност в окръзите. Съществуват Окръжни дирекции, които достигат до 10 повторения на всяка тема за образователен концерт. Окръзи като Пазарджик, Сливен, Бургас, Перник, Благоевград, Хасково, Кърджали провеждат от 6 до 10 повторения на всеки концерт, т.е. пет възрастови групи по четири концерта на година – съответно по 6-10 повторения в окръга, като достигат до 120-200 концерта за учебна година (концертен сезон). За съжаление случва се поради липса на средства някои концерти да отпаднат.

Симфоничните оркестри и филхармониите провеждат своя музикално-възпитателна дейност, като плановете им се съгласуват с Направление „Музикално-естетическо възпитание на младежта“ и се отразяват в общите планове на програмата „Музика – училище“. Симфоничните концерти, включени в програмата се осъществяват предимно в окръжния град

(седалището на съставите), поради липса на подходящи зали в по-малките градове.

### Програма „Музикална младеж“

Тази втора дейност на Направлението е свързана с приемането на България през 1966 година за редовен член в международната организация „Музикална младеж“ (Jeunesses Musicales International)<sup>4</sup>. Това става благодарение инициативата на проф. Богомил Стършенов. От българска страна „Музикална младеж“ се ръководи от Съюза на музикалните дейци и Централния комитет на Комсомола. Направлението „Музикално-естетическо възпитание“ осъществява практическата част. Към Главна дирекция „Музика“ съществува щатен Камерен оркестър „Музикална младеж“ с диригент Иван Ангелов, а след неговото заминаване в чужбина оркестърът дирижира Людмил Дешев. През 1987 година Георги Робев е избран за вицепрезидент на Международната организация Музикална младеж“. В този контекст, дейностите, които се развиват у нас са:

- в рамките на страната – клубна и концертна дейност;
- международна – подбор и изпращане на участници в Международния конкурс на движението „Музикална младеж“;
- подбор и изпращане на участници в Младежкия оркестър на движението „Музикална младеж“;
- реципрочно–приемане и организиране на концерти на лауреатите на конкурса на движението „Музикална младеж“ и подбор и изпращане на български изпълнители в съответните страни;
- изпращане на лектори в летните лагери, организирани за изявени участници в движението

Програмите на „Музикална младеж“ обхващат учениците от

4. Jeunesses Musicales International (JMI) е най-голямата неправителствена младежка музикална организация в света, създадена в Брюксел, Белгия през 1945 г., с мисията „да даде възможност на младите хора да се развиват чрез музика през всички граници“. Организацията е установила четири приоритетни области на дейност: млади музиканти, млада публика, овластяване на младежта и младежки оркестри и ансамбли. С членски организации в момента в почти четиридесет страни, JMI е глобална мрежа с над 36 000 различни музикални събития годишно. Събитията обхващат всички стилове музика, достигайки до почти пет милиона млади хора. Работата на JMI се подкрепя от Федералното правителство на Белгия, Белгийската федерална служба за научна политика (BELSPO), ACTIRIS и Програмата Творческа Европа на ЕС.

гимназиалните класове в училищата, в университетите и младежи, работещи в различни сфери. Клубната дейност е по желание и се провежда предимно в младежките домове в градовете. Участниците са обособени в клубове, където няколко пъти в рамките на учебната година се събират, за да слушат лекции по тематичен план, изготвен от самите участници. Тези планове се получават в Направлението, което има задължението да осигури лектори за съответните клубни занимания, в удобен период за лектора и участниците в клуба. Практическата дейност се осъществява от онзи член на съответната дирекция, който отговаря за музикално-възпитателната дейност на Главна дирекция „Музика“ по места. По желание на участниците в клубовете се организират и концерти за тях на принципа на концертите за участниците в програмата „Музика – училище“, като те сами избират жанровете и произведенията, които да слушат. Аудиторията на концертите на лауреатите от конкурса (International Jeunesses Musicales Competition)<sup>5</sup> е съставена предимно от членовете на различните клубове.

По предложение на директорите на музикалните училища в страната се прави подбор за участници за конкурса „Музикална младеж“. Определените инструменталисти оформят заедно с преподавателите си по специален предмет своите програми за представянето им според регламента на конкурса. Той се провежда предимно за инструментите пиано, цигулка, виолончело, арфа, като всяка година се редуват поотделно. Направление „Международни конкурси“ на Дирекцията изготвя необходимите документи – паспорти, визи, самолетни билети и др. Направление „Музикално-естетическо възпитание“ има задължение в срок да изпрати имената на участниците и техните програми за съвременното подготвяне на самия конкурс, графици и програми на отделните инструменталисти. През следващите сезони Направлението има задължение да приеме лауреатите на конкурса (International Jeunesses Musicales Competition) в България. Обикновено изпълнителите идват за концертни рецитали из страната или като солисти на Камерния оркестър „Музикална младеж“. След получаване на информацията за изпълнителите се изготвят програми и афиши. Периодите за концертите се определят след

5. От 1971 г. ежегодно в Белград се провежда международен конкурс Jeunesses Musicales посветен на млади музиканти в началото на своята професионална кариера. Конкурсът се провежда повече от четири десетилетия в различни солови и камерни дисциплини и в него участват около 2000 солисти и над 200 камерни състава от всички континенти и от над 70 страни по света. International Jeunesses Musicales Competition е сред най-големите световни музикални конкурси, който се провежда ежегодно през март във фондацията на Илия М. Коларац, а основателят на ИМС е Градската асамблея на Белград. През 2023 г. се проведе 51-вият Международен конкурс Jeunesses Musicales в дисциплината ЦИГУЛКА.

координиране на отделните звена, участващи в осъществяване на концертите – оркестър, диригент, изпълнител. Конкретната организация се осъществява от дирекциите в съответните градове.

По подобен начин се осъществява и изпращането на български лауреати на международния конкурс „Музикална младеж“ или изявени млади наши изпълнители. Бройката на приетите и изпратени изпълнители по линията на организацията „Музикална младеж“ е необходимо да бъде еднаква.

„Музикална младеж“ организира всяко лято едномесечни лагери за музикантите – членове, които се провеждат в Канада, Бразилия и други държави. В едната страна се събират хорови изпълнители, а в другата инструменталисти, като на следващата година местата на лагерите се разменят. По време на престоя участниците се занимават активно с музика. Репетират оркестър и хор. Те подготвят програма за един концерт, с който се закрива престоя им в лагера. От произведенията всяка година се издава една дъгосвиреща плоча. За съжаление България не изпраща участници в хоровите лагери, защото хоровото развитие на младежите в България в разглеждания период, не отговаря на нивото на останалите страни членове на „Музикална младеж“ – т. е. нашите деца и младежи не притежават възпитана способност за четене на прима виста на хорови произведения и заучаването и подготвянето им за концертно изпълнение. Но за сметка на това в т.н. младежки оркестри всяка година участват голям брой български ученици. Подготвят записи на изпълнения на изявени инструменталисти по предложение на директорите на музикалните училища, които се изпращат в Брюксел – седалището на Международния комитет на организацията „Музикална младеж“. След прослушване и одобрение на инструменталисти се получават имената на участниците в поредния летен лагер. Осигуряват се паспорти и самолетни билети до Берлин. За целта „Музикална младеж“ от българска страна има предвидени средства от Министерството на културата. Участниците във всеки нов оркестър се събират в Берлин (за това и всички страни, членки изпращат своите деца там). Международната организация разполага със свои самолети, с които извозва музикантите до Бразилия и Канада. Същите тези участници по съответния начин се изпращат отново в Берлин малко преди Коледа. „Музикална младеж“ организира всяка година



Коледно турне на Световния младежкия оркестър (JM World Orchestra)<sup>6</sup> в столиците на страните членки на организацията. По време на концертите слушателите имат възможност да закупят плочите, направени по време на летните лагери. За съжаление България (в частност българската „Музикална младеж“) не разполага с необходимите финансови средства, поради което не приема и не организира у нас Коледен концерт на Световния младежкия оркестър.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

През разглеждания период определението „достъп до култура“ не се среща в ежедневието. До музикално изкуство и забавна музика имат достъп всички общини в България, в които съществуват условия за организиране на концерти – зала, осветление и персонал. В рамките на изготвянето на отделните програми се предвиждат срещи с изпълнителите за определяне на темите, точните произведения и съответните удобни периоди за осъществяване на самите концерти. След това започва истинската техническа подготовка: разпечатват се много екземпляри от всички планове – около 50-60 и се сортират в отделни папки, включващи плановете за цялата страна (17 – за отделните членове на Съвета за музика към Министерството на културата, 10 - за Министерството на просветата, 10 – за ЦК на ДКМС, по 5 броя планове за отделните Дирекции по окръзите, 6 за отделните оперни театри (София, Пловдив, Варна, Русе, Бургас, Плевен), 10 за филхармониите (Пловдив, Бургас, Русе, Варна, Плевен, Видин, Шумен, Търговище), 10 – за ползване и информация на отделните направления в Главна дирекция „Музика“, които участват в по-нататъшното изпълнение и осъществяване на програмата „Музика–училище“), осигуряване на лектор и планиране на всеки отделен концерт. Планирането се извършва съвместно с директорите на окръжните дирекции и с лицето, отговарящо за изпълнението на музикално-образователните концерти, главните диригенти, директори на филхармониите и оперите и музиковедите

6. Световният оркестър на JM е историческа програма на Jeunesses Musicales International, която се провежда от 1949 до 2015 г. Той представлява значителна част от историята на организацията, както и е първият международен младежки оркестър от този вид. Той предоставя на младите музиканти възможности за практикуване на професионална музика на най-високо артистично ниво, както и турнета два пъти годишно като посланици на световния мир и межкултурно разбиране.

към тях. Важно е да се отбележи, че почти във всяка филхармония и опера са назначени музиковеди, които отговарят само за тези концерти, за тяхното изпълнение и съгласуване с училищата и органите на Министерството на просветата, както и за изготвяне на командировъчни заповеди.

В периода от 1982-1989 и дори още по-рано от 1970 до 1990 година, когато се закрива Държавно обединение „Музика“, звуковата среда в България е доста по-различна от днешната, тя е по-богата както на жанрове така и на музикален език и няма необходимост от специално рекламиране на концерти. За музикалното възпитание на децата и учениците са отговорни редица държавни институции, като това е сред основните задачи в работата на Държавно обединение „Музика“. На национално равнище партньори и съизпълнители са Министерството на просветата /образованието/, Комитетът за култура и Комсомола (ДКМС). Днес от това партньорство нищо не е останало, въпреки опитите на неправителствените и частни организации да го възстановят в лицето на Министерството на образованието и Министерството на културата. Забелязват се отделни положителни примери в някои общини, където има оркестри и помощта за образователни концерти е реална и устойчива. Разчита се музикално-образователни събития да се провеждат основно чрез детските и ученическите програми на оркестрите и оперите в страната.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Интервю

Karaatanasova (2021): Karaatanasova Juliana. Интервю с проф. Пламен Джуров взето за целите на дисертационния труд, времетраене 31:00 минути [Interview with Prof. Plamen Djurov]

### Уебсайтове

Софийска филхармония, специални проекти, детска програма „Фортисимо“. Retrieved on 11/12/2023/ AM 20:05-20.30 from <https://sofiaphilharmonic.com/specialen-proekt/detska-programa-fortisimo/>

Асамблеята „Знаме на мира“. Retrieved on 12/12/2023/ AM 18:12-18.45 from [https://bg.wikipedia.org/wiki/Международна\\_детска\\_асамблея\\_„Знаме\\_на\\_мира“](https://bg.wikipedia.org/wiki/Международна_детска_асамблея_„Знаме_на_мира“)



Асамблеята „Знаме на мира“. Retrieved on 12/12/2023/ AM 18:50-19.30 from

<https://www.znamenamira.bg/bg>

Jeunesses Musicales International (JMI), Retrieved on 10/03/2024/ AM 13:03-15.30 from [https://en.wikipedia.org/wiki/Jeunesses\\_Musicales\\_International](https://en.wikipedia.org/wiki/Jeunesses_Musicales_International)

International Jeunesses Musicales Competition, Retrieved on 10/03/2024/ AM 15:33-15.45 from <https://vere.fund/en/competitions/international-jeunesses-musicales-competition-2023/>

JM World Orchestra, Retrieved on 10/03/2024/ AM 15:50-16.23 from <https://jmi.net/programs/jm-world-orchestra>

Списък с приложения: Приложение 1

### 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](mailto:ykaraatana@uni-sofia.bg), [karaatanasova@gmail.com](mailto: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](mailto:ykaraatana@uni-sofia.bg), [karaatanasova@gmail.com](mailto:karaatanasova@gmail.com)

За автора:

Yuliana Karaatanasova, PhD student

ESU St. Kliment Ohridski

FSEA

e-mail: [ykaraatana@uni-sofia.bg](mailto:ykaraatana@uni-sofia.bg)

[karaatanasova@gmail.com](mailto:karaatanasova@gmail.com)

**ЗА МУЗИКАТА И ЕЗИКОВОТО РАЗВИТИЕ**

ПРОФ. ПЕНКА КЪНЕВА

## Резюме:

*В статията се представят резултати от наскоро публикувани научни проекти, свързани с изследването на невробиологичните функции на езиковото и музикалното развитие, които разкриват как заниманията с музика повлияват езиковото развитие. Експерименталните данни доказват, че: а) музикалното обучение води до подобряването на мозъчните процеси, които обработват речта; б) заниманията с музика повишават интелигентността и повлияват благоприятно когнитивните процеси, които не са свързани пряко с музиката; в) музикално обучение подобрява уменията за четене на думи и за идентифициране на малки разлики във височината на тоновете; г) съществува тясна връзка между мозъчните функции, които обработват музиката и езика, не само в зрелия, а и в развиващия се мозък. Резултатите се интерпретират от гледна точка на методиката на чуждоезиковото обучение, като се формулират изводи и аргументи за включването на дейности с музика в ранното чуждоезиково обучение.*

Ключови думи: музика, езиково развитие, ранно чуждоезиково обучение.

## Abstract:

Results from recently published scientific papers related to the study of neurobiology basis of music and language that reveal how music activities influence language development are presented in the article. Experimental data prove that: a) musical training leads to the improvement of brain

structures, involved in speech processing; b) music activities increase intelligence and enhance non-musical cognitive functions; c) musical training improves word reading skills and skills for identifying small pitch differences; d) there is a close relationship between brain functions which process music and language not only in the mature but also in the developing brain. The scientific results are interpreted in the light of foreign language pedagogy; on the basis of the survey data some conclusions on the implementing musical elements in language teaching and learning are presented in the paper.

Key words: music, language development, teaching a foreign language to children.

**Целта на изложението** е да представи накратко данни от няколко наскоро проведени изследвания върху невробиологичната база на езиковото и музикалното развитие, които доказват положителното влияние на музикалните занимания върху немусикалните мозъчни функции, интелигентността и (чуждо)езиковото развитие. Изведените обобщения са неоспорими аргументи за необходимостта от интегриране на музикални занимания в ранното чуждоезиково обучение у нас.

**Изследванията на А. Пател върху процесите в човешкия мозък при обработването на музикална информация**

А. Пател, професор по когнитивна психология от университета в Тафтс, Масачузетс, е известен със своите изследвания върху процесите, които се случват в човешкия мозък, докато обработва музикална информация.

В статията си „Музиката като трансформационна технология на ума“ той описва няколко специфични особености на музиката, които са в основата на биологичната ѝ сила:

- Музиката съдейства за емоционалната регулация - активира едновременно и координира множество емоционални мозъчни механизми.
- Музиката е средство за извършване на ритуали благодарение на: а) музикалните структури, които могат да бъдат повтаряни по различни поводи; б) музикалното поведение, което се различава от обичайния начин

на общуване.

- Музиката подпомага запаметяването на голям обем от лингвистична информация (още от времената преди откриването на писмеността) – не случайно тя е неразделна част от традиционните устни текстове на различни цивилизации – фолклорни и религиозни песнопения и др. (Patel, 2018).

С други думи: музикалното поведение – изпълнение или слушане на музика – има траен ефект дори върху мозъчни функции, които нямат връзка с музиката, например функциите, отговорни за езиковата обработка и вниманието. Ефектът се наблюдава не само при професионалните музиканти, а и при непрофесионалисти, които имат редовно съприкосновение с музиката (Patel, 2010).

Нещо повече. А. Пател описва трансфер между музикалния опит и процесите на речева обработка, който е следствие от връзките между музиката и другите когнитивни системи и е възможен заради механизмите на невронната пластичност. Този трансфер е представен с хипотезата “OPERA”<sup>1</sup>, търсеща обяснение защо музикалното обучение, насочено към възприемането и образуването на сравнително прости акустични варианти, подобрява мозъчната обработка на сложни акустични варианти (авторът определя човешкият глас и изреченията в устната реч като много по-сложни в акустично отношение от мелодията, създадена с музикален инструмент, например флейта) (Patel, 2011).

Изследователят смята, че музикалното обучение води до подобряването на мозъчните процеси, които обработват речта, защото е свързано със следните пет условия:

1. **Overlap:** мозъчните връзки, обработващи акустичните елементи, които се използват и в музиката, и в речта, се припокриват анатомично. Едни и същи невронни механизми отговарят за обработката на височината на тоновете в музиката и в устната реч.

2. **Precision:** обработката на музикална информация изисква повече прецизност от обработката на речева информация, затова активността на невронните мрежи е по-висока, когато се обработва музикална информация. Ако човек не съумее да чуе малки разлики във височината на тона, това няма да му попречи да схване общия смисъл на изреченията от устната реч, тъй

като речта предлага повече от един ключ към откриването на смисъла – семантичен, синтактичен, и др.; При възприемането на музикалните тонове такива допълнителни ключове липсват, затова е необходима по-голяма прецизност.

3. **Emotion:** музикалните дейности да са така подбрани, че да предизвикват силни положителни емоции.

4. **Repetition:** музикалните дейности да се повтарят често.

5. **Attention:** музикалните дейности да изискват фокусирано внимание.

Според хипотезата OPERA комбинацията от петте необходими условия провокира адаптивна невропластичност в мозъчните връзки, които обработват информацията при слушане, и те функционират с по-голяма от необходимата за обработка на речева информация прецизност.

По отношение на влиянието върху езиковото развитие А. Пател разграничава два вида музикално обучение (насочено към музикална продукция и несъдържащо музикална продукция). Музикалното обучение, което включва продуциране на звукове и трениране на слуха, изисква внимателносамонаблюдениенамузикалнатапродукция.Принегомузикалната продукция и слуховото възприемане се преплитат в единен процес, тъй като музикантите непрекъснато слушат изпълнението си и преценяват дали свирят / пеят правилните ноти. Самопреценката на музикалната продукция с цел контролиране на височината на тоновете по време на групово изпълнение изисква да се чуват и различават и най-малките разлики във височината на тоновете.

Вторият вид музикално обучение, което не включва музикална продукция – е насочено само към тренирането на слуха, например различаването на вариации в ритъма, темпото, височината и трайността на тона.

За да допринесе за подобряването на процеса на невронно кодиране на височината на тоновете в устната реч, обучението за трениране на слуха (без музикална продукция) следва да включва задачи за различаването на близки по височина тонове, да е съпроводено с положителни емоции, да предлага чести репетиции и да предизвиква фокусираност на вниманието, т.е. да са изпълнени условията на хипотезата OPERA. Ето защо трансферът е по-лесно постижим при първия вариант на музикално обучение, който

включва и музикална продукция, тъй като при такова музикално обучение се тренира сензомоториката, а това може да предизвика повишаване на невропластичността повече от втория описан вариант на музикално обучение, изразяващо се само в сензорна тренировка (Patel, 2012).

### Експериментът на Е. Шеленберг за влиянието на музикалното обучение върху интелигентността

Е. Шеленберг, композитор и преподавател от университета в Торонто, решава да провери верността на твърдението, че музиката допринася за развитието на ума. Ученият се опира на доказателства от проведени вече изследвания, според които уроците по музика подобряват вербалната памет, ориентирането в пространството, уменията за четене, селективното внимание, математическите постижения.

Хипотезата на неговото изследване е, че заниманията с музика повишават интелигентността и повлияват благоприятно когнитивните процеси, които не са свързани пряко с музиката. За да я провери, той изследва 144 деца, навършили 6 години, като ги разделя на 4 групи – едната група взема уроци по пиано в продължение на 36 седмици, другата – по пеене, третата – по драма, а четвъртата не е подложена на специално обучение. Ученият измерва интелигентността на участниците със стандартизиран тест за интелигентност преди началото на експерименталното обучение и след края му. Резултатите показват, че децата, които са вземали уроци по музика (свирене на клавишен инструмент или пеене), показват по-висок ръст в коефициента на интелигентност след обучението в сравнение с децата, вземали уроци по драма, или необучаваната с допълнителни занимания група (Schellenberg, 2004).

Повишаването на интелигентността според Е. Шеленберг се дължи на спецификата на музикалното обучение, което го отличава от училищното обучение въобще - то се провежда индивидуално или в малки групи, носи удоволствие на обучаваните; уроците по музика изискват продължително фокусиране на вниманието, ежедневни упражнения, четене на нотни текстове, запомняне на музикални пасажки, изучаване на музикални структури (интервали, скали, акорди и т.н.), развитие на технически умения (фина моторика) и научаване на правилата, чрез които се изразяват емоции при изпълнението на музиката.

### Изследването на С. Морено и колектив за влиянието на музикалното обучение върху мозъчните функции, които нямат пряка връзка с музиката

Екип от френски и португалски учени провежда изследване с 32 деца, за да установи дали музикалното обучение подобрява мозъчните функции, които нямат пряка връзка с музиката (Moreno et al., 2008). Експериментът продължава 9 месеца, а участниците в него са на 8-годишна възраст, с един и същ социално икономически произход, с нормален слух, десноръки и с първи език – португалски. Нито включените в експеримента деца, нито техните родители, са обучавани някога преди това по музика и рисуване. За нуждите на експеримента се формират на случаен принцип две групи – експериментална и контролна. Върху учениците и от двете групи се прилагат тестове за установяване на невропсихическото им развитие (стандартизиран тест за измерване на интелигентността, адаптиран за португалските деца), четивните умения на равнище дума (стандартизиран тест за измерване на уменията за четене, адаптиран за приложение в Португалия) и способността за различаване на височината на тоновете (използват се 90 мелодии от популярни детски песни, специално композирани за експеримента мелодии и изречения от детски текстове).

След като се доказва сравнимостта на двете групи от ученици по измерваните показатели, експерименталната група е подложена на шестмесечно обучение по музика, а контролната – по рисуване. Уроците и в двете групи се провеждат два пъти седмично по 75 минути. Заниманията по музика включват обучение по ритъм, мелодия, хармония, тембър и възприемане на различни музикални форми – класически произведения и детски песни. Заниманията по рисуване са насочени към уменията за визуално-пространствено пресъздаване на няколко компонента: светлина, цвят, линия, перспектива с различни материали.

След експерименталното обучение децата от двете групи отново са тествани със същия инструментариум, за да се проверят ефектите от двата вида обучение. Резултатите показват, че след проведеното музикално обучение се подобряват уменията на 8-годишните за:

- \* четене, особено когато става дума за четене на думи с неправилни фонемно-графемни съответствия;
- \* идентифициране на малки разлики във височината на тоновете в



края на музикалната фраза;

\* идентифициране на малки разлики във височината на тоновете при последните думи на изречението.

Резултатите от теста на учениците, които са имали допълнителни занимания по рисуване, не показват подобряване на гореизброените умения.

Експерименталните данни са доказателство за:

1. възможния трансфер между когнитивните процеси, отговорни за обработването на музикална и лингвистична информация;

2. подобряването на функционалната организация на детския мозък и развитието на нервните процеси в резултат на музикално обучение.

### **Изследването на екип от финландски и китайски учени за взаимодействието между музикалното и чуждоезиковото обучение и влиянието им върху познавателните процеси**

Известно е, че при зрелите хора музиката и речта имат много общи неврокогнитивни функции, но не е ясно как те си взаимодействат в развиващия се детски мозък. По тази причина екип от финландски и китайски учени провежда изследване с цел проучване на влиянието на експериментално музикално и чуждоезиково обучение върху слуховите неврокогнитивни способности на китайски деца от град Beijing на възраст между 8 и 11 години. Резултатите от изследването са публикувани в академичното списание „Cerebral Cortex“ на Оксфордското университетско издателство (Tervaniemi et al., 2022).

Изследвани са 119 деца, разделени на две групи, обучавани по два пъти седмично, едната - по английски език като чужд, а другата – по музика - в продължение на една учебна година (по 50 едночасови урока) чрез игри, групови дейности и дейности за самостоятелно изпълнение. Техните резултати са сравнени с резултатите на деца от контролна група, които не са обучавани по нито една от двете програми.

Учебните занимания в часовете по музика са провеждани по метода на унгарския композитор Золтан Кодай върху учебно съдържание по елементарна

теория на музиката и солфеж и включват дейности за развитието на чувството за ритъм, запознаване с различни по височина музикални тонове, четене на ноти, пеене.

В часовете по английски език са предлагани дейности и упражнения за декодиране на думи, развитие на фонематичния слух, запознаване с връзката между звуковете и буквите, речниково развитие и четене на текстове от учебни комплекси.

Преди и след провеждането на експерименталните обучения е диагностициран когнитивният профил на учениците чрез три стандартизирани теста за интелигентност.

Изследването дава нов поглед към взаимодействието между музикалното и езиковото обучение – доказва се, че слуховите мозъчни вериги се повлияват благоприятно както от обучението по музика, така и от обучението по чужд език. Двата вида обучение имат реципрочен капацитет да оптимизират развитието на слуха.

Програмата по чуждоезиково обучение подобрява уменията за кодиране на музикалните характеристики на звука, слуховата обработка и точно - сензорното предсказване на звуковата информация, повече отколкото е установено при децата, обучавани по музикалната програма. Програмата по музикално обучение също има положителен ефект за подобряване на слуховите умения, но само когато става дума за слуховата обработка на височината и честотата на тоновете.

Резултатите разкриват високата степен на слуховата невропластичност при изследваните деца (на възраст между 8 и 11 г.) и доказват, че за оптималното развитие на слуха е достатъчно в продължение на една година на децата да бъдат предложени групови занимания по музика и чужд език (2 пъти седмично), не е нужно тези занимания да бъдат интензивни.

Изследването доказва, че е налице пренасяне на ефектите от музикалните или чуждоезиковите обучителни програми върху развитието на невронните мрежи и функции. Чуждоезиковото обучение може да повлияе благоприятно неврокогнитивните процеси, отговорни за обработката на слухова и музикална информация. Тъй като изследването е проведено с китайски ученици, екипът прави това заключение, като ограничава верността на твърдението само за носителите на тонални езици, какъвто е китайският.

Изследването доказва тясната връзка между мозъчните функции, които се отнасят до музиката и езика, и в развиващия се мозък.

### Изводи и аргументи за включването на музикални занимания в ранното чуждоезиково обучение

Въз основа на представените научни изследвания могат да се обобщят следните изводи и да се обосноват редица аргументи за включването на дейности, които изискват обработка на музикални елементи, в ранното чуждоезиково обучение:

» Заниманията с музика водят до повишаване на общата интелигентност, при условие, че: носят удоволствие на обучаваните, фокусират продължително вниманието, провеждат се ежедневно, включват запомняне на музикални пасажии и музикални структури; запознават с правилата, чрез които се изразяват емоции при изпълнението на музиката. Изброените условия могат да се приемат като изисквания към учебните дейности, които включват обработка на музикални елементи, и бъдат включени в обучението по английски език като чужд.

» Изпълнението или слушането на музика по време на чуждоезиковото обучение може да се прилага в помощ на запаметяването на лингвистична информация и за оптимизирането на мозъчните функции, отговорни за езиковата обработка и вниманието.

» Подходящо е включването на пеене или свирене на музикални инструменти в чуждоезиковото обучение, тъй като тези дейности повишават прецизността на мозъчните връзки, обработващи информацията при слушане, и подобряват процеса на невронно кодиране на височината на тоновете в устната реч.

» Заниманията, насочени към възприемане и пресъздаване на ритъм, мелодия, хармония, тембър, и за възприемане на класически произведения и детски песни подобряват уменията за четене на думи с неправилни фонемно-графемни съответствия и за идентифициране на малки разлики във височината на тоновете в края на музикалната фраза / при последните думи на изречението.

» Редовните занимания с народни и авторски песни, игри, движения, свирене на музикални инструменти и солфеж (без да е необходимо те да са интензивни) имат положителен ефект за подобряване на слуховата обработка на височината и честотата на тоновете.

» Интензивните занимания с музика подобряват слуховите умения за честотно разграничаване и езиковите умения, свързани с фонологичната осъзнатост, вербалната памет и речника.

Интегрирането на музикални елементи в обучението по английски език следва да се разбира като още един начин за преподаване на учебното съдържание, необходимо заради индивидуалните различия между децата. Освен гореизложените аргументи за включването им в обучението, то би помогнало за езиковия напредък на учениците, за които „музиката е вездесъща“, т.е. на тези, които се отличават с музикална интелигентност, способни са да „мислят в музика“ (to think in music) - да възприемат, различават, запомнят музикалните елементи и фрази, да манипулират с тях (Checkley, 1997: 8-13).

#### БЕЛЕЖКИ:

1. Названието на хипотезата е абривиатура от думите, с които се назовават петте необходими условия за положително влияние на музиката върху мозъчните процеси, свързани с обработката на речта.

2. Методът за обучение на Золтан Кодай е насочен към формиране и развитие на музикалната грамотност на малки деца чрез занимания с народни и авторски песни, игри, движения, свирене на музикални инструменти, солфеж.

3. При тоналните езици смисълът на думата се предава чрез интонацията. Всяка сричка може да се изговори с 4 различни тона и всеки от тях насочва към 4 различни значения на произнесената сричка.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Checkley 1997: Checkley, Kathy. Teaching for Multiple Intelligences. The First Seven... and the Eighth: A Conversation with Howard Gardner. - Educational leadership. September 1997,

Volume 55, number 1.

Moreno et al. 2008: Moreno, S. et al. Musical Training Influences Linguistic Abilities in 8-Year-Old Children: More Evidence For Brain Plasticity. *Cerebral Cortex* 2008, 19 (3).

Patel 2010: Patel, A. Music, Biological Evolution, and the Brain. - *Emerging Disciplines: Shaping New Fields of Scholarly Inquiry in and beyond the Humanities*, edited by Melissa Bailar, 2010, OpenStax CNX.

Patel 2011: Patel, A. Why would musical training benefit the neural encoding of speech? The OPERA hypothesis. - *Front. Psychol.*, 29 June 2011. <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00142>> (08.06.2022).

Patel 2012: Patel, A. The OPERA hypothesis: assumptions and clarifications. - *Ann. New York Academy of Sciences. Issue: The Neurosciences and Music IV: Learning and Memory*. 2012, 124-128. <https://pdfslide.net/documents/the-opera-hypothesis-assumptions-and-clarifications.html?> (8.06.2022).

Patel 2018: Patel, A. Music as a Transformative Technology of the Mind: An Update - *The Origins of Musicality*. Edited by Henkjan Honing. MIT Press.

<[https://books.google.bg/books?hl=bg&lr=&id=7-RVDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA113&dq=Aniruddh+patel+music+and+foreign+language&ots=TI5T9AohGA&sig=fprSozNPWiQcDPbucXoJMF19OOI&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Aniruddh%20patel%20music%20and%20foreign%20language&f=false](https://books.google.bg/books?hl=bg&lr=&id=7-RVDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA113&dq=Aniruddh+patel+music+and+foreign+language&ots=TI5T9AohGA&sig=fprSozNPWiQcDPbucXoJMF19OOI&redir_esc=y#v=onepage&q=Aniruddh%20patel%20music%20and%20foreign%20language&f=false)> (accessed 16.02.2024).

Schellenberg 2004: Schellenberg, E. Music Lessons Enhance IQ. - *Psychological Science*, 2004, 15(8).

Tervaniemi et al. 2022: Tervaniemi, M. et al. Improved Auditory Function Caused by Music Versus Foreign Language Training at School Age: Is There a Difference? *Cerebral Cortex*, Volume 32, Issue 1, 1 January 2022.

Проф. д-р Пенка Тодорова Кънева

ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“

[p.kuneva@gmail.com](mailto:p.kuneva@gmail.com)

научна област: методика на обучението по чужд език (английски)

**ДУМИ ЗА ПРОФЕСОР ЛИЛИЯ НАУМОВА РАЙЧЕВА**

75 години от рождението ѝ

Бисерка Граматикова

*за професор Лилия Наумова Райчева**(30 март 1949 г. , Велико Търново - 4 януари 2018 г. , Велико Търново).***Резюме:**

*Статията представя делото и живота на професор Лилия Наумова Райчева. В материала са представени авторски спомени за човека, преподавателя и изпълнителя Лилия Наумова Райчева. Пианистка от рядка по значимост величина името и е оставило ярка следа сред поколения музиканти.*

**Ключови думи:** *пиано, музикант, педагог, изпълнител*

Нейното изкуство и личността ѝ са неразделима творческа цялост - ведра, магнетична, неподражаема, винаги търсеца и в развитие. Вдъхновен музикант, благодатно дарование, образцов професионалист, с богата чувствителност, бликаща кристално чиста емоционалност и много точно чувство за мярка! Нейният верен усет за красота на музикалния звук, на клавириятон впечатляваше и радваше. Професор Лилия Наумова – пианистка от рядка по значимост величина.

Творческият труд на проф. Наумова е свързан най-вече с град Велико Търново и Великотърновския регион. През 1974 г. завършва с отличен успех Националната Музикална Академия „Проф. Панчо Владигеров“ в гр. София, Инструментален факултет, в класа по пиано на проф. Люба Енчева. През 1975 г. специализира клавирно изкуство в Консерваторията в Одеса при проф. Коваленко и проф. Сухомлинов<sup>1</sup>.

Запознах се с Лилия Наумова през 1980 г. в град Свищов. По това време библиотеката в гр. Свищов беше единствената Градска библиотека в България, която имаше Музикален отдел. Всички други български библиотеки с Музикален отдел, бяха Окръжни (страната беше разделена на окръзи). В Музикалния отдел на Свищовската библиотека работеше Маргарита Самоковлиева – инициативна, енергична, добър организатор, с любов към изкуството. Музикалният отдел беше просторен, обзаведен с естетически вкус, уютен. В него отлично функционираше Клуб на приятелите на музиката – около стотина души, повечето, от които възрастни хора, високо образовани с отношение към изкуството и културата. Бяха се включили и доста студенти. Редовно се провеждаха музикални и творчески срещи. Двете с Лилия участвахме в една от тези музикално творчески вечери. Поканени от Маргарита Самоковлиева Лилия свири, а аз изнесох беседа по случай 170 години от рождението на Фредерик Шопен (1810 – 1849г.).

През следващата 1981 г. отбелязахме 170 години от рождението на Ференц Лист (1811 – 1886г.). Двете с Лилия се включихме заедно в честването: най-напред в гр. Горна Оряховица (в читалището), после в Свищов (в библиотечния Музикален отдел). Тогава Лилия работеше в Горна Оряховица като директор на Музикалната школа.

По-късно пътищата ни се разделиха, ала близостта между нас остана...

Лилия Наумова се утвърди като именит музикант с интензивна, разностранна и плодотворна музикално - творческа, изпълнителска и педагогическа дейност. През 1987 година става преподавател по пиано във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий“, в Педагогическия

<sup>1</sup> Артистична справка за Лилия Наумова; “Преподаватели на Великотърновския университет “Св. Св. Кирил и Методий” (1963 - 2013 година)”. Отг. ред. Пламен Легкоступ; Ред.колегия Пламен Легкоступ и др., Велико Търново: Фабер, 2013, с.288.

Изказвам благодарност на Атанас Сърмов, студент във Великотърновския университет “Св. Св. Кирил и Методий”, за съдействието относно достъпа до това справочно издание б.а. Б.Г.



факултет към катедра „Музика“. Работи в сферата на няколко учебни дисциплини: „Специален инструмент“ - пиано, „Камерна музика“, „Съпровод“, „Методика на специалния предмет“ и др. Създава сборник с транскрипции „Музика за две пиана“. През периода 1999 - 2003 г. ръководи катедра „Музика“, а от 2006 г. заема академичната длъжност „професор“. Наред с това тя е член на Съюза на музикалните и танцови дейци в България, а също и в Народно читалище „Надежда – 1869г.“ във град Велико Търново2.

С многобройните си таланти студенти, сред които има възпитаници на Националното училище за музикално и сценични изкуства „Професор Панчо Владигеров“, гр. Бургас ( Камелия Стойчева), бележитата клавирна педагожка Лилия Наумова работи с любов, без умора, самоотвержено, с респектираща компетентност и чудесни резултати. Студентите ѝ я обичаха и ценяха. За тях, а и не само за тях тя е неоспоримият Авторитет в полето на музикалното изкуство.

В Артистичната справка е посочено, че Лилия Наумова е водила майсторски класове в България и САЩ ( Нью Джърси). През годините мнозина от питомците ѝ успешно концертират и преподават в България и други европейски страни.

Концертната дейност на Лилия Наумова също е активна, плодотворна и разнолика. През годините е била солов изпълнител, камерен музикант, а също и акомпанятор. Сведенията за нейната концертна дейност доказват, че тя е изпълнявала клавирни произведения от различни епохи в редица държави, сред които: България, Русия, Украйна, Полша, Чехия, Унгария, Австрия, Германия, Турция, Гърция, Италия, Франция, Англия, Канада, САЩ (ООН)3.

Диск4 с нейни изпълнения представя интересите ѝ като интерпретатор. Сред записаните произведения са творби от: Й. С. Бах „Хроматична фантазия и fuga“, В. А. Моцарт „Фантазия в до минор“, Паул Хиндемит „Соната №3“, Ернст Херман Майер – „Токата“, В. Белини „Брилянтна фантазия Норма“, Адолф Адам – Фантазия „Ако бях цар“, Веселин Стоянов „Рапсодия“.

2 „Преподаватели на Великотърновския университет “Св. Св. Кирил и Методий” ...”, с.288, 289.

3 Артистична справка за Лилия Наумова; „Преподаватели на Великотърновския университет “Св. Св. Кирил и Методий”...”, с.289.

4 Дискът и Артистичната справка са ми предоставени от проф. Лилия Наумова. Признателна съм! - б.а. Б.Г.



Снимка на Лилия Наумова и обложката на диска.

В спомените ми Лилия Наумова остана като пианист с естествено отношение и изразително музицираше! Тя цялата излъчваше авторовите послания, интерпретирайки ги внимателно, задълбочено, убедително, със сила на естетическото внушение. Сигурно това е имала предвид нашата обичана преподавателка по История на музиката ( НМА „Проф.Панчо Владигеров“) – доц. д-р Киприана Беливанова (15 октомври 1942 - 14 октомври 2001), когато казва, че слушателите на свирещата Лилия Наумова трябва и да я гледат. Професор Наумова споделяше: „ Тя много ми липсва!“ Доц . д-р Киприана Беливанова много липсва на всички нас музикантите . Много ни липсват нейната смайваща ерудиция, сърдечност, всеотдайност, мъдри напътствия.

Ето преценката на доц. д-р Киприана Беливанова за музиканта Лилия Наумова: „Артистичното явление Лилия Наумова, наистина не е от обичайната поредица на добри пианисти, някои от които наистина концертират, а съвременна артистична фигура от голям мащаб.“

И още една оценка от проф. Розмари Стателова: „Лилия Наумова – мощен талант с феноменални измерения, владее „с остатък“ всички видове

Листова пианистична техника в сякаш безкрайната скала на градирането ѝ – от кристално звънката изящност, до „срутващата пианото акордова гръмкост.“

Красноречиво е писмото от Ню Йорк: „Скъпа г-жо Наумова, Вашият концерт в ... ООН беше перфектно представление. Един от най-добрите рецитали, изнасяни в Обединените Нации. Тези късметлии, които присъстваха, бяха обзети от благоговение пред Вашата комбинация от страст, великолепа техника и властно докосване. От името на Президента на Организацията на Обединените Нации Ви изказваме нашите най-искрени и признателни благодарности за Вашето брилянтно и въодушевено представяне. Ще се радваме да гостувате отново в Обединените Нации.» Ню Йорк 26 Март 1999 г. Лелей Лулу (Секретариат на ООН).5“

В Артистичната справка четем: Проф. Лилия. Наумова е осъществила записи като солов изпълнител и като участник в ансамбли, които се съхраняват в Златния фонд на Българското Национално Радио и Българската Национална Телевизия. Носител е на Специалната награда за най-добър клавирен съпровод от XI Международен конкурс за оперни певци „Борис Христов“, гр. София, удостоена е с голямата награда на Велико Търново за принос в културното развитие на Великотърновския регион.

Окрилящ и деликатен творец е Лилия Наумова, когато акомпанира на инструменталисти, певци, хорови формации и когато участва в камерни прояви. Неувяхващ пример за това е творческата среща на 6 март 2015 г. в препълнената с публика зала „Петя Дубарова“ в Морското казино в гр. Бургас. Поезията на Роза Боянова обогатена с разнообразното и проникновено музикално съпричастие на проф. Лилия Наумова те бяха две съмишленички и служителки на изкуството. Тогава за последен път срещнах Лилия. Двете имахме сериозни здравословни проблеми Лилия сподели, че съпругът ѝ е починал... По-късно разговаряхме няколко пъти. Телефонни разговори...

В началото на 2018 г., в електронните пространства, трогателни и изключително почитателни текстове съобщават за кончината на професор Лилия Наумова. Пак там има сведения за художествените постижения на проф. Наумова през последните години от нейния живот: концертната дейност на дуета Лилия Наумова и Яница Русева. Оповестен е музикален конкурс в памет на професор Лилия Наумова.

Нека подчертаем, че Лилия Наумова преди всичко бе достоен човек, храбър поборник за доброта, за истина без петно, за възход без компромис. Тази миловидна, обичаща, жертвоготовна жена, дъщеря, съпруга, майка, баба участва безрезервно в градежа на сплотено семейство. Уповавайки се на Божието Милосърдие, креативната личност Лилия Наумова, безстрашно и с градивна енергия се грижеше за разцвета на позитивното, съзидателното. Вървеше неотклонно по своя нелек, но верен земен път. Нейното значимо творческо дело обогатява музикалната култура. Импулсира ни.

Бисерка Недялкова Граматикова, музикален историк

[bisserka\\_gramatikova1946@abv.bg](mailto:bisserka_gramatikova1946@abv.bg)

5 Цитираното писмо е част от Артистичната справка.

## ХАРАКТЕРИСТИКА НА МУЗИКАЛНО-СТИЛОВИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА МА СИЦИН В ПРОИЗВЕДЕНИЕТО МУ ЗА ЦИГУЛКА „НОСТАЛГИЯ“

У Бо

### Резюме:

*В статията се анализират някои от стиловите характеристики на Ма Сицин – един от основоположниците на китайската цигулова школа. За основа на анализа е взето произведението му „Носталгия“ – за цигулка и пиано, композирано през 1937 г. – ранният му творчески период. Открити са стиловите влияния, преди всичко на френския импресионизъм, в резултат от годините на обучението му във Франция. В същото време, произведението „Носталгия“ демонстрира особеностите на мисленето на композитора и неговите подходи в преплитането между западното и националното.*

### Ключови думи:

*Ма Сицин, цигулка, композиторско творчество, Носталгия.*

### Abstract:

*The report examines the issue of implementing „non-traditional“ children’s music. This article analyzes some of the stylistic characteristics of Ma Sicong, one of the founders of the Chinese violin school. The basis of the analysis is his work Nostalgia, for violin and piano, composed in 1937, his early creative period. The stylistic influences, primarily of French Impressionism, resulting from his years of study in France are highlighted. At the same time, the work Nostalgia demonstrates the peculiarities of the composer’s thinking and his approaches in the interweaving between the Western and the national.*



**Keywords:**

Ma Sicong, violin, composition, Nostalgia.

Ма Сицин 马思聪/1912-1987/е един от най-видните представители на цигулковата школа, чиято изпълнителска, педагогическа и композиторска дейност обхваща повече от половин век – от началото на 30-те години на ХХ век до неговата кончина. През 1928 г. той завършва консерваториите в Нанси и Париж, а на следващата година се завръща в Китай, а през 1938 г. основава Южнокитайската консерватория в Хонгконг. След основаването на КНР ръководи различни консерватории и оркестри в страната /Шанхай, Тайбе, Тянцине, Нанкине и Пекин/. През 1966 г. той попада под ударите на Културната революция. Забранена му е всякаква изпълнителска и преподавателска дейност в това число и изпълнението на неговите произведения, поради което той се принуждава избяга в Хонгконг, откъдето емигрира в САЩ. През 1985 г. Ма Сицин е реабилитиран, но независимо от това, той повече не се завръща в Китай, поради влошеното си здравословно състояние. До средата на 60-те години на ХХ /културната революция/, Ма Сицин е считан за една от най-влиятелните личности на Китайската музикална култура.

Ма Сицин твори както в крупните жанрове – опера, балет, кантата, така и в камерно-инструменталните и вокални, но основният дял от неговото творчество е предназначено за цигулка – концерти, поеми, рапсодии и сюити.

Произведението Носталгия /1937/ принадлежи към ранния творчески период на Ма Сицин, написано в един период, който оказва силно влияние върху творческото мислене на композитора. Това е началото на китайско-японската война, предизвикала напускане на домовете и масова миграция. Семейството на Ма Сицин също е принудено да напусне родния си дом.

Може да се приеме, че това произведение поставя началото на носталгичната линия в творчеството на Ма Сицин - която заедно с лирическата,

ще се превърне в отличителен знак на цялата му творческа дейност. Особеното в произведението е, че тази линия е проявена чрез темата за природата. В този смисъл, китайско- японската война задава една от най- характеризиращите черти на творчеството на Ма Сицин, а конкретното произведение впоследствие се превръща в химн на китайските емигранти, като по този начин му донася национална слава, защото „съчетава историята на копнежа по далечната родина в един прекрасен звуков пейзаж, почти визуални видим пейзаж на родния край, на любовта и пиетата които композиторът носи в себе си през целият си живот“ (Lun 2021: 5).

В това произведение импресионистичното влияние е много силно изразено /поради обучението му във Франция/, но в стилово отношение се открива промяна от по-ранно композираните произведения, свързана със стремежа му към по-явно обвързване с традиционната музика, намиращо израз в използването на такива композиторски техники, чрез които да имитира или да се доближи до звучността на определени традиционни инструменти. Това е постигнато чрез интонационно-ритмическите особености на мелодическото изграждане и дори чрез търсене на звукоизобразителност.

Характерно за ранният творчески период на Ма Сицин е използването на народни мелодии, които в началото се заявяват в непроменен вид или с незначителна промяна и впоследствие се разработват. В „Носталгия“ за тема на произведението е използвана народната песен „Конче тича по стената“ /城墙上跑马/, в която са променени ритмически началните тактове на двете полуизречения. По този начин подсилва значението на пунктирания ритъм, като двигател на развитието, но това по никакъв начин не променя лиричният и повествователен характер на мелодията, характерен за вътрешномонголските народни песни.

Произведението е в сложна триделна форма и подобно на произведенията, написани до момента, първият дял е винаги по-разширен – съставен от три дяла /a, b, a1/, приключващ с пълна каденца в основната тоналност, изпълняваща ролята на експозиция. В основата на развитието на тематичния материал е залегнал вариативният принцип /един от отличителните белези в ранните произведения на Ма Сицин/, при което темата се появява неколккратно и това придава на изложението определена свобода, а полифонизирането на изложението посредством имитациите на характерната синкопирана ритмическа група в песента подсилва повествователния характер. Средният дял е контрастен по своя характер и тук се наблюдава



придържане към изразните средства на европейския романтизъм, чрез двугласа, предимно от терци и сексти, чието свободно движение се прекъсва единствено от раздвижения двуглас с доминантова функция.

Подобни решения в романтически стил се откриват и в партията на пианото, в която е застъпена звукоизобразителността, имаща отношение към изграждане образът на природата. От една страна – чрез мелодическите фигурации в лявата ръка, наподобяващи звукът на течащата вода на поточето, а в дясната своеобразният диалог от чуруликането на птиците. А функцията на дългите педални тонове в баса е свързана с успокояване /възпирането/ на движението. В стилистично отношение средният дял на „Носталгия“ напомня за Шуберт и неговата „Фантазия“ за цигулка и пиано.

За промяната на характера в средния дял допринася смяната преди всичко темпото и редуването на мажорни и минорни акорди в акомпанимента, съчетани с мелодически фигурации, при което се постига една своеобразна симбиоза между пентатоничната мелодия и европейската хармония. И тук, отново се открива връзката с Дебюси по отношение търсенето на такова хармоническо оцветяване, което да внесе по-особен колорит в изложението. Пунктираният ритъм придобива по-активна функция, която придава вече определен танцуваелен характер на целият среден дял. Всичко това води до промяна на меланхоличното настроение и би могло да се възприеме като израз на копнежа за завръщането в родния край.

Може да се приеме, че още в ранните си произведения Ма Сицин утвърждава своя философски възглед за живота, а именно, че въпреки проблемите, човек не трябва да губи своята надежда.

По отношение на цигулковата техника, това произведение се отличава от „Приспивна песен“. Налице е търсенето на още по-тясна връзка с техниката на изпълнение на народните струнни китайски инструменти и преди всичко *Huqin* /胡琴/, отново кореспондиращ с глисандиращото изпълнение, особено силно проявено в двугласа в средния дял, което поставя определени проблеми, отнасящи се до позицията на пръстите и използваните струни за постигането на легатовата артикулация, водещо до затруднения в изпълнението, но провокирано от търсенето на звуково съответствие със съответния народен инструмент. Към това можем да причислим и значително по-богатото орнаментиране в сравнение с по-ранните произведения, а именно пресечените и двойните форшлази /с тонове на интервал терца/.

В третия дял отново се връща меланхоличното настроение, което от феноменологична гледна точка би могло да се възприеме като връщане в реалния свят. В структурно отношение, това е подготвено от разширен преход от 13 такта, отново напомнящ за романтиците, а постепенното изсветляване на звука чрез движението на мелодическата линия от първа към трета октава по изключителен начин подсилва експресията и подготвя появата на темата, но вече октавното повишена, което в съчетание с глисандирането, води до нова емоционална плоскост, възприемана като своеобразна сплав между надежда и меланхолия. Вероятно по този начин Ма Сицин е искал да покаже, че независимо от страданието, надеждата не трябва да напуска човека. И всичко това отвежда до финалния, звуково нестабилен дисонантен акорд в края на произведението. Той е подготвен от кратко заключение, в което Ма Сицин имитира изпълнението на *Erhu* /二胡/ върху струни «сол» и «ре», интонационно близки до средния дял на произведението.

Двойното заявяване на интонационното ядро в предпоследният такт носи активен характер, отвеждащ в заключителния акорд. И може да се приеме, че именно тук, тези два последни такта символизират неугасващата надежда.

И в това произведение /подобно на «Приспивна песен»/ е налице търсенето на темброво оцветяване, постигнато чрез хармонията и звуковото съответствие с изпълнителската народна традиция, а в структурно отношение, Ма Сицин продължава да се придържа към ясните и оформени структурни членения. По отношение на тембъра, още в самото начало на «Носталгия», Ма Сицин е отбелязал изпълнението върху струна D, именно поради търсенето на мек и кадифен тембър на звука, сходен с този на инструмента *Erhu*.

В този смисъл, би могло да се приеме, че в определена степен /макар и минимално изразено/ се открива сходство със стила на Б. Барток по отношение търсенето на начини за имитиране на народни инструменти и всичко това се възприема не само от гледна точка на стремежът му за интегриране на традиционната китайска музика с особеностите на западноевропейската музикална традиция, но и като стремеж към търсенето на нови изразни възможности на цигулката, придаващи характерен национален звуков колорит. Симбиозата между цигулката и традиционните инструменти според *Li Yan Long* поражда „интересен и конструктивен диалог“ (*Lun*, цит. съч: 5).

Като цяло, ранният творчески период на Ма Сицин е под силното влияние на западната музикална култура и преди всичко на френския импресионизъм, в търсенето на колористична хармония, изключително под влиянието на Дебюси. Отслабването на функционалната и засилването на колористичната хармония подпомага Ма Сицин при разработването на народните мелодии и интегрирането им със западните композиционни техники.

В структурно отношение, Ма Сицин третира формата по-свободно, като винаги повторенията на дяловете са вариативно представени. И това е продиктувано от особеностите на изграждане на традиционната китайска музика. Средният дял е винаги разширен и много често в него се откриват сонатните принципи на разработка. Неведнъж той е споменавал, че „От моя опит стигам до заключението, че човек не трябва да се придържа твърде педантично към определени форми. На пръв поглед хаотичните форми се оказват най-добрите... Моят опит е, че трябва да се стремиш към музикално разнообразие, затова добавям нови елементи към всяка форма“ (樊, 2003:8-16). По този начин, Ма Сицин винаги се е стремил да „експериментира“ , синтезирайки в едно различни форми.

Цигулковото творчество на Ма Сицин по своята същност представлява интересен феномен от гледна точка на осъществяването на межкултурен диалог, между Изтока и Запада. Стилът му еволюция се характеризира с постепенен синтез на националното с различни световни тенденции в развитието на музикалното изкуство. Силно влияние върху идейно-естетическите му концепции оказват социо-културните сбития в Китай / китайско-японската война, основаването на КНР и Културната революция/, но въпреки трудностите, съпътстващи живота на Ма Сицин, неговото творчество, като цяло е дълбоко жизнеутвърждаващо, с вяра и поглед, насочен към светлото бъдеще, към разкриване на неповторимата красота на Китай и неговите музикални традиции.

Умението да съчетава китайската национална музикална традиция, развиваща се векове наред и представляваща по своя характер едно относително самостоятелно явление в музикално и философско-естетическо отношение с различни западни музикални явления, поставя Ма Сицин на едно от челните места в музикалното и културно развитие на Китай.

### Литература:

Lun 2021: Li Yan. Ma Sizong's violin work in context artistic and aesthetic trends and artistic directions of the twentieth century. – In: International Journal of Innovative Technologies in Social Science. 1 (29). Warsaw, RS Global Sp. z O.O., 5.

樊, 2003: 樊祖荫. 马思聪晚期小提琴作品中的和声技法—以四部小提琴曲为例. 中央音乐学院学报, 2003年第2期. 8–16. [Fan Zuyin, Harmonichni tehniki v kasnite tsigulkovi tvorbi na Ma Sicong, Pekin, Tsentralna musikalna konservatoria, T. 2, 2003, 8-16. ]

### Данни за автора:

Ну Во, докторант в катедра „Музика“ при ЮЗУ „Н. Рилски“, Благоевград. Завършил цигулка в Музикалната консерватория „Л. Д'Ануцио“, Италия. Работи като музикант в Ксижианг, Китай.

## ВЛИЯНИЕТО НА РАЗЛИЧНИТЕ КОМУНИКАЦИОННИ КАНАЛИ ВЪРХУ СЪЗДАВАНЕТО И РАЗВИТИЕТО НА ТРАЙНИ НАГЛАСИ В ПОДРАСТВАЩИТЕ КЪМ КЛАСИЧЕСКАТА МУЗИКА – НОВИ РЕАЛНОСТИ И ВЪЗМОЖНИ ПОДХОДИ

Татяна Симеонова

**Резюме:** Проблемът за формирането на нова и млада публика в последното десетилетие е сериозно обострен. Ако в началото на социалната изолация се търсеше отговор на въпроса до колко тя може да се превърне в така очаквания нов тласък за промяна на нагласите и формиране на желаниа и потребности в подрастващите за досег с култура и в частност с музикалното изкуство, то сега въпросът е не може ли, а как това да се превърне в иновативен подход за решаване на проблема. Убеждаващата комуникация формира нагласи, знания и потребности. Доброто образование е гаранция за превръщането на подрастващия в пълноценен гражданин на обществото ни. Родителят, учителят, артмениджърът са обществените позиции, които трябва да приобщят подрастващия към класическата музика. Комуникационните канали трябва да бъдат преформатирани, а образователните цели преформулирани, за да има адекватна реакция на нагласата за подобряване на личната ни и обществена комуникация към изкуствата и в частност към музиката.

### Ключови думи:

музика, публика, образование

**Abstract:**

*The problem of forming a new and young audience in the last decade was seriously aggravated. And if, at the beginning of social isolation, an answer was sought to the extent to which it could become the much-anticipated new impetus for changing attitudes and forming the desires and needs of adolescents for contact with culture and, in particular, the art of music, now the question is not possible, but how to turn this into an innovative approach to solving the problem. Persuasive communication shapes attitudes, knowledge and needs. A good education is a guarantee for the adolescent's transformation into a full-fledged citizen of our society. The parent, the teacher, the art manager are the public positions that should introduce the adolescent to classical music. Communication channels need to be reformatted and educational goals reformulated in order to have an adequate response to the attitude of improving our personal and public communication towards the arts and music in particular.*

**Key words:**

music, audience, education

Проблемът за създаването и формирането на нова и млада публика е във фокуса на българската музикална общественост отдавна, но в последното десетилетие той сериозно бе обострен. Множество са обективните и субективни причини и процеси, които през годините с различна темпова степен опразваха концертните зали и салони. Има непрестанни опити тази негативна тенденция да бъде спряна, но ако има положителни резултати, то те са спорадични.

Сериозна промяна в обществото като цяло се оказва световната пандемия от Ковид 19 в периода 2020 – 2022 г., която наложи социална изолация в световен мащаб. Това от своя страна доведе до прехвърляне на голяма част от дейността на различни обществени сфери, контакти и комуникации във виртуалното пространство. Образованието във всичките му степени – начално, основно, средно и висше, също се пренесе в интернет пространството. Там отначало плахо, а с времето все по-уверено набираха

скорост и музикалните изяви. Отначало като отделни изпълнения, а по-късно и чрез използването на интернет платформи стана възможно музицирането от в къщи на по-голям брой изпълнители. Като възможност за участие в образователния процес се включиха и електронните медии представени у нас от Българската национална телевизия. Тя започна да заснема и излъчва в ефир уроци свързани с учебното съдържание по основни предмети като математика и български език. Материалът обхващаше теми от 1 до 12 клас, а излъчването се осъществяваше в предварително оповестени часови пояси. След преодоляване на първоначалния социален шок, се оказа, че наложените ограничителни мерки, могат да дадат тласък за търсенето и намирането на нови комуникационни канали за достъп освен до информация и до културни продукти, в това число и музикални. Актуализиран бе и проблемът за създаването на публика, вече в нова социална среда и използването на натрупващия се опит от преподаване в интернет среда, който да бъде взаимно полезен както на образователната система, така и на културната среда. И ако в началото на социалната изолация се търсеше отговор на въпроса до колко тя може да се превърне в така очаквания нов тласък за промяна на нагласите и формиране на желания и потребности в подрастващите за досег с култура и в частност с музикалното изкуство, то само след две години въпросът бе не може ли, а как това да се превърне в иновативен подход за решаване на проблема.

С настъпването на XXI век необходимостта от досег с културни и духовни ценности във вариант на „жив“ досег с изкуствата постепенно отстъпваше, давайки предимство на новите технологии, които интернет пространството предоставя на поколенията. Безспорни обаче оставаха основните фактори, които определят и формират потребностите на подрастващите за тази необходимост – семейството и образованието. Проблемът със създаването и развитието на нови публики е и във фокуса на институциите – национални и европейски. А осъзнаването, че процесът е дълъг, многофакторен и изискващ обединяването на усилията на цялото общество във всяка една европейска държава води и до превръщането му в приоритет на Европейския съюз.

В България за създаването и развитието на нова публика се споменава епизодично в различни документи и публикации от началото на XXI в., но до реалното му очертаване като проблем, който се нуждае от изследване, анализиране и последващо решаване все още не е достигнато.



Дори в няколкото проекта за създаване и приемане на Национална стратегия за развитие на културата, няма нито визия, нито концепция за създаването на публика. Всички видове изкуства са разгледани единствено и само като подкрепа и развитие на твореца. Подминава се основният потребител на културни и духовни ценности – публиката.

Комуникацията е един от основните фактори в създаването и изграждането на нови публики и има няколко аспекта. Тя е социално поведение, социално действие, социална интеракция, опосреден процес, символно предавана интеракция<sup>1</sup>. Всички тези аспекти са важни при изграждането на модели за влияние и въздействие при създаването и развитието на нови публики. Този аспект, на който ще се спра като отправна точка за анализ е комуникацията като социално действие.

Така например, ако един родител, преподавател или артмениджър на културен институт иска да приобщи към оперетния жанр и творчество на Йохан Щраус – син, подрастващ или млад човек, за когото това ще бъде първи досег с оперетата, но има възможност да му предложи посещение на оперетата „Виенска кръв“ като начало, как неговото комуникативно действие, предавайки съобщението, да провокира интерес, с цел да предизвика разбирателство и да реализира интереса? Тук комуникаторът (родител, преподавател или артмениджър) е поставен пред няколко предизвикателства: Първото предизвикателство е самият жанр „оперета“. В сега действащите програми по предмета „Музика“ одобрени от МОН, учениците се запознават с жанра „оперета“ в 7 клас. В учебното съдържание на учебниците по музика жанра е онагледен с произведението, което се счита за най-ярък образец на жанра – „Царицата на чардаша“ от унгарския композитор Имре Калман. Второто предизвикателство е свързано с името и творчеството на композитора Йохан Щраус – син. Музикално-образователната среща е в 6 клас. Произведенията, чрез които учебното съдържание илюстрира валс и полка са „Рози от юг“ (валс) и „Трич-трач“ (полка). Тук образователният акцент не е върху оперетното му творчество, защото композиторът още приживе получава титлата „Кралят на валса“ и когато говорим за образователна функция, която не е тясно специализирана в музикалното изкуство, съвсем естествено е композиторите, които се изучават да бъдат представени с най-ярките и новаторски творби. Третото предизвикателство е свързано с провокирането

1 Burkart Roland – „Наука за комуникацията“ С. 2000 [Nauka za komunikatsiyata Sofia, 2000]

на интерес спрямо конкретната оперета, тъй като тя в музикално отношение е най-близко като звучене до жанра опера. И не на последно място е четвъртото предизвикателство, да бъде реализирана основната цел – досег с жанр от класическата музика, който да постави началото на формиране на нагласи и потребности за превръщането на подрастващия млад човек в потенциален посетител на музикални класически събития.

В обобщение: Родителят, учителят, артмениджърът прави избор за представяне на подрастващия оперетата „Виенска кръв“ на Йохан Щраус – син (комуникативно действие); съобщава за това подрастващия (обща интенция), получава съгласие за посещение (разбирателство); Родителят, учителят, артмениджърът е мотивиран трайно да приобщи подрастващия към класическата музика (специална интенция - интерес) и с посещението на оперетния спектакъл преследва променливата цел (реализиране на интереса).

Убеждаващата комуникация е тази, която влияе и въздейства при формиране на нагласи, знания и потребности. Един от принципите, на които законово е изградена българската образователна система, е да бъде ориентирана към интереса и мотивацията на детето и ученика, към промените които настъпват както възрастово, така и в социално отношение, за да развие способност за прилагане на усвоените компетентности<sup>2</sup>. Макар и твърде общи в целите на образованието у нас, бихме могли да открием и такава, която трябва да създава и формира нагласи и потребности свързани с трайното приобщаване към културните ценности и стойности на изкуствата и най-вече към необходимостта от придобиване на широка обща култура у всеки подрастващ. Доброто образование съчетано с висока степен на обща култура е гаранция за превръщането на подрастващия в пълноценен гражданин. Обществото в началото на XXI век ще функционира все по-успешно, ако е изградено от индивиди с гражданска култура. А тя според Г. Алмънд и С. Верба е съчетание на съвременност с традиция<sup>3</sup>. Изкуствата сами по себе си пресъздават действителността, чрез характерните си художествено-изразни средства. Те са в известен смисъл субективно отражение на обективната действителност, чиято най-висша форма е човешкото съзнание.

2 ЗПУО Чл. 3, ал.2, т.2 в сила от 01.08.2016 г.  
[ZPUO chl.3, al.2, t.2 v sila ot 01.08.2016 g]

3 Almond Gabriel, Sidney Verba „Гражданската култура“ 1998 : 27 [Grajdanskata kultura Sofia 1998 : 27]

За да бъде едно въздействие убеждаващо, то в основата му стоят човешките нагласи<sup>4</sup>. За да се превърне предразположението в отношение, трябва устойчивост (на предположението) и благоприятност (на отношението) и само така вече отчитаме формиране на нагласи. Социологът Чавдар Христов определя три компонента, от които се формират нагласи, в резултат на социален опит: познавателни, емоционални и поведенчески<sup>5</sup>. Ще се спра на емоционалните нагласи, защото, според моят опит, те са в основата на формиране на отношение към изкуствата, в т.ч. към музиката. Имайки предвид, спецификата на музикалното изкуство, което се гради или изцяло на звуковото възприятие (при инструменталните жанрове) или то е водещо при възприемането на музикално-сценичното произведение (вокални и музикално-сценични жанрове), то е важно да отбележа, че този тип нагласи се градят върху системата от ценности, които всеки човек изгражда под влиянието на конкретна социо-културна среда<sup>6</sup>. За формирането на този тип нагласи се ползват два механизма: класическо създаване, при което се избират даден стимул, за да предизвика съответната реакция и инструментално създаване, което зависи от избраното поведение в съответствие с положителната подкрепа<sup>7</sup>. Тези нагласи и механизми важат и със знак за отрицание. Така например, ако в семейната среда на подрастващия има традиция всяка година да се гледа и слуша новогодишния концерт на Виенската филхармония, който се излъчва директно по БНТ и чиято програма основно се изготвя върху произведения на музикалната фамилия Щраус, това би осигурило създаване на емоционална нагласа към класическата музика. Ако в часовете по музика в училище се изучава творчеството на композитора Йохан Щраус-син и при реакция на учениците че те са чували това име или тази музика, естествения отговор от страна на преподавателя е да избере поведение, което одобрява показаните знания. Този механизъм е инструментално създаване на емоционална нагласа.

В комуникативния процес промяната на нагласите е процес на убеждаване. Това убеждаване може да бъде произволно социално влияние.

4 Hristov Chavdar – „Убеждаване и влияние” 2008 : 60 |Ubejdavane I vliyanie Sofia 2008: 60|

5 Hristov Chavdar – „Убеждаване и влияние” 2008 : 60 - 66 |Ubejdavane I vliyanie Sofia 2008: 60 - 66|

6 Пак там

7 Пак там

Но когато се отстоява определена гледна точка, с цел промяна на нагласите и за това преднамерено се използва социална технология за въздействие, то тогава говорим за убеждаваща комуникация<sup>8</sup>.

Основната характеристика на музикалното възприятие е, че то е процес, такова каквото е и музикалното изкуство. Елементите на този процес, неговото протичане и влияние са фокусирали изследванията – теоретични и емпирични на учени от различни сфери – от философията, през психологията, херменевтиката, акустиката до медицината в края на ХХ и началото на ХХI век. Те от своя страна водят и до промени на научни понятия и подходи в педагогическите методи в световен мащаб. Едно такова развитие търпи категорията „музикално слушане”. То „подсигурява спонтанността и комуникацията в музикалното разбиране; то задължително предполага процес, т.е. развитие във времето.”<sup>9</sup> Отбелязвам тази теза, защото тя има своята корелация с комуникативния процес. Освен това подчертава, според мен, една много важна характеристика за формиране на трайни нагласи към класическата музика, а именно: слушането на музика трябва да води до нейното разбиране .

Ако приемем, че философията като наука възниква в древността като човешки стремеж да събере знанието на света, през вековете, та до наши дни тя се насочва към теоретизирането на глобалните проблеми на природата, мисленето и обществото. Няма да е пресилено, ако потърся общото между философията и музиката. Освен, че са част от човешкото и общественото битие от древността, много преди философията да се превърне в наука, а музиката в изкуство, то друга обща черта, според мен е тяхната универсалност. Може би за това не рядко философите размишляват за музиката като изкуство, а често в музикалните произведения, които са трасирали развитието на музиката през вековете откриваме послания близки до философските.

Без да се връщам назад в историята, за да подкрепя това мое твърдение с пример, ще го направя, чрез един философ, който живее и

8 Hristov Chavdar – „Убеждаване и влияние” 2008 : 60 - 66 |Ubejdavane I vliyanie Sofia 2008: 60 - 66|

9 Petrova Angelina – „ Когнитивни подходи към музикалната памет и музикалния слух” – 2014 : 3-5 |Kognitivni podhodi kam muzikalnata pamet I muzikalniya sluh Sofia 2008: 60 - 66|

<https://docs.google.com/document/d/1PF9Ur8iQpkOuaY1t0CLFCY6FfjT2V0jf/edit>

работи във втората половина на XX век и чийто научни изследвания и разработки оказват сериозно влияние върху развитието на много науки тръгнали от философията. Той е американският футуролог Алвин Тофлър, чиито виждания за развитието на обществото предизвикват промени в мисленето и в гражданските, и в научните среди. В една от най-известните му книги „Третата вълна“ издадена за първи път през 1980 година, той разглежда развитието, чрез сериозни трансформации в икономически, технически и социален план на световното общество определяйки ги като „вълни“ на обществената промяна, с различна времева продължителност. За основен образ при аргументациите си по отношение на „втората вълна“ Тофлър избира принципите на работа и действие на фабриката. Този модел на функциониране и взаимовръзки, според него, се пренася във всички останали сфери от обществения живот. Стандартизацията, синхронизацията, масовостта и анонимността, характерни за индустриалната революция, Тофлър открива в семейството, образованието, печатните медии, които съществуват в този исторически период, и в изкуствата дори. „Фабриката за музика“ на Тофлър обрисова промяната на „самата структура на художественото производство“<sup>10</sup> на музиканти, художници и писатели, които „вместо да работят за някой патрон, както е било по времето на дългото господство на аграрната цивилизация“ те „все повече бяха оставени на милостта на пазара. Все повече и повече създаваха „продукти“ за анонимните потребители.“<sup>11</sup> За „фабриката“ на Тофлър строежът на концертни зали в големите европейски градове, води след себе си появата на продажби на билети и появата на импресариото, когато Тофлър определя като „бизнесменът, който финансира продукцията, а след това продава билети на консуматорите на култура.“<sup>12</sup>

Изкуството, в конкретния пример музикалното изкуство, според Тофлър, вече е изведено на пазарен принцип. Как този пазарен принцип влияе на музиката? Аргументацията е, че повече места носят повече пари, а „по-големите зали изискват и по-висок звук – музика, която може да се чува и на последния ред. В резултат на това камерната музика се пренасочва към симфоничните форми.“<sup>13</sup> Тези свои размишления, Тофлър подкрепя с цитат от History of Musical Instruments (История на музикалните

10 Toffler Alvin – „Третата вълна“ 1991 : 58 | Tretata valna Sofia 2008: 60 - 66|

11 Пак там

12 Пак там

13 Toffler Alvin – „Третата вълна“ 1991 : 58 | Tretata valna Sofia 2008: 60 - 66|

инструменти) на Курт Закс (немски музиколог и един от основателите на съвременната органология), издадена през 1940 г., в който Закс споменава, че „Преминаването от аристократична към демократична култура през XVIII век заменяше малките салони с все по-големи и по-големи концертни зали, които изискваха и по-голяма сила на звука.“<sup>14</sup> Даже в структурата на симфоничния оркестър Тофлър открива аналогия с работата във фабриката. „В началото симфоничния оркестър беше без водещи музиканти.....По-късно, точно както работниците в една фабрика....музикантите бяха разделени на отдели (инструментални секции), всеки от които даваше принос в общата продукция (музиката) и се ръководеше отгоре от мениджър (диригента).... Институцията продаваше своя продукт на масовия пазар, като евентуално допълваше производството си с грамофонни плочи. Роди се фабриката за музика.“<sup>15</sup>

Със сигурност много от заключенията на Тофлър точно в този пример могат и са оспорими от професионална музикална гледна точка. Аз обаче го използвам по няколко причини. Първата от тях е да отбележа, че макар и с не много убедителни примери от гледна точка на историята на музиката, то Тофлър е показал от гледна точка на общественото развитие превръщането на музиката от изкуство в бизнес, който се ръководи от пазарни, а не от творчески принципи. Тази обществена трансформация на музикалното изкуство вече е ясно очертана от началото на XXI век. Въвеждат се понятия като „творчески индустрии“, които са част от Брутния вътрешен продукт на държавите и които стават част от държавни национални политики и програмни стратегически документи на Европейския съюз.

Втората основна причина, за да дам за пример тези размишления на Тофлър е да подчертая, че тези обективни реалности и навлизането на пазарните механизми и принципи също са част от комуникативните предизвикателства за създаване и формиране на нова и млада публика.

И третата причина за тази примерна илюстрация е, че съм убедена, че музиката е обект на изследване и размисъл за нейното влияние върху обществото и общественото развитие и във философските науки, защото под различна форма точно музиката е изкуството, което съпътства човешкия живот от самото му раждане до неговия край.

14 Пак там

15 Пак там



От днешна гледна точка можем да кажем, че социалната изолация вече е в историята. Общуването ни обаче, и лично, и обществено, вече е различно. Промени се начина на комуникация, както и възприятията ни. Трябва да задържим породилата се необходимост в обществото от сближаване и приобщаване към духовността. Сега е време бързо да открием и приложим такива подходи, които ще сближат „фабриката“ на Тофлър с изкуствата. Всяка една обществена промяна е процес, който трябва да бъде наблюдаван и анализиран. А какъв по-добър професионален шанс от това, да го направиш от самото му начало? Как да преформатираме комуникационните канали и да преформулираме поставените цели спрямо най-важния обществен стълб – възпитанието и образованието на подрастващите? Кои да са стъпките и етапите за това, за да можем максимално бързо да отговорим на нагласата за положителна промяна на емоционалното ни състояние като общество; за подобряване на личната ни и обществена комуникация към изкуствата и в частност към музиката? Убедена съм, че необходимостта от досег с различните видове изкуства ще продължава да нараства. За това съм си поставила за цел да проследя и регистрирам тенденции, които да оформя във възможни решения. Трябва да се положат усилия, за да бъде убедено българското общество, че комуникацията, чрез изкуство е обществена пътека, която ни води в правилната посока, а всички, които работят в областта на образованието, културата и медиите сме отговорни за това – днес и сега.

#### Литература:

Almond , Verba: 1998. Almond Gabriel, Sidney Verba Гражданската култура. С., 1998. [Grajdanskata kultura Sofia 1998].]

Burkart 2000: Burkart R. Наука за комуникацията. С. 2000. [Nauka za komunikatsiyata Sofia, 2000.]

Hristov 2008: Hristov Ch. Убеждаване и влияние. С., 2008.[ Ubezhdavane i vliyanie. Sofia, 2008.]

Toffler 1991: Toffler Alvin – „Третата вълна“ С., 1991. [Tretata valna Sofia 2008.]

Petrova 2014: Petrova, A. Когнитивни подходи към музикалната памет и музикалния слух.2014 <https://docs.google.com/document/d/1PF9Ur8iQpkOuaY1t0CLFCY6FfjT2V0jf/edit>

#### Използвани източници:

Закон за предучилищното и училищното образование, в сила от 01.08.2016 г. Обн. ДВ. бр.79 от 13 Октомври 2015г., изм. и доп. ДВ. бр.27 от 29 Март 2024г.

<https://lex.bg/bg/laws/ldoc/2136641509>

Татяна Симеонова

докторант в катедра „Музика и мултимедийни технологии”

ФНОИ, СУ „Св. Кл. Охридски“



## ИЗКУСТВЕНИЯТ СРЕЩУ ЕСТЕСТВЕНИЯ ИНТЕЛЕКТ В МУЗИКАЛНОТО ИЗКУСТВО

Калина Байрактарова, докторант

### Резюме:

*В епохата на бърз технологичен напредък темата за изкуствения интелект (AI) навлиза все по-уверено в сферата на музикалното творчество. С появата на AI инструменти и алгоритми, способни да генерират музика, възникват редица въпроси за съотношението между AI и естествения интелект (NI) в музикалното изкуство.*

*Какво представлява изкуствения интелект?*

*Изкуственият интелект (AI) е клон на компютърните науки, който се занимава с разработването на интелигентни агенти, които са системи, способни да разсъждават, учат и действат автономно. AI е интердисциплинарна област, която черпи знания от математиката, компютърните науки, философията, лингвистиката, психологията, неврологията и други области.*

### Abstract:

*In the age of rapid technological advancement, Artificial Intelligence (AI) is increasingly entering the realm of music creation. The advent of AI tools and algorithms capable of generating music raises questions about the relationship between AI and natural intelligence (NI) in the musical arts.*

*This text aims to explore the definition of artificial intelligence.*

*Artificial intelligence (AI) is a field of computer science that focuses on creating intelligent agents. These agents are capable of reasoning, learning, and acting autonomously. AI is an interdisciplinary field that draws on knowledge from mathematics, computer science, philosophy, linguistics, psychology, neuroscience, and other fields.*

**Ключови думи:**

*изкуствен интелект; естествен интелект; музика; педагогика, творчество, невронни мрежи, музикална трансформация;*

**Keywords:**

*artificial intelligence; natural intelligence; music; pedagogy; creativity; neural networks; music transformation;*

Какво представлява естественият интелект?

Естественият интелект (NI) е присъщ за живите организми, облагодетелствайки да разполагат със способността за възприемане, интерпретиране и адаптиране към околната среда. NI е в основата на когнитивните функции:

- Учене: естественият интелект позволява на живите организми да се учат от опита си и да адаптират поведението си.
- Памет: естественият интелект позволява на живите организми да съхраняват информация и да я използват за решаване на задачи.
- Разсъждение: естественият интелект позволява на живите организми да правят логически изводи и да вземат решения.
- Език: естественият интелект позволява на живите организми да общуват помежду си.
- Творчество: естественият интелект позволява на живите организми да генерират нови идеи и да решават проблеми по нестандартни начини

Първи стъпки по пътя към компютърно генерираната музика.

През 1956 г., годината преди Sputnik да обиколи Земята, е създадено първото музикално произведение, генерирано от компютър. То е дело на математика и композитор Леонард Исаксон, който използва компютър IBM 704, за да генерира мелодия, наречена „Залез“. Исаксон програмира компютъра така, че да генерира 12-тонови мелодии, базирани на математически правила. Компютърът „съчинява“ 1000 мелодии, от които Исаксон избира „Залез“. Мелодията е записана на магнитна лента и изпълнена на пиано. „Залез“ е исторически момент, бележещ началото на компютърно-генерираната музика и показва потенциала на машините, които след това ще се използват за създаването на музикални компилации. „Залез“ е скромна пиеска, но има огромно значение в историята на създаването на музика чрез (AI)...

Доскорошният напредък в технологиите е довел до появата на композиции, които трудно могат да бъдат разграничени от тези, създадени от човека. Това поражда дебата за предимствата и недостатъците на изкуствения интелект в сравнение с естествения, в конкретния случай по отношение на музикалното творчество.

Използването на изкуствен интелект в музикалната индустрия е все по-широко разпространено и има някои положителни страни. Технологиите, базирани на изкуствен интелект, допускат да бъдат използвани за създаване на музика, генериране на текстове, подпомагане на продуценти и артисти в създаването на песни, както и за подобряване на звукозаписните процеси и аудио-инженерството.

Някои от начините, ангажиращи изкуственият интелект в музикалната индустрия, са свързани с:

- Генериране на музикални композиции с използване на алгоритми за изкуствен интелект.
- Анализ на данни и тенденции за подпомагане на маркетинга и музикалните решения.
- Автоматизиране на производствения процес, като мастериране на песни или смесване на звуци.
- Интелигентни алгоритми за предсказване на тенденциите и

предпочитанията на слушателите.

При създаването на музика чрез изкуствения интелект могат да се генерират хармония, мелодия, ритъм и аранжирани в различни стилове и жанрове. Когато се създава музика чрез (AI), тя обикновено се основава на вече съществуващи музикални произведения или на нашите собствени идеи и предпочитания.

В помощ на композиторите изкуствения интелект може да предложи акорди, за хармонизация и методи за оркестрация. AI първоначално анализира музиката, за да открие закономерности, емоции и стилови характеристики, автоматизира задачи като транскрибиране, нотация и редактиране на целия материал. Напълно допустимо е изкуственият интелект да се използва за създаване на виртуални „музиканти“, които свирят и пеят, дирижират оркестри, като адаптира темпото и динамиката в реално време.

Системи, които са популярни в тази насока, са:

- MuseNet: AI система, разработена от OpenAI, способна да генерира музика в различни стилове, от класика и джаз, та чак до електронна музика.
- Luo Tianyi: AI певица, разработена от Shanghai Vocaloid Technology, пее песни, генерирани от AI, с реалистичен и емоционален глас.
- AI Music Therapy: AI система, разработена от University of South Florida, която се използва за музикална терапия, персонализирайки музиката за нуждите на пациента.
- Jukebox: AI система, разработена от Google AI, способна да генерира музика, съобразена с предпочитанията на потребителя.
- Amper Music: AI система, способна да композира музика за филми, видео игри и други медии.
- AIVA е AI композира „класическа музика“ в различни стилове, включително Барок, Класицизъм, Романтизъм и съвременна музика. AIVA е създала музика за филми, видео игри и реклами.

- Museum of Artificial Intelligence Music: виртуален музей, посветен на AI музиката, създаден през 2023 г. и показващ AI музикални произведения, инструменти и интерактивни експонати.
- Flow Machines: AI система, разработена от Google AI, генерираща рап текстове, съобразени с тематика, ритъм и стил, зададени от човек.
- Vocaloid: AI технология за синтезиране на пеене.
- AI Duet е AI система, която може да акомпанира на музиканти на пиано. AI Duet може да се адаптира към стила на свирене на музиканта и дори да импровизира.

Интересно е, че когато зададем въпрос на изкуствения интелект да създаде музика, той избягва познатия за нас нотен текст:



AI засега използва само буквени означения:

C	G	Am	F
G	Em	C	D
G	F	Em	Am
C	G	Am	F
G	Em	C	D
G	F	Em	Am
C	G	Am	F

C	G	C	G
C	G	Am	F
G	Em	C	D
G	F	Em	Am
C	G	Am	F
C	G	C	G
C	G	C	

Примерът, който бе компилиран от AI, съдържа следните характеристики:

- Жанр: кратко клавирно произведение в импресионистична стилистика;
- Темпо: Moderato (умерено);
- Размер: 4/4.

Описанието, което ни дава AI за дадения пример, е следното:

- Първите осем такта представят основната тема, която е мелодична и спокойна.
- Следващите осем такта са модуляция към новата тоналност, последвана от повторение на основната тема.
- Последните четири такта са заключителна част, която има функцията на кода и „затваря“ произведението.

Когато текстът е представен от естествения интелект, ние добиваме доста по-голяма представа от тази, която генерира изкуственият. Един музикант би разчел лесно буквите, но човек който не познава този тип изписване на нотите, няма да е наясно, както ако пред него бива представено петолиние и нотите, изписани върху него. Тук се поставя и въпросът за предимствата и ограниченията между двата вида интелект.

Предимствата и ограниченията на изкуствения и естествения интелегент в музикалното изкуство са сложна тема. Някои от тези аспекти включват:

### 1. Предимствата на изкуствения интелект в музикалното изкуство могат да бъдат:

- Точност и прецизност: AI създава музика с впечатляващо ниво на детайли, което е трудно за постигане от човек.
- Генериране на нови идеи: AI създава уникални музикални композиции, които предлагат новаторски идеи и подходи към музикалното творчество.
- Бързина: AI обработва бързо и ефикасно големи обеми от данни, с което ускорява процеса на композиране.

Ограниченията на изкуствения интелект в музикалното изкуство:

- Липса на човешки израз, т.е. способността да бъдат изразени

емоции и чувства, което прави композициите му по-безлични и бездушни.

- Ограничения във възприемането на културен контекст: AI създава музика въз основа на данни и алгоритми, но не вкарва разбиране по отношение на културния контекст и традиции, които влияят върху създаването на уникални музикални произведения.
- Ограничения в импровизацията и спонтанността: при (AI) я няма способността да импровизира и да се адаптира към променящите се обстоятелства и възможности по време на музикалното изпълнение.

В резултат на това, използването на изкуствения интелект в музикалното изкуство може да бъде определено като относително ценно и иновативно, но също така може да има ограничения, които трябва да бъдат взети под внимание при изграждането на музикални произведения. Но нека се върнем към използването на изкуствения интелект в музикалната индустрия, прехвърляйки няколко цитата на големи компании и какво смятат музикалните гиганти за (AI):

\* Spotify: „AI е мощен инструмент, който може да ни помогне да откриваме нови таланти, да персонализираме музикалното изживяване и да създаваме нови форми на музика“. Daniel Ek, CEO.

\* Universal Music Group: „AI е революционна технология, която има потенциала да трансформира музикалната индустрия“. Lucian Grainge, Chairman and CEO.

\* Sony Music Entertainment: „AI е инструмент, който може да ни помогне да се свържем с феновете по нови и вълнуващи начини“. Rob Stringer, Chairman, Sony Music Group.

\* Warner Music Group: „AI е ключова част от нашето бъдеще и ние сме решени да го използваме, за да създадем по-добро изживяване за нашите артисти и фенове“. Steve Cooper, CEO.

\* Apple Music: „AI е мощен инструмент, който може да ни помогне да откриваме нова музика, която обичаме“. Oliver Schusser, Vice President of Apple Music and Beats

\* YouTube Music: „AI е ключова част от нашето бъдеще и ние сме решени да го използваме, за да създадем по-добро изживяване за нашите потребители“. Lyor Cohen, Global Head of Music.



Естествено изникват и редица противоречия. Много компании отчитат, че с използването на изкуствения интелект много музиканти и композитори ще бъдат оцетени. Противоречиво е авторството на музиката, създадена от изкуствения интелект. При естествения интелект автор на музикално произведение е този, който е създал мелодията, хармонията, ритъма, текста и т.н. При изкуствения интелект нещата са по-различни и биват разделени на следните подточки:

- Създател на AI алгоритъма: този, който е разработил AI алгоритъма, може да се счита за автор.
- Използващ AI алгоритъма: този, който е въвел данните и е обучил AI алгоритъма, може да се счита за автор.
- Съвместно авторство: и двамата, създателят на AI и използващият го, могат да бъдат приемани за съавтори.

Когато говорим за оригиналност на произведението при естествения интелект, уникално е всяко едно музикалното творение, което не е копие на друго такова. При изкуствения интелект оригиналността напълно може да се оспори, когато например алгоритъмът е обучен на базата на съществуващи музикални произведения или изходният продукт е твърде сходен с друго съществуващо произведение.

Изкуственият интелект генерира и текстове за песни, след като му бъдат зададени параметри. Например:

- Жанр: поп;
  - Тема: любов, изгубена и намерена;
  - Емоционално състояние: мечтателно, носталгично;
- Ето как изглежда генериран текст за песен:

Влюбен съм, лудо влюбен.  
Сърцето ми пее песен.  
Твоите очи са като звезди,  
а твоята усмивка е слънцето в моя ден.

Срещнах те в летния ден,  
когато слънцето грееше и птиците пееха.  
В този момент знаех,  
че ти си моето момиче.

Смеем се, танцуваме  
и се радваме на всеки момент.  
С теб светът е по-красив  
и сякаш всичко е възможно.

Не знам какво бих правил без теб,  
ти си моето щастие, моята радост.  
Благодаря ти, че си в моя живот  
и че ме караш да се чувствам толкова обичан.

Влюбен съм, лудо влюбен.  
Сърцето ми пее песен.  
Твоите очи са като звезди,  
а твоята усмивка е слънцето в моя ден.

Ще те обичам завинаги,  
моя любима, моя слънчева светлина.

Дали този текст няма да бъде следващият, поръчан от някоя известна, прощаваща или залазваща поп-звезда? Дали към него ще бъде генерирана (отново от изкуствения интелект) мелодия, гарнирана с MIDI/аудио аранжирмент и ще станем свидетели на поредният хит (или shit) в поп-музиката? Е, след време може и да разберем...

### Изпълнение на музика

Изкуственият интелект преимуществено се използва за стерилно и точно (в интонационно и ритмично отношение) изпълнение на музика, управлявайки дигитални инструменти или VSTi с неподражаема прецизност. AI системите анализират музикалните партитури и ги изпълняват с абсолютна и безстрастна точност.

В противовес на предишното обаче, естественият интелект е ключовият фактор за живото изпълнението на музика, бивайки отговорен за:

- Интерпретацията на музикалния текст: музикантите са наясно с нотите, ритъма, темпото и другите музикални елементи.
- Емоционалното изразяване: музикантите предават емоции и чувства чрез изпълнението си.
- Креативността: музикантите импровизират, интерпретират по свой собствен начин музиката и създават нови произведения.
- Техническата прецизност: музикантите имат добра координация, фина моторика и слух, все необходими дадености, за да изпълняват музиката точно.

Предимствата на естествения интелект в музикалното изпълнение:

- Емоционална дълбочина: човек предава емоции и чувства по-ефективно от AI.
- Креативност: човек импровизира и интерпретират музиката по свой собствен начин.
- Уникалност: всеки човек има свой собствен стил и подход към музиката.

Изкуственият интелект играе важна роля и в музикалното обучение. AI може да анализира силните и слабите страни на ученика, да създава персонализирани планове за обучение и да препоръчва подходящи упражнения и материали. AI дава незабавна и подробна обратна връзка за изпълнението на упражнения, вокалната техника или свиренето на инструмент. Изкуствения интелект осигурява също така лесен достъп до ноти, записи, видео уроци и друга музикална информация, прави обучението по музика по-забавно и интерактивно, с което се повишава мотивацията на учениците.

Интересно е как технологията може да променя начина, по който се създава музика, но и как емоцията и уникалността, които човешкият фактор придава на произведенията, са от съществено значение. Сътрудничеството между хората и технологията може да доведе до нови и вълнуващи постижения в областта на музиката.

Изкуственият интелект прониква в музикалната индустрия със значителни възможности и предизвикателства. Възможностите за създаване на музика от страна на AI се развиват бързо и вече се вижда в действие в различни аспекти на музикалния процес. Предимствата и ограниченията на изкуствения и естествения интелект в музикалното изкуство са обширни и включват както технически, така и емоционални аспекти. Важно е да се запази балансът между използването на AI като инструмент за творчество и запазването на хуманния елемент и изразност в музиката.

Интересно е да се наблегне върху въпроса за авторството и оригиналността на музикалните произведения, създадени от изкуствения интелект. С развитието на AI в музикалната индустрия, ще бъде важно да се установят ясни правила и стандарти за признаване на авторството и утвърждаване на уникалността на произведенията. Но нека вникнем и в емоцията създадена от двата интелекта. Безспорно човешкият мозък е нещо уникално. Ето пример в класическата музика и един от нейните колоси – Бетховен. Композитор, който загубва слуха си, но продължава да твори гениални произведения, които не спират да бъдат изпълнявани в наши дни.

Когато музиката е създадена от композитор, той дава цялата си душа в дадено произведение. Музикантът пък влага всичките си умения и чувства в това да пресъздаде авторската идея. Емоцията, която музикантът пресъздава при изпълнението на сцена на дадено произведение, не може да бъде имитирана от изкуствения интелект. Това, което са създали големите композитори, може да допринесе за създаването на нови и интересни произведения от изкуствения интелект, но емоцията ще бъде много по-различна. Чувствата, които влага човешкото същество няма как да бъдат заменени от компютърните алгоритми. Изкуственият интелект може да помага в търсенето на решения, системи и планове за създаване на музика и обучение, но изпълнението на произведението с емоционален заряд, който музикантът дава не може да бъде заменен.

В бъдеще изкуствения интелект може да бъде от голяма ползва

в развитието на произведения, създадени от естествения интелект, но с поставени граници. Естествено музиката в бъдеще, създадена от изкуствения интелект, ще стига нови висоти, но при естествения интелект, тя все още ще бъде създавана с правилата, с които е писана през вековете. Няма нищо лошо в това двата интелекта да работят в името за създаването на нещо ново и велико, стига да бъде давана емоцията на публиката и произведенията да имат своята идентичност, чувство и душа, а музикантът своята енергия и интерпретация, докосваща сърцата на хората.

Ще завърша с един мой любим цитат на Лудвиг ван Бетховен:

„Музиката е по-възвишено откровение от всяка мъдрост и философия“.

### Библиография:

- Amodei, Dario, et al. „Concrete problems in AI safety.“ arXiv preprint arXiv:1606.06565 (2016).
- Bostrom, Nick. Superintelligence: Paths, dangers, strategies. Oxford University Press, USA, 2014.
- „Artificial Intelligence and Music: A Primer“ by Andreas Bletschacher (2018)
- „The Future of Music: AI and the Creative Process“ by The Verge (2019)
- „AI and Music: A Report on the State of the Art“ by the Berklee Institute for Creative Entrepreneurship (2020):
- „AI and Music: Creativeの可能性を探る “ by Hajime Asano (2023)
- „Music, AI, and the Future of Creativity“ by David Cope (2020)
- „The Algorithmic Muse: Computer Music and the Rise of Artificial Intelligence“ by David Huron
- „Artificial Intelligence and Music: A Survey of the State of the Art“ by Alexander Haselböck et al. (2022)

### ChatGPT

- „Music and AI“: <https://www.billboard.com/lists/ways-ai-has-changed-music-industry-artificial-intelligence/>
- „Artificial Intelligence: A Modern Approach“ by Stuart Russell and Peter Norvig: <https://www.amazon.com/Artificial-Intelligence-Modern-Approach-3rd/dp/0136042597>
- „The Quest for Artificial Intelligence“ by Nils J. Nilsson

## СЪВРЕМЕННА КОНЦЕПЦИЯ ЗА МОДЕРНИЗАЦИЯ НА НАЧАЛНОТО КЛАВИРНО ОБУЧЕНИЕ

Николина Симеонова Кротева

## A MODERN CONCEPT FOR MODERNIZATION OF PRIMARY PIANO TRAINING

Nicolina Simeonova Kroteva

### Резюме:

Какви са разликите между съвременните методи на обучение по пиано и отдавна установените? В статията се описва оригиналната форма на работа на Хелън Хайнер, която успешно използва напредъка в информационните технологии и чрез компютъра променя традиционното лице на клавираното обучение. В стремеж към обновление и модернизация на музикално-педагогическото пространство Хайнер създава „Soft Way to Mozart“ – един от съвременните методи, който прилага иновационни технологии в образователния процес при обучението по пиано. В основата на създадената обучителна система от Хелън Хайнер е игровият момент. С помощта на технологиите всеки ученик напредва със собствено темпо, защото има възможност сам да реши колко време да се упражнява. Новаторският подход „Soft Way to Mozart“ е предназначен за всички, които се стремят успешно да трансформират музикалното образование.

### Abstract:

What are the differences between modern piano teaching methods and long established ones? The article describes Hellen Hiner's original form of work, which successfully used advances in information technology and through the computer changed the traditional face of piano training. In an effort to renew and modernize the music-pedagogical space, Heiner created „Soft Way to Mozart“ – one of the modern methods that applies innovative technologies in the educational process of piano training. At the heart of the training system created by Helen Heiner is the game moment. With the help of technology, each student progresses at his own pace, because he has the opportunity to decide for himself how long to practice. The innovative Soft Way to Mozart approach is designed for all who seek to successfully transform music education.

**Ключови думи:** иновационни технологии, клавирано обучение, синтезатор, компютър, Хелън Хайнер.

**Keywords:** innovation technology, piano training, synthesizer, computer, Helen Heiner.

В резултат на техническия напредък от средата на 90-те години на миналия век се създаде световната компютърна мрежа. Човечеството започна лесно и бързо да оперира с информацията и да достига до нея без граници от различни точки на планетата. В много области се откриха възможности за обучение от разстояние и чрез правилно опериране с информацията да се овладяват определени специфични компетенции.

Съвременните музикални информационни и комуникационни технологии навлязоха и в музикалната образователна практика. Широко разпространение получи нов клас музикални инструменти, изградени на базата на цифровите технологии. Въпреки неодобрението на голяма част от музикалните педагози, вече се очертават новите перспективи



за тяхното бъдещо приложение и в музикалното образование. Съвсем естествено съвременната музикална педагогика насочи своето внимание към модернизация и обновяване на музикално-педагогическите системи за обучение с реалното използване на възможностите на дигиталните технологии в образователния процес. В създадената високотехнологична информационна образователна среда започнаха да се разработват нови подходи и принципно нови системи за обучение.

Хелън Хайнер (Елена Владимировна Николаева) е преподавател по пиано с тридесетгодишен опит. За това време тя констатира, че: „Музикалното образование вече не е модерно... Без компетентни слушатели музикалното изкуство деградира“ [Hiner, 2014: 31]. Според нея трябва да се заложи на общото музикално образование, тъй като чрез него могат да се възпитат добри слушатели и любители на музикалното изкуство. Тя се мотивира да търси обновление, модернизация и се опитва да промени традиционното лице на музикалното обучение.

Вниманието на Хайнер е насочено към развитието на новите информационни технологии и богатите технически и инструментални възможности на дигиталната ера. В музикално-компютърните системи тя вижда мощен образователен ресурс и потенциал за развитие на системата за музикално образование. Сред тях са ползите от интерактивния диалог с музикален компютър за развиване и подобряване на музикални умения.

В стремежа си да направи учебния процес по-интерактивен и ефективен, и в резултат на дългогодишна изследователска дейност, свързана с изучаването на слухово и визуално възприемане на музикален текст, през 2002 г. в педагогическото пространство се появява иновативната методическа система на Хелън Хайнер. Тя разработва нова образователна творческа среда, в която успешно се разгръщат дидактическите възможности на информационните технологии и музикално-компютърните програми. Методиката е наречена „Soft Way to Mozart“ и е патентована през 2003 година.<sup>1</sup> Според Хелън Хайнер създадената педагогическа система е предназначена за развитие на музикалните и творчески способности на децата и да оказва допълнителна помощ на клавирият педагог. Основната цел на програмата „Soft Way to Mozart“ е обучаемите чрез игрови похвати да изграждат начални клавирни умения, активно да развиват своите музикални способности, да

1 US Patent No. 7,629,527, <https://patents.google.com/patent/US7629527B2/en>

добият увереност и да разгърнат своя творчески потенциал.

В „Soft Way to Mozart“ ефективно се съчетават две от техническите открития на последният век – синтезаторът и компютърът. Обучението се базира на използването на специализиран софтуер. Чрез него функционира връзката между компютъра и музикалния инструмент с цифрова клавиатура (синтезатор), осъществявана посредством MIDI контролер. Клавиатурата е избрана като част от единната система на музикално-компютърните технологии, тъй като се търси визуална идентичност, която съществува между клавиатурата и музикалното пространство. Може да се твърди, че клавирият школа за музикално обучение на Хелън Хайнер е училище на цифровата епоха.

Програмата „Soft Way to Mozart“ е изключително забавна и няма възрастови ограничения. В сайта на „Soft Way to Mozart“ пише, че чрез „разработеният уникален софтуер, всеки вече може да стане музикално грамотен и да се научи да свири на пиано“.<sup>2</sup>

Хелън Хайнер предлага системата за нотна грамотност и начално клавирно обучение да се прилага в музикалното образование и възпитание още от най-ранна детска възраст. Тя съветва родителите да запознават своите деца с програмата още на двегодишна възраст, независимо от техните способности и ниво на развитие. Продължителността на обучението по системата е строго съобразена с индивидуалността на обучаемият. Затова Хелън Хайнер изтъква широкото приложение и възможности на методиката за обучение на т.нар. „специални“ деца. Следователно системата има за цел да осигури достъпно, приобщаващо музикално образование, което да подпомогне отключването на музикалния потенциал на всеки човек.

Едва през 2014 г. Хелън Хайнер подробно описва своята педагогическа система в електронна книга, която е издадена на няколко езика. В нея тя споделя „...всеки човек има нужда от музика за личното си духовно и творческо израстване“ [Hiner, 2014: 30]. „Музикалното обучение не е използването, а съзнателното създаване на музикални способности във всеки човек. Всяко дете може лесно, без стрес да овладее музикален език и да свири на пиано на 4–5 години. Всичко, от което се нуждаете, е подходящ метод на преподаване. Този метод вече съществува и аз го предлагам на всички“ [Hiner, 2014: 32].

2 <https://globalmusiceducation.com/>

В системата активно се използва опитът от традиционните педагогически подходи за клавирно обучение. Една от основните цели на музикалната програма е засилването на интереса на обучаемите към музикалните епохи и стилове, към музикалната култура като цяло, развитието на критичното мислене при общуването с музикалното изкуство, на тяхното интелектуално и културно израстване. Като основен репертоар са включени оригинални образци от класически композитори, които са плод на вековната култура на човечеството. Всичко това създава условия за приемственост и сближава системата с утвърдените традиции в клавирното обучение.

Известни са много и различни опити да се включи компютъра в музикални обучителни системи. Създателката на „Soft Way to Mozart“ смята, че за разлика от всички познати системи, в които присъства компютъра, нейната методика е доста по-различна, защото се променя подхода по отношение на музикалните възприятия. „Елементите на играта, красивата графика и интерактивността са само „подсладители“ на горчивите таблетки на традиционните методи. Хората не могат да овладеят музикалния език само чрез тях“ [Hiner, 2014: 87].

Методът на Хелън Хайнер се базира на психологическите механизми на възприемане на музикалното изкуство като съчетава физиологията на формиране и усъвършенстване на навичките, развитието на музикалния слух, музикалното зрение и музикалното мислене. Като допълнение в системата за клавирно обучение се използва напредъкът в информационните технологии. Създадената интерактивна мрежова технология разчита на прякото и едновременно взаимодействие на мултимедийните структури с алгоритъма на човешкото възприятие. Докато обучаемият свири с помощта на създадената компютърна технология има възможност да възприема звуци и знаци едновременно от двете полукълба на своя мозък за единица време.

В системата „Soft Way to Mozart“ е застъпена идеята, че компютърната клавиатура и клавишите на пианото имат много сходно докосване – с използване на различни пръсти; осъществяване на натиск с възглавничките на върха на пръстите; едновременна координация на двете ръце. Така в основата на създадената обучителна система от Хелън Хайнер се налага игровият момент, но това не е в конфликт с традиционното обучение. Създават се подходящи игри-упражнения, в които двете посоки са

уеднаквени и по този начин се обединяват музикалният звук и писменият знак. Докато обучаемият играе чрез компютърните клавиши, посоката на височината на нотите постоянно се променя. Присъствието на цифровата медийна технология в иновативния педагогически подход променя нивото на визуално и слухово въздействие на музикалния поток. Възприемането на нотния текст се подпомага с различни дидактически възможности за визуално, визуално-слухово, визуално-анимационно и други начини за интерактивни модификации.

Съществуват редица игри, в които с помощта на компютърните клавиши се развива координацията. Например в играта „Продължителност на нотите“ („Ноти с различна дължина“) децата играят като използват само един клавиш – интервал. Обучаемите се научават да свирят ноти с различен ритъм и едновременно да броят на глас и да различават нотите по времетраене. В упражненията се развива координацията на ръцете като се редуват, но вниманието остава изцяло насочено към нотния текст и разчитането на ритъма. С помощта на цветове и звук компютърът подчертава разликата в продължителността на нотите.

Най-уникалното в педагогическата система „Soft Way to Mozart“ е разработената програма за запознаване с музикалната нотация. Хелън Хайнер открива, че голям проблем сред начинаещите пианисти е осмислянето на различията в хоризонталната насоченост на петолинието „нагоре-надолу“ и вертикалната подредба на клавишите на пианото „наляво-надясно“. Създателката на програмата смята, че всяка нота може да се изобрази на определен клавиш. В търсене на визуалното единство между ноти и клавиши тя уеднаквава двете посоки като завърта петолинието по посока на клавиатурата: „Вертикалното представяне на петолинието помогна на децата бързо да разберат принципа на музикалната нотация и значително улесни работата ми с начинаещи“ [Hiner, 2014: 89].

Всеки, който се обучава по тази система за клавирно обучение, има възможност активно да развива и обогатява своите индивидуални слухови възприятия. Чрез различни интерактивни педагогически похвати начинаещите пианисти се научават да четат свободно музикален текст и развиват своя музикален слух и памет. В системата се залага на слуховата концентрация, на устойчивостта на вниманието, на развитието на логическото мислене, съхранението на информацията в дългосрочната памет, и умението за преодоляване на притеснението и тревожността от неуспеха. С помощта

на технологиите всеки ученик напредва със собствено темпо, защото има възможност сам да реши колко време да се упражнява.

Едновременно с прочитането и анализа на нотния запис програмата „Soft Way to Mozart“ директно интегрира прозвучаване на написаното. По този начин се обогатяват слуховите възприятия на обучаемите и им се предоставят нови възможности за визуален анализ – регистриране на звукови и ритмични грешки, метрична и координационна стабилност, скорост на зрителна, двигателна и тактилна реакция при общуване с нотния текст.

Известно е, че в движенията на пианиста участват най-различни групи мускули и се осъществява пряка връзка между психика и моторика. Затова в клавираното обучение по програмата „Soft Way to Mozart“ се работи по посока на развитие на психомоторните способности; изграждане на пряка връзка между музикално-слуховите представи, техническите умения и сръчностите на обучаваните. В подхода се залага на естественост, икономичност и мускулна свобода на движенията, като водеща роля имат реалните звукови и слухови представи. По този начин традиционните дидактически принципи за музикално възпитание успешно се сближават със специфичните принципи за клавирано обучение, но вече обогатени и подсигурени с иновативни технически средства.

Всички технически компоненти, включени в компютърно-дидактическата система на Хелън Хайнер, създават ефективна образователна среда. На компютърния екран се появяват компютърни графики, звукови и графични карти, анимация и др. На електронната клавиатура са прибавени външни, нови дигитални ефекти и се търсят начини за преподаване на музикалните знания чрез интерактивни форми и цветове. Нагледното представяне изгражда по-ярки и цветни впечатления и повишава желанието на обучаемите да общуват с музикалното изкуство.

В методиката се преплитат установени дидактически принципи, които са в основата на редица традиционни педагогически системи. Хелън Хайнер счита, че всичко, което е прекалено сложно, неизбежно ще предизвика негативно отношение към часовете. Затова в системата се следва основният дидактически принцип: от простото към сложното. Това е строго индивидуално за всеки обучаващ се, но бавно, сигурно и успешно се постигат поставените цели.

В системата на Хайнер се спазва и друг дидактически принцип,

характерен за традиционната педагогика – принципът за последователност. Всеки ученик сам постепенно надгражда заучената информация в съответствие със собствените си характеристики и сам определя скоростта на усвояване на нови неща. Непознатите понятия трябва да бъдат логично продължение на вече усвоените знания. Новата информация се възприема само когато обучаемият е готов да я възприеме. Всяко ново упражнение е пряко следствие от предишни усвоени знания и формирани умения.

Новаторският подход „Soft Way to Mozart“ е предназначен за всички, които се стремят успешно да трансформират музикалното образование. На сайта на Хелън Хайнер могат да се видят множество видео-записи, в които са документирани голям брой положителни резултати от обучението по педагогическата система „Soft Way to Mozart“. Заниманията с тази програма спомага времето за нотно оgramотвяване да се съкрати от една страна, а от друга – съществено да се повиши ефективността на заучаване на произведенията.

От много точки на планетата се проявява интерес към системата на Хелън Хайнер. Информацията, която се предоставя е, че в момента много деца и възрастни от повече от 50 страни по света се обучават по програмата „Soft Way to Mozart“ като броя на последователите нараства с всеки изминал ден. Педагогическият подход се прилага от предучилищни и средни училища, от специализирани училища и частни студия. Създадена е общност от преподаватели, които са включили програмата „Soft Way to Mozart“ в свои проекти. Записаните членове могат да общуват с други участници и да получават безплатни съвети от сертифицирани професионалисти. Учителите могат да общуват с учители по музика от различни страни, да обменят идеи за преподаване, да получат обучение и сертификати по програмата „Soft Way to Mozart“. С рекламна цел Хайнер създава свой сайт „Soft Mozart Academy“, в който обединява учители, ученици и родители. В сайта всеки ученик или учител има възможност да поддържа собствена професионална страница и дневник за развитие. В споделените отзиви може да се отбележи, че системата на Хелън Хайнер работи в различни страни по света и на различни континенти еднакво ефективно.

Разбира се има и негативни коментари по отношение на иновативната методическа система на Хелън Хайнер. Поради ограниченията в обема, настоящият доклад има само информативен характер и няма за цел да изложи всички положителни и отрицателни аспекти на „Soft Way to Mozart“.

Музикалните инструменти се променят и трансформират в технологично нови, децата и поколенията студенти вече не са същите, дигиталните технологии водят до промени и в методиките на обучение.

Готови ли сме да приемем и да се адаптираме към тази реалност?

---

### Литература:

Hiner: 2014. Hiner, Hellene. You Can be a Musician: A Defense of Music: The Problems with Music Lessons Today, and How We Can Fix Them. Kindle Edition, 2014.

<https://www.amazon.com/You-Can-Musician-Defense-Problems-ebook/dp/B00KFVZK68>

### Данни за автора

доцент д-р Николина Симеонова Кротева, катедра „Музика“, Югозападен университет „Н. Рилски“ – Благоевград

nina\_kroteva@swu.bg

**Научни интереси:** художествена образност и стилово-естетически аспекти на музикалното изкуство; история и теория на музикалното образование в българското училище; съвременни системи и методи за музикално възпитание.



## „ОТ ФРИДРИХ ШЛЕГЕЛ ДО АНТОН БРУКНЕР – ПЕТ ФРАГМЕНТА“

Емил Мирчев

### доклад в рамките на „Вагнеров Семинар“

състоял се на 7. 10. 2024 в Студио 4 на катедра „Музика и Мултимедийни Технологии“  
към ФНОИ - СУ „Кл. Охридски“

#### Резюме:

Текстът пресъздава в частично променена и допълнена форма устната беседа, изнесена от Емил Мирчев в рамките на Вагнеровия семинар в СУ, Катедра Музика и мултимедийни технологии, на 1 октомври 2024 г. Промените бяха наложени от „разговорния“ характер на представената тема. Целта на беседата беше да се очертае естетико-философската рамка на явлението романтизъм – рамка, в която би следвало да се поместят всички последващо представени теми, но заедно с това и да се отдаде почит на големия австрийски композитор Антон Брукнер, честван в целия културен свят през 2024 г. – годината, в която се отбелязва 200-годишнината от неговото рождение.

**Ключови думи:** иновационни технологии, клавирно обучение, синтезатор, компютър, Хелън Хайнер.

**Keywords:** innovation technology, piano training, synthesizer, computer, Helen Heiner.

На първо място се налага въпросът, защо в заглавието се говори за фрагменти? Отговорът е двоен: от една страна, защото за ранните романтици „фрагментът“ е основна форма на представяне на идеи, но и затова, защото самият текст ще бъде изложен по фрагментарен начин, на места проблематиката ще се маркира само чрез бегло загатване или дори чрез един „щрих“.

Сегментите на изложението са следните: 1. Фридрих Шлегел и някои общи за романтизма характеристики; 2. „Дуалистичният светоглед“ на романтиците; 3. Най-общо за спецификата на музикално-изразните средства, използвани от композиторите-романтици; 4. Вагнерианци и привържениците на Брамс. 5. Антон Брукнер – вагнерианец, но и самобитен творец.

1

В края на XVIII век в Англия - и особено в Германия - на полето на духовния живот излиза една млада, ентузиазизирана и дръзка генерация артисти, от една страна „закотвена“ в светогледа и естетиката на просветителите и класицистите от предходната културно-историческа епоха, но от друга – налагаща еднозначно нови идеали за творчество и поведение в социалната среда. Новото се проявява най-напред в сферата на литературата и естетическата мисъл, по-късно, но затова пък по неподражаем начин – и в музиката.

Това „ново“ може да се очертае най-ясно, когато неговата специфика се съпостави с тази от епохата на Просвещението и класицизма. За целта би следвало да се проследи отношението на твореца към заобикалящата го действителност, т. е. как той схваща света и каква е готовността му за сътрудничество с него. Еднозначният отговор на тези въпроси е: просветителите отчитат несъвършенството на социалната действителност, но са готови да положат рационално насочвани усилия с цел нейната промяна. Така

погледнато, просветителите са не само рационалисти, но и оптимисти. Съвсем друга е духовната нагласа на младите романтици: те също отчитат, и то в редица случаи по твърде болезнен начин, грозотата на света, но за разлика от просветителите отказват всякакво сътрудничество с него. Рационализмът и оптимизмът на хората на духа от предходната епоха сега се заменят с превес на емоционалното и песимистично отношение към заобикалящата ги среда.

Ако поискаме да открием „двигателя“ на новото, романтическо движение, няма да ни се наложи да го търсим дълго време: това безусловно е пълният с новаторски идеи, притежаващ вулканична креативност и екстравагантен философ-естетик Фридрих Шлегел<sup>1</sup>.

Идеите на Шлегел са причудливи, дръзки и съмнителни, съпоставени с естетическите виждания на просветителите и класицистите (неслучайно Гьоте и Шилер се опълчват категорично срещу тях), но за младите творци те са неустойимо примамливи и инспиративни.

Шлегел пледира за синтез на всички духовни дейности: първо за смесване на литературните родове и видове, както и на жанровете, след това за тясното сливане на литературата с философията и теологията и накрая – за свързването на горните с науката. Малко известно е, че Фридрих Шлегел лансира идеята за „неразбираемостта“ на езика. И това последното не представлява някаква „интелектуална поза“, но произтича от схващането, че светът е изцяло комплексен, необозрим и неизследим и поради тази причина прекомерно еднозначните и ясни изявления на просветителите се явяват като неуместни и редуциращи действителността.<sup>2</sup> Във връзка със сложността и нееднозначността на света Шлегел си служи с метода на иронията.<sup>3</sup>

1 Фридрих /1772 – 1829/, брат на Аугуст Вилхелм Шлегел, съумява след едно проблемно юношество да усвои за кратко време огромно количество знания от областта на литературата, философията и историята - на първо място свързани с античността - и да изгради своя самобитен идеен свят. Бунтар в младежките си години към края на живота си се установява в реакционната Виена в обкръжението на княз Клеменс фон Метерних.

2 Известно е, че Фридрих Шлегел порицава теолога Фридрих Шлайермахер, който иначе принадлежи към романтическото движение, за неговите прекалено ясни и категорични изказвания.

3 Иронията в разбирането на Шлегел е изразно средство, което е философски натоварено – тя е свидетелство за осъзнаването на комплексността на света.

Мислите на младия философ са публикувани най-често под формата на кратки, концентрирани и многозначни в смислово отношение текстове - именно като фрагменти.<sup>4</sup>

2

Кръгът на романтиците – чисти романтици – и гравитиращите около тях хора на духа е много широк. В Германия възникват романтически литературни школи. Една от най-прочутите е тази в Йена. В Йена живеят по едно и също време братята Шлегел, Новалис, философът Шелинг, а в тамошния университет лекции четат прочутият Йохан Готлиб Фихте.<sup>5</sup> При изброяването на имената на немските романтици - писатели и поети, не трябва да се пропускат тези на Ернст Теодор Амадеус Хофман, Лудвиг Тийк, Хайнрих Хайне, Фридрих Хьолдерлин, братя Грим, Адалберт фон Шамисо, Жан Паул, в Франция: Юго, Мюсе, Шатобриан, Ламартин; в Англия – Байрон, Шели, Кийдс; в Полша – Мицкевич, Юлиуш Словацки; в Чехия – Карел Хинек Маха, в Русия – Пушкин, Лермонтов...

За всички романтици е характерно негирането на заобикалящата ги реалност. За тях светът е не само пошъл, зъл и безинтересен, но той не заслужава нищо друго освен или жигосване, или пълно игнориране. Светът в съзнанието на художника - романтик е - и това е най-съществената философска характеристика на новото движение - двойствен, дуалистичен. И типично за онези романтици, които по никакъв начин не желаят да си сътрудничат с грозния, просмукан от материализъм свят, неговото заклеяване и игнориране се осъществява чрез т. нар. „романтически бягства“.

Бягствата на творците-романтици най-често са по посока на: 1.

4 Рупорът на идеите на ранните немски литературни романтици става списанието „Атенеум“, в което своите фрагменти публикува и Фридрих фон Харденберг с псевдоним Новалис.

5 Фихте не е философ-романтик, но със своята субективистична философия влияе силно върху идейния свят на романтиците.

идеализираното Средновековие (виж: Новалис „Християнството или Европа“, също така Шатобриан „Геният на християнството“, обръщането към средновековните сказания); 2. идеализирания Изток, включително мавърска Испания; 3. чистата фантазия и приказното (Е.Т.А. Хофман); 4. родната природа и идеализираното национално минало; 5. природата, която е в съзвучие с настроенията на лиричния герой.

Тези „бягства“ отвеждат твореца в сферата на въображаемото, бляна, мечтата; бягството се извършва и в самото изкуство като *refugium*, т. е. прибежище и укритие от баналното, еснафското и рутината. И като вездесъщ мотив във всички упоменати случаи се явява любовта. Това е напълно естествено, не трябва никога да се забравя, че романтизмът като духовно движение издига емоционалното над всичко. А пък в скалата на изкуствата именно поради емоционалната природа на музиката, романтиците поставят точно нея - музиката, на най-горната позиция.

## 3

Засиленият интерес на романтиците към психологическото, индивидуалното и субективното детерминира спецификата както на отделните музикално-изразни средства, така също и на най-често използваните от тях форми и жанрове.

Мелодиката на композиторите от XIX век е богата, в множество случаи песенна, понякога ладово обогатена и нерядко наситена с хроматични ходове. Хармоничният език търпи неимоверно развитие в новата епоха. Богат на хроматизми и енхармонизми, на смели тонални съпоставяния и дръзки модуляции, той съдейства чрез своята колористична страна, както и чрез тази на симфоничния оркестър за предаване най-фините и детайлизирани психологически отсенки на заложеното в творбата съдържание.

Особено внимание заслужава използването от страна на композиторите-

романтици на унаследените от времето на класицизма музикални форми и жанрове. За пример може да бъде посочена трактовката на „най-класическата от всички класически форми“ - а именно сонатата като сонатно алегро, но и като цикъл. Веднага трябва да се каже, че решенията на романтиците по отношение на съзрялата и утвърдила се във времето на класицизма сонатност са безброй много – от почти плътно придържане към модела до неговото в много сериозна степен разграждане.

И тук по най-естествен начин изниква името на Ференц Лист.<sup>6</sup> Лист като новатор в музикалната естетика, в мелодиката, хармонията, в оркестрацията и пианизма е също смел революционер и по отношение на музикалната форма. Последното по достатъчно нагледен начин може да се илюстрира чрез неговата симфонична поема „Прелюдии“.

В „Прелюдии“ Лист демонстрира удивително композиционно майсторство в няколко насоки. На първо място той съумява да обедини спецификите на отделните части на сонатно-симфоничния цикъл в една-единствена част, така че тя търпи двукратно интерпретация: от една страна като компресиран в общ блок цикъл, а от друга - като сонатно алегро със своите облигатни дялове. В репризата композитора по майсторски начин представя двете теми от експозицията в обратен ред (огледална реприза). Тъй като Лист в тази творба ползва определен текст (налице е програмност), налага се музикалният наратив да следва неговите основни фази. Това обстоятелство води неминуемо до специфично изложение и работа с тематичния материал. На редица места материалът „набъбва“ и се „отлива“ в цели, полузатворени дялове. Тази сегментност на формата, която влиза в разрез с класическия начин на формообразуване по отношение на сонатната форма, изисква употребата на формообразуващ механизъм, който да гарантира вътрешната взаимосвързаност, кохерентността на цялото. Ролята на такъв механизъм в случая играе принципът на монотематизма.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> В кръщелното си свидетелство композитора е вписан като Franciscus; в немскоезичното си семейство е бил винаги наричан Franz.

<sup>7</sup> Монотематизмът предполага наличието на изходен материал, който в процеса на разгръщане на произведението предлага многобройни, понякога много отдалечени един от друг свои варианти. Може да се варират и отделни елементи от материала.



Симфоничната поема се открива с въведение, което излага с първите три тона „главата“ на основната тема.

Пример 1

Musical score for Example 1, marked "Andante." and "pp Streich. Instr. pizz.". The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and a half note. The piece concludes with a fermata over the final notes.

Тонове с1-h-e1 прорязват в най-различни свои варианти музикалната тъкан на цялата творба. Те включват малка низходяща секунда, последвана от чиста възходяща кварта, но видът на секундата, както и на квартата може да се променя. Контурът на показаната мелодична фигура остава без промени в главната тема на сонатното алегро.

Пример 2

Musical score for Example 2, marked "Andante maestoso." and "Str. Instr.". The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and a half note. The piece concludes with a fermata over the final notes.

В темата на прехода от първа към втора тема обаче секундата вече става голяма (e-d-g).

Пример 3

Musical score for Example 3, marked "L'istesso tempo. mf espressivo cantando". The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and a half note. The piece concludes with a fermata over the final notes.

Още по-голяма трансформация началният мотив от предзададения материал търпи в началото на втората тема.

Пример 4

Musical score for Example 4, marked "espressivo ma tranquillo" and "dolce legato". The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and a half note. The piece concludes with a fermata over the final notes.



Тук началният за ми мажорната тема тон *gis* се редува и то двукратно с лежащия на малка секунда по-долу тон *fisis*, а възходящият квартов интервал е редуциран до малка секунда *gis-a*. В следващите два такта от втората тема прозвучават както малката низходяща секунда, така и чистата възходяща кварта. Разработката се открива с вездесъщия мотив, но в друга своя модификация: малка низходяща секунда последвана от умалена възходяща кварта (F-E-AS).

## Пример 5

В допълнение може да се спомене само това, че встъпителният мотив, т. нар. глава на темата, не е единственият мелодичен елемент, заявен в началото и подложен на различни модификации. Веднага след него прозвучава специфична пентатонична тонова поредица, която също присъства - както в основния си, така и във вариран вид – в цялото произведение и допринася за неговото единство и вътрешна взаимосвързаност.

Целият XIX век и по-специално цялата епоха на музикалния романтизъм може да се разглежда като своеобразна мрежа от опозиции: изразяване на интимно-съкровено в контраст с патетичното; широко използване на миниатюрата, противопоставено например на монументалната симфония; разкриване на дълбок психологизъм, често с личен, автобиографичен характер, в противовес на външно-виртуозното и показно музициране. Към това следва да се отчете и опозицията между традиционните музикални центрове със своята стилистика в т.нар. „общ тон“ и базиращите се на местния фолклор нови музикално-национални романтически школи.

На този многопластов и комплексен фон ясно се откроява опозицията между консервативните и напредничавите композитори, касаеща естеството и насоките на развитие на съвременната музика. Това е сблъсък на концепции, ожесточено противоборство с всички полемични средства, това е без преувеличение истинска „естетическа война“.

Първоначално конфликтът се заражда между представителите на лайпцигската школа и ваймарците. В Лайпциг работят способни композитори като Карл Райнеке, Корнелиус Гурлит и др. - верни последователи на Менделсон и умерения романтизъм – композитори, които не проявяват разбиране към новаторските търсения на Ференц Лист и неговия кръг от музиканти, разгръщащи дейността си във Ваймар. В следващата си фаза „естетическата война“ разширява обхвата си и вече включва на първо място привържениците на Йоханес Брамс, както и самия Рихард Вагнер. Обособяват се два враждуващи блока: във Виена това са Брамс, Едуард Ханслик и още няколко музикални критици, а към Вагнер и Лист се присъединяват Хуго Волф и Антон Брукнер.

Борбата е за това какъв е правилният път за развитие на новото музикално изкуство: абсолютната музика (Брамс, Ханслик) или програмната (Лист). Към лагера на Лист причисляваме и Вагнер, който въпреки че не приема

идеята за абсолютна музика като жизнеспособно изкуство, пледира за синтез на изкуствата, проявяващ се обаче по най-убедителен начин единствено в музикалната драма.

## 5

Така стигаме и до Антон Брукнер, който, въпреки че е заклет вагнерианец, не създава нито опера, нито симфонична поема, нито дори едно зряло програмно произведение. Самобитен творец от най-висша класа - с музикални кумири Бетовен и Вагнер - Брукнер по отношение на типа симфонизъм, който развива, се намира на диаметрално противоположни позиции от двамата свои духовни учители. „Лунен камък“ така Николаус Харнонкур определя композитора Брукнер. Брукнер е дотолкова самобитен, че според Харнонкур, той няма никакви предшественици, няма и последователи.

Налага се да погледнем за момент към житейския път, както и към музикантското израстване на композитора. Може би там бихме могли да открием някои причини, способствали самобитността на неговото творчество.

Брукнер е роден на 4 септември 1824 г. в австрийско селце, намиращо се недалеч от Линц и от манастира „Санкт Флориан“. Малкият Антон е постоянно потопен в музиката. Възци свири на пиано, в църквата - на орган, в манастира „Санкт Флориан“ пее в хора, а по-късно изпълнява функцията и на органист. За него музиката и религията са „хляб насъщен“, през целия му живот те са негови постоянни спътници и извор на възвишени и най-дълбоки чувства (следва да се отбележи, че последната си симфония Брукнер пожелава да я посвети „dem lieben Herrn“, „на милия, на добрия Бог, ако Той я приеме“). Професионалното си обучение като композитор (контрапункт и симфонично писане) Брукнер започва късно, но затова пък жарта, с която усвоява материала е безпримерна. Близко 40-годишен е, когато завършва първото си широкомащабно симфонично произведение, но въпреки всичко

отхвърля като непълноценни симфонията в ре минор и тази във фа минор. (За първа избира симфонията в до минор.)

След пребиваването си в Линц, където изпълнява ролята на катедрален органист Брукнер се премества във Виена. Виена е място, в което композиторът би могъл да разгърне напълно творческия си потенциал, но това не се случва лесно и не без съпротива. В Хабсбургската столица Брукнер е приет като първокласен органист и високо компетентен преподавател по контрапункт, но като автор на симфонична музика се сблъсква с „безпощадния“ професор по естетика във виенския университет, стопроцентовия привърженик на Брамс и идеята за абсолютната музика Едуард Ханслик. Ханслик е този музикален критик, който използва за квалифицирането на Брукнеровите симфонии възможно най-злостните епитети. И Брамс, и Ханслик определят симфониите на Брукнер като „огромни, безформени змии“.<sup>8</sup> Брамс използва и някои други силно дискредитиращи изрази относно не само творчеството, но личността на Брукнер. Трябва да минат десетилетия, за да се изпълнят при подобаващ успех най-добрите симфонии на австрийския композитор. Трябва да отминат десетилетия, за да узрее публиката за неговия индивидуален музикален език, за да се уталожат до приемлива степен страстите, свързани с естетическите борби, за да се намерят посветени диригенти, които да се погрижат за качественото изпълнение на Брукнеровите творби.

И отново стигаме до метафората на Николаус Харнонкур: „Брукнер - лунен камък“.

### ***В какво се крие спецификата и качеството на тази музика?***

<sup>8</sup> Ханслик пише: „Психологическа загадка остава, как този най-мек и мирен от всички хора се превръща в анархист, когато започне да композира“.

Този въпрос много лесно се задава, но отговорите му са трудни. При аналитичното слушане на симфония от Брукнер веднага вниманието е привлечено от специфичното структуриране на музикалната форма. Тя не следва законите на постепенното развитие на материала, отделните сегменти, изграждащи цялото не се обуславят един друг, темите в експозицията, които при композитора по принцип са три, не залагат конфликт, който да доведе в разработката до типичното например за Бетовен, Брамс и т.н. „сцепление”. Впечатлението на слушателя следователно се движи по-скоро по посока не на драматичния изказ, а на епичния наратив. Брукнер сякаш подрежда един до друг във времето - или ако си представим пространствено един върху друг – звукови маси, блокове, често тежки и масивни, създавайки впечатление за монументална архитектуронична конструкция, за величествено цяло, дори, образно казано, за средновековна катедрала.

Съвсем друг обаче е случаят при спонтанно, неаналитично слушане на Брукнерова симфония. Тогава човек вече без да усети в кой момент това се случва, бива „потопен” в самобитна, духовна атмосфера, влиза в нов, непознат, покоряващ и инспиративен свят, не се „смуцава” от особеностите на звуковия градеж, но в края на симфонията си дава сметка, че е бил съпричастен на духовно и музикално чудо, че е преживял истинско музикално откровение, че с нещо самобитно и неповторимо е обогатил личния си свят.

## КРАТКО ЕКСПОЗЕ НА ЕВОЛЮЦИЯТА НА АРАНЖИМЕНТА ПРЕЗ РАЗЛИЧНИТЕ МУЗИКАЛНИ ЕПОХИ

Ас. Емануела Крондева

### A BRIEF EXPOSITION OF THE EVOLUTION OF ARRANGEMENT THROUGH DIFFERENT MUSICAL ERAS

Emanuela Krondeva Assist. Prof.

#### Резюме:

Статията изследва еволюцията на аранжирания като ключов елемент в музикалното изкуство през различните исторически епохи. Текстът проследява развитието на аранжираният практики – от средновековните напеви и инструментални интабулации през Ренесанса, до сложните оркестрации на Класицизма, Романтизма и новаторските тенденции в Модернизма. Особено внимание е отделено на трансформацията в съвременния контекст на XXI век, белязан от технологичния напредък и изкуствения интелект. Еволюцията на аранжирания е доказателство за неговата значимост като средство за адаптация и обогатяване на музикалното наследство.

#### Ключови думи:

еволуция на аранжирания, музикални епохи, модерни технологии, дигитализация

#### Abstract:

The article explores the evolution of arrangement as a key element in musical art throughout different historical eras. The text traces the development of arrangement practices – from medieval chants and instrumental tabulations during the Renaissance, to the complex orchestrations of classicism, romanticism and the innovative currents of modernism. Particular attention is paid to the transformation in the contemporary context of the 21st century, marked by technological progress and AI. The evolution of arrangement is evidence of its importance as a means of adapting and enriching the musical heritage.

#### Keywords:

evolution of arrangement, musical eras, modern technologies, digitalization

### Зараждане и развитие през Ренесанса

Аранжираният, какъвто го познаваме днес, се заражда в Европа през епохата на Ренесанса. Той се превръща в неизменна част от композицията и разпространението ѝ в различни варианти. До голяма степен е повлиян и от стиловите предпочитания на публиката през тази епоха. Обикновено се аранжират произведения, които вече са добили известна популярност. Имайки предвид тогавашните възможности за нотен печат и липсата на звуконосители, това се превръща в лесен начин за популяризиране на дадена творба. Музиканти преработват произведения по слух и така ги видоизменят осезаемо. Освен това, субективните музикални възприятия и индивидуалните изпълнителски умения неизменно оказват влияние върху крайния резултат.

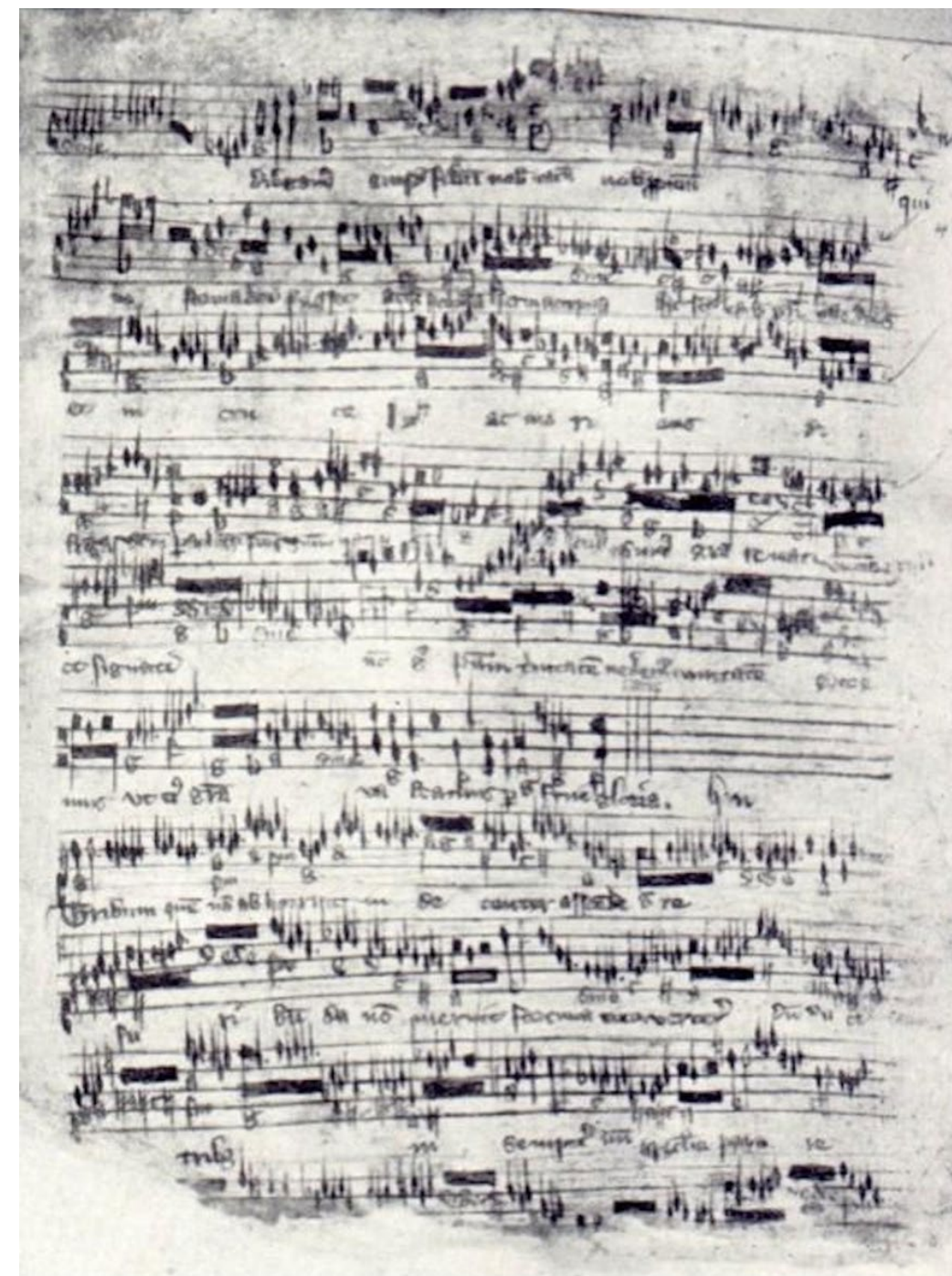
Като първичен вариант на аранжирания се явяват преработки за инструмент от вокални партии, които се предават от уста на уста. Това става паралелно с акустичното усъвършенстване на музикалните инструменти.



Първоначално се възпроизвеждат едногласни напеви и мелодии. Впоследствие, с напредъка в техниките за интерпретация, започват да се изпълняват по-сложни във фактурно отношение многогласни произведения. „Много ренесансови композитори се вдъхновяват от шансона, адаптирайки тези песни за домашно изпълнение, използвайки инструменти като лютня, виола да гамба или блок флейта“ (Reese, 1954, стр. 188).

Съществуват данни за появата на аранжimenti на вокални произведения от XIV, XV и XVI век. Много по-късно, през XX век, музикалната литература, както и изпълнителските кръгове, налагат и разпространяват термина „интабулация“, който се отнася предимно за такъв вид преработка. Това са аранжimenti на вече съществуващи многогласни вокални композиции, преработени за инструмент – клавикорд, клавесин или лютня. Тези инструменти са водещи в музикалната култура през Ренесанса (Brown H., 2001). Функцията на лютнята, бивайки съпровод на главната партия, може да се забележи в редица аранжimenti на вокална музика, където са запазени повечето гласове, освен водещия. „Това неминуемо довежда до солова песен, с акомпанимент на лютня“ (Генов, 2017).

Разбира се, през тази епоха се преработват не само вокални произведения, но и инструментални. Битовите танци имат нарастващо значение. Водещите жанрове са светска песен, меса, мотет и мадригал. Характерни инструменти за епохата са още орган, китара, старинна виола, надлъжна флейта, старинен обой, гайда, спинет, арфа, перкусии и други. Най-ранният ръкопис на аранжimenti за клавирен инструмент датира от 1360 година. Представява комбинация от нотно писмо и букви. Известен е като Robertsbridge codex (Нотен пример 1), сборникът със старинни ръкописи е открит в Робъртсбридж, село в Източен Съсекс, Англия, от където идва и името му. Съдържа шест пиеси. Три от тях са аранжimenti на мотети, а другите три са двугласни (средновековни жанрови) танцувални пиеси (Reaney, 1966). Съществуват оцелели интабулации от XV век за клавишни инструменти (предимно от немски източници). Всички те са написани на петолиние и съчетават ноти и букви.



*Нотен пример 1*

Характерно е, че при преработката могат да се пропуснат някои гласове, други пък да се комбинират в един и дори цели пасаж да се разпределят, така че да е удобно за изпълнителя. Обикновено това са прелюдии, фантазии и ричеркари. Фантазиите се открояват със свободна структура и ритмическо



организиране, твърде близки до импровизацията (Brown H. , 2001).

Нотен пример 2 показва:

а) Началото на мотет Adesta-Firmisime – Aleluya Benedictus;

б) Версията за клавир от първия пасаж. От тук се забелязва, че преработката съвсем не е така проста и се отличава със специфична орнаментика и изящество в горния глас. Това става отличителна черта за по-късните аранжimenti (Boyd, 2001).

а)  
Alleluya Benedictus

б)

Нотен пример 2

Най-големият ръкопис от това време, открит до момента, е създаден между 1460 и 1470 година и съдържа 256 авторски композиции и аранжimenti, а също и такива за клавишни инструменти. Известен е като „Органна книга на Буксхаймер“ (Buxheimer Orgelbuch)

№ 66.

№ 67.

Нотен пример 3

Съществуват доста неясноти относно произхода ѝ. Предполага се, че е създадена от автор, живял и творил в южната част на Германия. Често ръкописът е преписван на Конрад Пауман (Conrad Paumann), тъй като съдържа доста негови произведения. От 1450 г. до смъртта си през 1473 г. той работи като придворен органист в Мюнхен, заради това, според някои изследователи, точно там е създадена органната книга. След откриването на манускрипта, той е предложен за продажба и от XVI век до 1883 г. е собственост на Баварската държавна библиотека в Мюнхен (Boyd, 2001).

Освен аранжimenti на песни, танци и френски шансони, които са водещ светски жанр през XV век, ръкописът съдържа около тридесет прелюдии и около петдесет пиеси с богослужебен характер. Творбите са предимно дву- или тригласни, но има и няколко четиригласни. Повечето

от композициите са от анонимни автори, но има и създадени от известни ренесансови творци, като Конрад Пауман, Уолтър Фрай (Walter Frye) и Джон Дънстапъл (John Dunstaple).

През Ренесанса е било обичайно музикантите да създават различни аранжimenti на едно и също музикално произведение. Това обикновено е популярна мелодия или песен, като по този начин се създават множество различни варианти.

*Нотен пример 4*

Ето например една еднотонна мелодия в нейните два аранжимента:

а) Песента "Elland du hast" от сборника с немски песни "Lochamer Liederbuch", датиращ от средата на XV век.

б) Аранжмент на същата песен от сборника на Конрад Пауман, "Fundamentum", където мелодията е изнесена в лявата ръка.

в) Една от шестте версии от органната книга на Буксхайм, където ясно се очертава аранжмент на същата песен, но базиран на вариацията. Преработките на вокални произведения в такива за инструмент започват постепенно да се развиват и разгръщат с времето, обогатени с допълнителна орнаментика (Boyd, 2001).

През XVI век, с въвеждането на музикалния печат, интабулациите се

разпространяват не само в Германия, но и в други европейски държави като Италия, Франция и Испания. Така броят им рязко се увеличава, защото издателите имат възможност да публикуват големи количества музика, както за клавишни инструменти, така и за китара, лютня, виела, цитра и други инструменти.

Музикантите от този период създават свои аранжimenti, съобразявайки се със собствените си технически възможности и тези на съответния инструмент. Това определя колко гласа могат да изсвирят при преработка на вокална творба и как точно да аранжират произведението си. Приемало се е за удобно изсвирването на композиции от четири, пет, шест или повече гласове. На моменти фактурата се опростява, а когато това се налага се изпускат или се вмъкват вокални партии. Допускат се леки промени и изменения, с цел да се изсвирят водещите гласове. Използват се пищни орнаменти при аранжирането, които съвременните музиканти биха сметнали за излишно претрупване. И такива, които изобщо не орнаментират, като например каталунският изпълнител на виела Мигел де Фуеняна (Miguel de Fuenllana).

За едни от най-добрите виртуози на Ренесанса са смятани автори, които стигат по-далеч в използването на орнаменти. Такива са Валентин Бакфарк (Valentin Bakfark) и Франческо да Милано (Francesco da Milano), като и двамата свирят на лютня. Чрез този похват аранжиментите им превръщат оригиналните творби във виртуозни инструментални пиеси. Така изпълнителят не само пресъздава чуждото произведение, а прави и своеобразно надграждане на първоначалната идея. Използват се много орнаменти, бързи пасажи и каденци, които разкриват виртуозност и технически умения. По този начин, като водещ похват при изграждането на аранжмент, се извежда вариационния принцип.

Пропускането на гласове при аранжирането става все по-рядко към края на XVI век. Вместо това се набляга на конкретни съществени ходове във всеки глас, като се избягва претрупването. „Когато произведението е съставено от повече от пет гласа, е необходимо да се положат усилия и да се изведат

пределно ясно както външните гласове, така и вътрешните“, подчертава Винченцо Галилей (Vincenzo Galilei), който е важна фигура в музикалния живот във Флоренция. Според него, вместо гласовете да бъдат заменени с други тонове от същия акорд и по този начин да се облекчава изпълнителят, трябва да бъдат стриктно съобразени с правилното гласоводене, т.е. да се набляга на вътрешните гласове. От значение е интервалът децима да не бъде заменен с терцов, тъй като първият носи по-приятно звучене. Когато се налага изпускане на някой глас, това следва да става главно на места, където линията се дублира в октава с друг, по-важен глас (Brown H. , 2001).

### Развитие на аранжирания през Барока

Към края на XVI век започва Бароковата епоха в музиката, която измества Ренесанса. Прославя се могъществото на светската власт, църквата и същевременно с това се изразяват прогресивните идеи на съвременното по нов и оригинален начин. „Въпреки че е използван в художествената и музикалната критика още в средата на 18-ти век, терминът „барок“ е приет сравнително наскоро за исторически период. Произлиза от португалската дума barroco, която означава перла с неправилна форма. Често се среща в текстове, свързани с производството на бижута от 16 век нататък, на испански (berrueso, barrueso), френски (barroque, baroque) и по-късно на италиански (baroco, barocco)“ (Palisca, 2001). Водещи барокови композитори са Клаудио Монтеверди (Claudio Monteverdi), Антонио Вивалди (Antonio Vivaldi), Йохан Себастиан Бах (J. S. Bach), Георг Фридрих Хендел (Georg Friedrich Händel), Доменико Скарлати (Domenico Scarlatti), Жан-Филип Рамо (Jean-Philippe Rameau) и много други. Някои от най-изявените за епохата композитори създават аранжирания на базата на свои авторски произведения, като също така работят и върху чужди композиции.

Характерно за епохата е яркото, открояващото се орнаментиране. Продължава развитието на свободния полифоничен стил, който се забелязва още към края на Ренесанса в повечето преработки. Като композиционни

похвати се използват, както лежащ глас – исо, над който се развива мелодията, така и канона, който е изпълнение на една и съща мелодия от два или повече гласа, встъпващи последователно.

Нотен пример 5

През периода от края на XVI век до края на XVIII век тенденцията да се аранжират вокални полифонични произведения продължава. Една от прочутите по това време песни се вижда на Нотен пример – 5.

а) «Amarilli mia bella» на Качини (Giulio Caccini), аранжирана от Питър Филипс (Peter Philips)

б) и в) в развитието и разработването на темата всеки път прави различна версия и резултатът е едновременно аранжираният и вариацията на основната тема (Boyd, 2001).

Освен преработки на вокални произведения, през Барока се развива и силен интерес към аранжирания от един инструмент или състав за друг. През XVII и XVIII век силен възход бележи разпространението на концерта. Има много примери за развитието в тази насока и адаптирането на солови



и инструментални произведения в концерти. Добър пример са струнните концерти на Чарлс Ависън (Charles Avison), които могат да бъдат определени като изключително успешна преработка от сонатите за клавесин на Доменико Скарлати. Създават се и аранжimenti от оркестрови концерти за солови инструменти. Йохан Себастиан Бах (J. S. Bach) и Йохан Готфрид Валтер (Johann Gottfried Walther) правят такива преработки от концерти на Албинони (Albinoni), Вивалди (Vivaldi), Телеман (Telemann), Торели ( Torelli), аранжирани за орган и клавесин (Boyd, 2001). Бах създава и аранжimenti с драстични промени в структурата, хармонията и формата. Прави още и почти буквални преработки с много леки хармонични изменения и добавяне на нови контрапункти.

Нотен пример – 6 показва:

а) Концерт за цигулка на Вивалди оп. 4 № 6

The image displays two musical staves, labeled 'а)' and 'б)', representing different versions of the first movement of Vivaldi's Concerto for Violin, Op. 4 No. 6. Staff 'а)' shows the original arrangement for violin and bass. Staff 'б)' shows a reworked version for keyboard, where the melody is adapted for the right hand and the bass line is significantly more active and ornamented.

Нотен пример 6

б) Преработка на Бах за клавесин, в която мелодията се развива и допълва с орнаменти. Басовата линия също е силно раздвигана и обогатена.

Двата варианта могат да се прослушат в последващите линкове.

Линк: Концерт за цигулка на Вивалди оп. 4 № 6

[https://www.youtube.com/watch?v=6pFDJ4rEg8&ab\\_channel=ClassicalComposers](https://www.youtube.com/watch?v=6pFDJ4rEg8&ab_channel=ClassicalComposers)

Линк: Транскрипция за клавесин на същия концерт, направена от Бах.

<https://www.youtube.com/watch?v=fxnr1UzhKdM> – От 3:28 минута започва втора част, от която е и нотен пример 6

В по-късните си творби Бах създава цели клавирни концерти с акомпанимент по подобен начин, преработени от негови или чужди творби. Аранжира концерт на Вивалди за четири цигулки и струнен оркестър, превръщайки го в концерт за четири клавесина и струнен оркестър (Boyd, 2001).

Аудио пример може да чуете в следните линкове:

Линк: Вивалди – концерт за четири цигулки и струнен оркестър №3 оп.10

[https://www.youtube.com/watch?v=GWZTyiMXulQ&ab\\_channel=AkademiaFilmuiTelewizji](https://www.youtube.com/watch?v=GWZTyiMXulQ&ab_channel=AkademiaFilmuiTelewizji)

Линк: Преработка на Бах за четири клавесина и струнен оркестър от концерта на Вивалди за четири цигулки и струнен оркестър.

<https://www.youtube.com/watch?v=OBKu4uCLbNo>

Основна тенденция през Бароковата епоха е да се правят аранжimenti на по-стари произведения. Франческо Дуранте (Francesco Durante) превръща речитативи от светски кантати на Алесандро Скарлати в камерни дуети. „Бароковият процес на аранжиране беше с акцент върху изразителния контраст и разнообразието; композитори като Хендел често преработват собствените си арии в инструментални симфонии, отразяващи плавните граници между вокалната и инструменталната музика“ (Vukofzer, 1947, стр. 233) . Г. Ф. Хендел аранжира собствени произведения, но не прави съществени промени. Адаптира Концерто гросо № 11, оп. 6 в концерт за орган и струнен оркестър.

### Аранжиментът в епохата на Класицизма

„Объркващо е, че има класически период, който всъщност се нарича „Класически“. ... Но ако се замислите какво се случва в изкуството, литературата и архитектурата, това има много смисъл. ... По-малкото е повече, така че инструменталната музика е във възход“ (Веек, 2023).

По време на класическия период са се адаптирали мащабни симфонични и оперни произведения за по-малки ансамбли. Това се е отразило в нарастващата популярност на камерната музика и домашните изпълнения (J. Peter Burkholder; Donald Jay Grout; Claude V. Palisca, 2001). Водеща роля през XVIII век има камерният оркестър. Струнният квартет, съставен от две цигулки, виола и виолончело се стандартизира и става основа на симфоничния оркестър. Постепенно се прибавят и останалите инструменти. Концертите, по-специално за пиано и оркестър, стават любима форма на епохата. В края на века клавесинът трайно бива изместен от пианото.

Виенските класици използват фолклора в свои разработки. Хайдн и Моцарт прекрояват много красиви немски танци, както и песни, в английски стил. Влияние върху творчеството на Хайдн оказват словенския и унгарския фолклор. Бетовен аранжира множество сборници, както с ирландски, английски и шотландски песни, така и от други части на света. Той умело борави с изразните средства и тембрите на инструментите и успява да наподобява грубоватия звук от някои автентични народни танци. Всички тези похвати са втъкани и пренесени с огромна доза стил и финес в универсалната класическа форма.

Като основни представители на класицизма е прието да се посочват Йозеф Хайдн (Joseph Haydn), В. А. Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) и Л. в. Бетовен (Ludwig van Beethoven). Някои историци добавят наред с тях и Кристоф Вилибалд Глук (Christoph Willibald Gluck). Моцарт е ключова фигура

по това време. Има огромно творчество и много от композициите му са аранжирани на чужди автори. Някои от концертите му за пиано – KV 37, F-Dur, KV 39, B-Dur и KV 40, D-Dur, са базирани на части от сонати на Херман Раупах (Hermann Raupach), Бах и други. Моцарт оркестрира фуги на Бах, включително и от „Добре темперирано пиано“ в струнни триа и квартети.

На нотните примери 7 и 8 се вижда fuga на Бах в до минор и адаптирания вариант за две цигулки, виола и оркестър. Както се забелязва, Моцарт изразява уважение към тематичния материал, тъй като не прави никакви промени по отношение на тоналността, съдържанието и формата.



Нотен пример 7



Нотен пример 8

Линк: Бах, Фуга № 2 в до минор из „Добре темперирано пиано” 2:28 минута

[https://www.youtube.com/watch?v=nwwHuxHMlpc&ab\\_channel=PaulBarton](https://www.youtube.com/watch?v=nwwHuxHMlpc&ab_channel=PaulBarton)

Линк: Моцарт – Струнен квартет KV 405, който е адаптация по фугата на Бах

[https://www.youtube.com/watch?v=2\\_Au\\_THjYMg](https://www.youtube.com/watch?v=2_Au_THjYMg) 0:00-1:43

„В класическата епоха аранжиментите се фокусираха върху поддържането на яснотата на формата и мелодичната линия, съществени за музиката на Хайдн, Моцарт и Бетовен. Аранжорите често са се стремели да запазят балансираната фраза и прозрачността на оркестрацията, типични за периода“ (Rosen, 1997, стр. 132). Много съвременници отдават почитта си към класическите композитори, като оркестрират или правят дословни адаптации за друг инструмент или състав. Величието на класическата музика устоява до наши дни в първоначалния си вид, като става обект за творчество на множество автори, които създават преработки в различни стилове.

### Аранжиментът през XIX и XX век

„Попитайте повечето хора какво смятат за романтична песен и ще получите отговори като “All of Me” на John Legend или почти всичко от Marvin Gaye. Но, както знаете, главното „P” в романтичната музика е произведение, композирано в романтичен стил, възникнал през романтичния период. Но какво характеризира музиката от романтичния период?” (Team, 2019).

В епохата на Романтизма, която започва през XIX век, на преден план излизат чувствата, победили над разума. „Музиката наистина започна да „казва“ нещо директно на публиката, произведенията започнаха да имат повече значение или поне бяха по-екстровеертни, а връзките им с изкуството и литературата бяха ясни за всички“ (Beek, 2023). Композиторите от романтичната епоха виждат музиката като средство за индивидуално и емоционално изразяване. Всъщност те приемат музиката за онази

форма на изкуство, която е най-способна да изрази пълната гама от човешки емоции. В резултат на това романтичните композитори, залагат основно на емоционалното съдържание (Team, 2019). Сред най-изявените представители на този период са – Карл Мария фон Вебер (Carl Maria von Weber), Николо Паганини (Niccolo Paganini), Джоакино Росини (Gioachino Antonio Rossini), Роберт Шуман (Franz Peter Schubert), Феликс Мелденсон Бартолди (Felix Mendelssohn Bartholdy), Фредерик Шопен (Frédéric Chopin), П. И. Чайковски (Pyotr Ilyich Tchaikovsky) и много други.

Песента се обособява като основен жанр. „В епохата на Романтизма аранжорите са изиграли решаваща роля, правейки симфоничната и оперна музика достъпна за растящата средна класа. Преработките за пиано от оркестрови произведения стават стандартна практика за изпълнение, особено в домашни условия и салони“ (Samson, 2002, стр. 314). Най-отличителна черта през тази епоха несъмнено са клавиърните извлечения, които са вероятно най-интересният и най-широко култивиран тип аранжимент на XIX век. Многобройни оркестрови и камерни произведения, както и цели опери, се преработват за пиано. Най-ярък представител на Романтизма по отношение на аранжиментите е Ференц Лист. Той е роден в Унгария, но живее още в Австрия и Франция. Преработва огромно количество музика и създава модерен прочит на произведения от съвсем чуждестранни автори, а така запознава публиката и с някои от най-новите по това време творби. Аранжиментите му варират от прости транскрипции до много технически сложни за изпълнение композиции. Някой от тях са: чудесната парафраза по тема от операта „Риголето“ на Верди; всички симфонии на Бетовен; „Фантастична симфония“ и „Харолд в Италия“ на Берлиоз; както и няколко музикални драми на Вагнер. Лист прави транскрипции и на известни творби на Паганини. Една от най-популярните е «La campanella», от шестте големи етюда по Паганини. Мелодията идва от третата част – рондо на втория цигулков концерт на Паганини. По отношение на виртуозност, Лист създава аранжимента си изключително в стила на Паганини, като не нарушава тематичния материал (нотен пример 9 и 10)





Нотни примери 9 и 10

С аранжирането на шест фуги на Бах, Ференц Лист дава своя огромен принос и във възраждането на органната музика. Той прави още и транскрипции на приблизително 170 песни, създадени от Шуберт, Шопен, Шуман и много други композитори.

През Романтизма клавирни преработки на собствените си оперни и симфонични творби правят редица композитори. Особено сполучливи са клавирните извлечения на последните три симфонии на Чайковски от Самуил Файнберг (Samuil Feinberg). Сергей Рахманинов адаптира за пиано прословутата част от трето действие на Римски-Корсаков от операта „Приказка за цар Салтан“ – „Полетът на бръмбара“. В последствие тази част бива аранжирана многократно от различни композитори.

Й. Брамс (J. Brahms) аранжира собствените си вариации по тема на Хайдн за две пиана в такива вариации за оркестър. Той работи и върху

множество оркестрови произведения по теми на други автори. Конкретните му виждания как трябва да се направи аранжиранието, са причина редица композитори впоследствие да имат интерес към творчеството му, да изследват и преработват негови творби. Един от тях е Арнолд Шьонберг (Arnold Schoenberg), представител на Модернизма. Той оркестрира квартет на Брамс, оп. 25, като не прави промени в нотния текст, а включва някои нови хроматични движения. Като привърженик на атоналната музика Шьонберг е новатор, налага додекафонията в своите произведения. Това е система за композиране с 12 равноправни тона, получени от разделянето на октавата на 12 равни части. В основата на композицията заляга поредица (серия) с избрана от композитора определена последователност в качеството на своеобразна „тема“. Последователността на тоновете се запазва до края на композицията и повторението на някои от тях е забранено. Използването на този похват е опит за промяна в музиката, свързана с кризата на изразни средства на класическия стил, която се усеща през средата на ХХ век. Тогава отпадат основни правила, свързани с музикалната теория. Шьонберг остава своя щрих в музиката и като аранжира произведения, в които прави съвсем леки изменения на тематичния материал.

След Романтизма в музиката се появяват множество направления и стилове, които отразяват прехода към Модернизъм. Както всяко едно течение в музиката, границите се преливат в процеса на търсене на нови изразни средства. „Модернизъмът е следствие от фундаменталното убеждение сред последователните поколения композитори от 1900 г. насам, че средствата за музикално изразяване през 20-ти век трябва да бъдат адекватни на уникалния и радикален характер на епохата“ (Botstein, 2001). В този период, музиката отразява психологическия портрет на настроението на модерната епоха. Това е време на промяна. В музикалната композиция навлизат много дръзки и иновативни методи. Те водят до нова организация на мелодичните, хармоничните и ритмичните аспекти в музиката. Модернистите оспорват ортодоксалната конвенционалност в контекста на музиката. Времето изисква разбиване на очаквания, категории



и граници, като отваря пътища за изследване на новото. Открояващи се представители от някои направления от Модернизма са Франсис Пуленк (Francis Poulenc), Антон Веберн (Anton Webern), Арнолд Шьонберг (Arnold Schoenberg), Игор Стравински (Igor Stravinsky), Дариус Мийо (Darius Milhaud), Клод Дебюси (Claude Debussy), Артур Онегер (Arthur Honegger), Бела Барток (Béla Bartók), Сергей Прокофиев (Sergei Prokofiev), Дмитрий Шостакович (Dmitri Shostakovich), Жорж Орик (Georges Auric), Луи Дюрей (Louis Durey), Чарз Айвс (Charles Ives), Витолд Лютославски (Witold Lutosławski) Лучано Берио (Luciano Berio) Карлхайнц Щокхаузен (Karlheinz Stockhausen), Дьорд Лигети (György Ligeti).

Най-радикално отношение към оркестъра има Антон Веберн в своята оркестрация на Баховия шестгласен ричеркар из „Музикална жертва“. Там, подобно на Шьонберг, чрез оркестрацията той се стреми да разкрие съгласуваността на мотивите. Въпреки това, изолирайки тематичните ядра в цялата фактура с оркестрови средства, Веберн създава съвсем различен ефект, който е тясно свързан със собствения му стил. Това се наблюдава в партитурите на неговите симфонични и оркестрови вариации. Веберн използва ракоходно огледално движение по правилата на имитационната полифония в мотивите, което също става характерна черта на неговите композиции и аранжimenti.

През XX век, готови оркестрови произведения се преаранжират, отново за оркестър. Добри примери са творбите на Густав Малер „Сюита за струнен оркестър“, базирана върху четири части от оркестровите сюити на Бах № 2 и № 3 и оркестров аранжимент на струнен квартет №14 „Смъртта и момичето“ на Шуберт.

Ф. Пуленк, през 1938 г., създава концерт за орган, струнен оркестър и тимпани, като прави препратки от „Фантазия в сол минор“ на Бах (BWV 542) и елементи от операта на И. Стравински (Igor Stravinsky) „Едип цар“.

Концертът на Пуленк, както и произведенията, от които е черпил идеи

могат да се чуят в следните линкове:

Линк: Бах – Фантазия и фуга в сол минор (BWV 542)

[https://www.youtube.com/watch?v=tgDE3klkmtQ&ab\\_channel=NetherlandsBachSociety](https://www.youtube.com/watch?v=tgDE3klkmtQ&ab_channel=NetherlandsBachSociety)

Линк: И. Стравински – операта „Едип цар“.

[https://www.youtube.com/watch?v=eYpSAC9uKA&ab\\_channel=ListadeM%C3%BAasicasOttoMariaCarpiaux](https://www.youtube.com/watch?v=eYpSAC9uKA&ab_channel=ListadeM%C3%BAasicasOttoMariaCarpiaux)

Линк: Ф. Пуленк – концерт за орган, струнен оркестър и тимпани с препратки от „Фантазия в сол минор“ на Бах (BWV 542) и елементи от операта на И. Стравински „Едип цар“.

[https://www.youtube.com/watch?v=47\\_IPETjxTU](https://www.youtube.com/watch?v=47_IPETjxTU)

Натрапчивите дисонансни акорди от началото на фантазията са доста преекспонирани в аранжимента и мотивът от „Едип цар“ дава усещането за синкопиране. Това е интересно преплитане на Бах и Стравински в едно произведение. Да се правят такива музикални колажи е обичайно явление, особено в периода на Модернизма.

В началото на XX век Сергей Прокофиев адаптира десет пиеси за пиано по фрагменти от първите две сюити на балета си „Ромео и Жулиета“, а по-късно аранжира и части от балета „Пепеляшка“. Дмитрий Шостакович прави транскрипция за две пиана от Симфония №3 „Литургична“ от Артур Онегер. Тази адаптация демонстрира майсторството на Шостакович в преобразуването на оркестрово произведение в солова клавирна форма. Аранжиментът му подчертава богатството на хармониите и полифоничната структура на оригинала, като същевременно успява да запази драматизма и интензивността на симфоничния звук.

Витолд Лютославски създава грандиозен аранжимент отново за две пиана върху вариациите на Николо Паганини по Каприз № 24 за соло цигулка (Нотни примери 11 и 12). Посредством множество кратки нотни стойности и акценти, Лютославски хармонизира и влияе на музикалното възприятие в ритмически план. Използва силно дисонансна хармония, характерна за XX век и така поднася вариациите със съвсем нов прочит.

Примери 11 и 12 могат да се чуят в следните линкове:

Линк: Паганини – Каприз № 24

[https://www.youtube.com/watch?v=3WRptHmxIBk&ab\\_channel=FAIRYTALES](https://www.youtube.com/watch?v=3WRptHmxIBk&ab_channel=FAIRYTALES)

Линк: Лютославски – Вариации по тема от Каприз № 24 на Паганини за две пиана

<https://www.youtube.com/watch?v=9CyQ-Ly2I6o>

**Tema.**  
**Quasi Presto.**

**Var. 1.**

**Var. 2.**

**Var. 3.**

**Allegro capriccioso (♩ = 144)**

**Allegro capriccioso (♩ = 144)**

Много композитори от XX век правят аранжimenti по теми от произведения от класическата музика. Джазът е един от най-благодатните стилове за такъв тип вариации и импровизации. Чудесен пример за това са преработките на френския пианист и композитор Жак Лусие (Jacques Loussier), който аранжира в джаз стил много от творбите на Й.С.Бах.

Линк: Jacques Loussier Trio – “Play Bach” (1989)

[https://www.youtube.com/watch?v=1IQftbMNea8&t=40s&ab\\_channel=LOFTmusic](https://www.youtube.com/watch?v=1IQftbMNea8&t=40s&ab_channel=LOFTmusic)

Още един пример за аранжмент, по теми от първа част на Симфония №5 на Бетовен в диско вариант, от Уолтър Мърфи (Walter Murphy), който покорява музикалните класации през 1976 година.



Линк: Walter Murphy - A Fifth of Beethoven

[https://www.youtube.com/watch?v=0ouMaLRth-s&ab\\_channel=Frank](https://www.youtube.com/watch?v=0ouMaLRth-s&ab_channel=Frank)

### XXI век – аранжиментът в ерата на дигитализацията

Музиката през XXI век е силно повлияна от глобализацията, музикалните компютърни технологии и доминиращата роля на американската култура, която се налага не само като творчески израз, но и като бизнес модел. Американската музикална индустрия, водена от стилове като поп, хип-хоп и R&B, създава стандарт за това как трябва да звучи „успешната“ музика. Артисти като Бионсе (Beyoncé), Тейлър Суифт (Taylor Swift), Дуа Липа (Dua Lipa), Дрейк (Drake), Кендрик Ламар (Kendrick Lamar), Риана (Rihanna), Уикенд (The Weeknd), Imagine Dragons стават глобални икони. Платформи като Spotify, Apple Music и YouTube, допринасят за разпространението на американската музика като доминираща в глобалния музикален поток. Засилва се тенденцията музиката все повече да се третира като продукт за продажба, а не като изкуство. Музикалните продукции често вървят заедно с модни линии, риалити формати, козметични продукти и филмови проекти, което превръща музикантите в мултифункционални марки.

Аранжиментът претърпява значителна еволюция, като динамиката на технологичния напредък и виртуалните студийни инструменти играят основна роля в тази трансформация. С развитието на дигиталните аудио работни станции и разнообразието от музикални софтуерни приложения, процесът на аранжиране се променя драстично, както по отношение на начина на работа, така и като творчески прийоми.

Една от основните характеристики на аранжиментите през XXI век е интеграцията на технологиите и изкуствения интелект. Използването на дигитални инструменти и технологии, като виртуални студийни музиканти (session players), синтезатори, семплери и MIDI контролери, позволява на аранжорите да реализират музикални идеи, които преди това са били

практически невъзможни. Това разширява значително техните възможности за работа с различни звуци и стилове, като им се предоставя изключително многообразие от звукови ефекти, които могат да бъдат използвани в композицията.

Аранжиментът през XXI век също така акцентира върху колаборацията и споделянето. Благодарение на интернет и облачните технологии, музиката се разпространява светкавично из земното кълбо. Съвместните проекти между музиканти и продуценти, често намиращи се в различни точки на света, става нещо съвсем стандартно. Платформи като BandLab, Soundtrap, Splice, Endless и много други улесняват този процес, като предоставят онлайн среди за колаборация, където аранжорите и музикантите могат в реално време да работят по една и съща композиция. Това оказва огромно влияние върху глобализацията на музикалните стилове и креативните методи на работа. През XXI век социалните мрежи и платформи като TikTok и Instagram направиха революция по отношение на начина, по който музиката достига до слушателите. Те не само улесняват разпространението, но и създават нови механизми за популяризиране и взаимодействие между артистите и аудиторията.

Още една съществена черта на аранжиментите през XXI век е хибридността на музикалните стилове. С помощта на компютърните музикални технологии аранжорите лесно могат да комбинират елементи от различни жанрове и култури. Това неминуемо води до създаването на нови и оригинални форми на музикален израз. Например, електронните и акустичните инструменти се комбинират по начини, които създават уникални звукови палитри, а различни стилове като електронна денс музика (EDM), хип-хоп, класика и джаз често се сливат в нови музикални произведения.

Технологичният напредък през XXI век дава и на аранжорите нови инструменти за обработка и финото балансиране на звука. Възможността да се добавят изключителни прецизни детайли и ефекти, да се прилага пространствено миксиране (surround mix) и да се използват висококачествени звукови библиотеки прави аранжиментите значително

по-сложни и експресивни. В съвременната музика обработката на звук е неотделима част от процеса на аранжиране, като аранжорът се стреми не само към оптимално звучене, но и към създаване на специфична атмосфера, която предава емоциите и посланието на произведението. По този начин, през XXI век, процесът по създаване на аранжмент не е просто организация на музикални елементи. Той е интерактивен и всеобхватен процес, който изисква комбинация от творчески подход, технологични умения и разбиране на новите музикални тенденции. „...аранжорите са се превърнали в многофункционални продуценти, често отговорни не само за това какви партии ще изпълняват инструментите, но и за електронните звуци, семплирането и динамичните процесори, които определят крайния продукт“ (Cunningham, 1996, стр. 294). Този подход дава възможност за повишаване на креативността и оригиналността, като включва и многобройни нови начини за изразяване и експериментиране с музиката.

Някои от водещите аранжори за века са Куинси Джоунс (Quincy Jones), Макс Мартин (Max Martin), Ханс Цимер (Hans Zimmer), Финес О'Конъл (Finneas O'Connell), Грег Кърстин (Greg Kurstin), Дейвид Фостър (David Foster), Найл Роджърс (Nile Rodgers), Джон Пауъл (John Powell), Брайън Ино (Brian Eno).

Въпреки че Куинси Джоунс започва своята кариера още през XX век, той продължава да има огромно влияние върху музикалния свят и през XXI век. Джоунс е известен с множеството си колаборации и с факта, че е основна движеща сила зад успеха на редица артисти. Това са Франк Синатра (Frank Sinatra), Пеги Ли (Peggy Lee), Даяна Уошингтън (Dinah Washington), Ела Фицджералд (Ella Fitzgerald), включително Майкъл Джексън (Michael Jackson) и много други. През новото хилядолетие неговата работа вдъхновява поколения от млади аранжори и продуценти, които се възползват от новите технологии в съвременното аранжиране.

Макс Мартин е един от най-успешните и влиятелни музикални продуценти и аранжори на XXI век, особено в поп музиката. Той стои зад много от най-големите хитове на изпълнители като The Weeknd, Кати

Пери (Katy Perry), Бритни Спиърс (Britney Spears), Тейлър Суифт и много други. Неговият стил се характеризира с комбинация от интересни ритми и перфектно балансиране на инструментални и вокални елементи, което го прави важна фигура в музикалната индустрия.

Ханс Цимер е композитор и аранжор, който през последните две десетилетия продължава да променя и обогатява подходите към филмовата музика. Неговите иновативни методи включват интеграция на оркестрови елементи с електронна музика, което прави работата му изключително динамична и въздействаща. Проектите му за филми като „Генезис“ и „Интерстелар“ показват как класически и модерни технологии могат да бъдат комбинирани в иновативни музикални форми.

Грег Кърстин е ключова фигура в съвременната поп музика и аранжмент, работейки с артисти като Адел (Adele), Сиа (Sia), Пол Маккартни (Paul McCartney), Пинк (Pink) и много други. Неговият стил се отличава с внимание към детайлите, а също така с иновативни подходи при съчетаването на акустични и електронни звуци. Кърстин е известен с уменията си да създава усещане за интимност и емоционалност.

Дейвид Фостър, макар и започнал кариерата си по-рано, продължава да бъде важна фигура и през XXI век. Той е работил с някои от най-големите имена в музиката, като Селин Дион (Celine Dion), Уитни Хюстън (Whitney Houston), Алис Купър (Alice Cooper), Майкъл Бубле (Michael Buble) и много други. Неговите аранжменти често включват мощни оркестрации и внушителни вокални аранжменти, което прави песните му силно емоционални и въздействащи.

Брайън Ино, известен със своята работа в амбиентната музика и колаборации с изпълнители като Дейвид Бауи (David Bowie), U2 и Coldplay, продължава да бъде важна фигура в музикалния свят и през XXI век. Неговите подходи при аранжиране често включват използване на различни звукови ефекти, които трансформират традиционните идеи за музикален аранжмент и създават уникални звукови картини.



Найл Роджърс е влиятелен аранжор и продуцент, който успява да съчетае елементи от диско, фънк и поп, като ги адаптира към съвременната музика. Неговото партньорство с Daft Punk, Pharrell Williams и много други артисти през XXI век показва способността му да бъде в крак с новите тенденции и да предлага свежи идеи в музикалния аранжимент.

Финес О'Конъл, брат на Били Айлиш, е композитор и аранжор, който се превърна в един от най-влиятелните млади артисти на XXI век. Той създава аранжименти, които съчетават иновативни звукови техники. Залага на минимализма и резките контрасти в музиката. Финес използва съвременни продуцентски подходи, които съчетават електронни елементи със сурова акустична звучност, за да създаде уникални музикални преживявания.

Джон Пауъл е композитор и аранжор, който е особено известен с филмовите си партитури, включително „Как да си дресиращ дракон“. Той използва широк спектър от музикални стилове и комбинира звуци от класически музикални инструменти с модерни технологии, което прави музиката му епична и дълбоко въздействаща.

Аранжорите на XXI век имат достъп до значително повече технологични ресурси, които разширяват творческите им възможности и предоставят нови начини за изразяване. Работата на тези водещи фигури показва как различни жанрове, инструменти и технологии могат да бъдат комбинирани за създаване на оригинална музика с висока емоционална стойност. Тяхното влияние не само оформя звученето на съвременната музика, но също така вдъхновява бъдещите поколения от аранжори и композитори, да използват тези технологии за творчески импулс.

Аранжиментът остава сърцевината на музикалното изкуство, непрекъснато променяйки и адаптирайки се към нуждите на различни епохи и култури. Той е средство за преоткриване, свързване и предаване на музиката през времето. Неговата универсалност и адаптивност го утвърждават като незаменим компонент на музикалното творчество, който

разширява хоризонтите на възприятието и осигурява устойчивостта на музикалното наследство.

В съвременния контекст аранжиментът се превръща в средство за обединяване на традицията с иновацията – процес, който не само съхранява богатството на оригиналните идеи, но ги интерпретира и представя по начин, който е разбираем и въздействащ за съвременния слушател. Същевременно аранжиментът е и форма на творческо себеизразяване, която позволява на музиканта да добави своя почерк. Това го прави не само инструмент за адаптация, но и източник на вдъхновение, който обогатява музикалната култура и я прави достъпна за бъдещите поколения.

## Референтна литература

Reese, G. (1954). *Music in the renaissance*. Michigan: W.W.Norton.

Brown, H. (20 January 2001 г.). *Intabulation*. Извлечено от Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13823>

Генов, Я. (2017). Интабулациите за лютня през XVI век. Опит за дефиниране на понятие и процес, *Алманах 9*, . *Алманах 9*.

Reaney, G. (1966). *Manuscripts of Polyphonic Music, 11th-early 14th Century: c. 1320-1400*. G. Henle Verlag.

Boyd, M. (20 January 2001 г.). *Arrangement*. Извлечено от Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>

Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque era: From Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & Company INC.

Beek, M. (14 март 2023 г.). *What are the different periods of classical music?* Изтеглено на октомври 23 г. от Classical music brought to you by BBC music magazine: <https://www.classical-music.com/features/articles/what-are-the-different-periods-of-classical-music/>

J. Peter Burkholder; Donald Jay Grout; Claude V. Palisca. (2001). *A History of Western Music*.

New York: Norton.

Rosen, C. (1997). *The Classical style: Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: W.W.Norton & Company.

Team, S. O. (20 march 2019 г.). *The Romantic Period of Music*. Изтеглено на октомври 23 г. от String ovation a cannolly music publication: <https://www.connollymusic.com/stringovation/the-romantic-period-of-music>

Samson, J. (2002). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Botstein, L. (20 01 2001 г.). *Modernism*. Изтеглено на 11 2023 г. от Grove music: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625>

Cunningham, M. (1996). *Good Vibrations: A History of record production*. Sanctuary Publishing.

За автора: Емануела Крондева, асистент, ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски“

Области на интереси: музикална продукция, МКТ, видео монтаж, музикално-изпълнителска дейност, електронни клавишни инструменти и поп и джаз пеене.

Завършила проект по програма „Млади учени и постдокторанти-2“ МОН

Финалист в конкурса „Пролет“ за авторска песен на БНР; Лауреат на национални и международни конкурси за пианисти, участия в класации на БНР Топ20, Ново 10+2 на БНТ с авторски песни.

email: [krondeva@uni.sofia-bg](mailto:krondeva@uni.sofia-bg)

youtube: <https://www.youtube.com/@EmaCrown>

About the Author: Emanuela Krondeva, Assist. Prof., FNOI, Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Areas of interest: music production, MCT, video editing, , musical performance, electronic keyboard instruments and pop and jazz singing

Completed a project under the program “Young scientists and postdoctoral fellows-2” MES.

Finalist in the “Spring” competition for an original song of the Bulgarian National Radio; Awards from national and international competitions for pianists, participation in the charts of the Bulgarian National Radio Top20, Novo 10+2 of the Bulgarian National Television with original songs.

email: [krondeva@uni.sofia-bg](mailto:krondeva@uni.sofia-bg)

youtube: <https://www.youtube.com/@EmaCrown>

## УНИВЕРСИТЕТСКАТА ПОДГОТОВКА НА БЪДЕЩИТЕ НАЧАЛНИ УЧИТЕЛИ, ПРЕПОДАВАЩИ МУЗИКА – ПРОБЛЕМИ И ПЕРСПЕКТИВИ

ПРОФ. Д-Р ПЕНКА МАРЧЕВА

ВТУ „СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

**Резюме:** Съдържанието на публикацията е свързано с проучване на проблематиката, относно музикалнопедагогическата подготовка на бъдещи начални учители. Този въпрос произтича от реалното положение в момента в сферата на общото образование, където музикалното обучение в 1. – 4. клас най-често се провежда от тези специалисти. Направеният анализ на учебните планове, отнасящи се до обучението им в някои български университети, очертава състоянието и набелязва някои перспективи за нейното синхронизиране на национално ниво в парадигмата на автономията на висшите училища.

**Ключови думи:** университетска подготовка, начални учители, обучение по музика

**Abstract:** The content of the publication is related to the study of the issues concerning the music pedagogical preparation of future primary teachers. This question stems from the current reality in the field of general education, where music education in grades 1-4 is most often conducted by these specialists. The analysis of the curricula related to their training in some Bulgarian universities outlines the situation and identifies some perspectives for its synchronization at the national level in the paradigm of autonomy of higher education institutions.

**Key words:** university training, primary teachers, music education

### Въведение

Един от въпросите, който е във фокуса на съвременното общество, е подготовката на бъдещите учители. Личностно-професионалният профил на съвременния учител е динамичен, понякога догонващ, но винаги търсещ, по отношение на процесите в съвременния обществен живот. Необходимо е той да стимулира активно, действено усвояване на знания и умения, да мотивира учениците към самостоятелно развитие в познавателен, комуникативен и практически аспект и по тази причина, гледната точка на С. Николаева е резонна: съвременните ученици имат нужда от „учене, което протича на фона на дейности, изискващи правене, дискутиране, преживяване“. (Nikolaeva, 2008:115)

Предизвикателствата пред учителите се увеличават непрекъснато и с основание Я. Янкова подчертава, че „учителят... не може да спре интензивно протичащите процеси на глобализация и информатизация в съвременните общества, нито може да изолира своите ученици от разнообразния и в много случаи привлекателен виртуален свят, но би могъл чрез педагогическите си умения и компетентности да бъде умел посредник между заобикалящата ги интонационна среда и истинските ценности“ (Yankova, 2012:249), носени от стойностното музикално изкуство. Вярно е твърдението на Я. Янкова, че учителят не може да спре дигитализацията на образователния процес, в това число и музикалния, но за съжаление ролята на използването на дигитални средства в образователния процес започва да се преекспонира и не бива да се пренебрегват възможностите на музиката и обучението чрез нея като неоспоримо средство за формиране, както на познавателни умения, така и на емоционалните и социалните отношения на обучаемите.

В англоезичната научна литература съществува концепцията за Social Emotional Learning (SEL) – социално-емоционално учене, която има за цел да изгради у учениците умения да се справят с предизвикателствата като осъзнават себе си и ролята си в обществото, както и формиране на умения да вземат отговорни решения. Според някои автори възможности за работа в тази посока се съдържат в музикалнопедагогическата дейност (S.Edgar

2019, E.Varner 2024) Прилагайки тази концепция в практиката си, S. Edgar предлага конкретни музикалнопедагогически практики, които по същество се свързани с изграждане на личностен емоционален речник, формиране на умения за разбиране на емоционално съдържание в музиката, умения за изразяване на собствени емоции чрез музикални примери. (Edgar, 2019)

Проблематиката за социално-емоционалното учене както в музикалнопедагогически, така и в психологически аспект, се разработва и в България (Marcheva 2017, Marcheva 2018, Petrov 2022, Krastev 2022 и др.) С основание А. Кръстев подчертава, че „често наблягаме на академичните знания, успеха, а по-малко на социално-емоционалните умения на децата. Социално-емоционалните умения се отразяват върху успеха на учениците в училище, уменията им за вземане на решения, уменията за сътрудничество с връстниците. Социалните умения са форма на интелигентност, чието време несъмнено е дошло.“ (Krastev, 2022:80)

Тенденциите в преподаването, ученето, възпитанието, развитието са динамични. Очакванията към училищната институция непрекъснато нарастват по отношение на подготовката на личности с адекватен на времето и обществото интелектуален и емоционален потенциал, със знания и умения, които са практически приложими, с компетентности за пълноценна самореализация, с култура, носеща традиции, и адекватна на съвременността.

За да бъде реализиран образователен процес на тази основа е необходимо учителите да бъдат подготвени за това.

Актуалността на проблема за подготовката на бъдещите учители предполага обновяване на модела на обучение в адекватен на динамиката и изискванията на съвременния пазар на труда. От съществено значение при подготовката на бъдещите учители е целта, която не е свързана преди всичко с количествени натрупвания на нова информация, а с развитие на умения да се оперира с тази нова информация, да се проектира и моделира педагогическата дейност, съобразно възможностите на учениците и

обективните обществени очаквания. Съвременният учител се изправя пред предизвикателства, за които не винаги е готов. Основната цел на образованието в наши дни е развитие на умения за работа с постоянно променяща се информация и приложението ѝ в реални ситуации.

Изискванията на съвременния трудов пазар поставят пред бъдещите начални учители нови и различни по естество предизвикателства – реализация на образователен процес по различни учебни дисциплини, наличие не само на общо педагогически, но и специфични умения, работа с деца от различни групи – със специални образователни потребности (СОП), деца в норма, деца от различен етнически състав, носители на различни традиции и т.н.. Не по-малко са предизвикателствата, продиктувани от необходимостта, отнасяща се до умения, свързани с развитие на различни компетентности на учениците - дигитална, умения за отчитане на културни различия и изразяване чрез изкуство и др.<sup>1</sup>

За никого не подлежи на съмнение, че динамиката на съвременния образователен процес предполага наличие на конкретни компетентности, включващи определени умения, които са в основата на професионалния профил на бъдещия начален учител.

### Методология

Фокус на представената публикация е подготовката на бъдещите начални учители за провеждане на ефективно и пълноценно обучение. За учителя, преподаващ музика, тя е свързана не само с изискванията на съвременния педагогически процес, но и със спецификата на тоновото изкуство. Професионализмът му в условията на музикалнообразователен процес е обоснован и от специфични компетентности. Дискусия по този повод съществува на различни нива както в сферата на средното образование, така и на висшето, сред представители на МОН, различни издателства и структури, имащи отношение към проблематиката. Изследването в представената публикация е насочено към проучване на съдържателните

<sup>1</sup> Ключови компетентности, [http://ec.europa.eu/education/policy/school/competences\\_bg](http://ec.europa.eu/education/policy/school/competences_bg)



аспекти от музикалнопедагогическата подготовка на бъдещите начални учители в някои от университетите в България.

Следователно негова основна цел е да се анализират учебните планове на висшите учебни заведения, подготвящи начални учители, като фокусът се постави върху музикалнопедагогическите дисциплини.

Мотивацията за избора на тази тема е свързана с констатацията, че все повече начални учители преподават музика. Причините са няколко:

- концепцията на делегираните бюджети;
- хорариумите на началните учители, в които часовете по музика са реално присъстващи;
- намалението на часовете по музика в последните две десетилетия и др.

### Дискусия

Реалната картина, която следва от горепосочените причини, може да бъде представена с няколко изречения.

В редица училища колеги преподават повече от една дисциплина. Пример за това са и началните учители, чиято подготовка има интегрален характер. Голяма част от тях попълват хорариума си с часове от т.нар. „естетически цикъл“, тъй като професионалната характеристика на специалността „Начална училищна педагогика“ предполага подготовка и по тези учебни предмети. Отминава времето, когато учебният предмет музика в начален етап на основното образование, се преподаваше от учители със специалности „Музикална педагогика“ или „Начална училищна педагогика“ със специализация „Музика“.

### Какво се случва днес?

Специалистите по музика са ограничени най-вече в прогимназиален етап на основното образование, както и в първи гимназиален етап на средното образование. Лични впечатления показват, че от четири базови

институции, в които студенти от специалност „Начална училищна педагогика“ провеждат практиката си, в три – учебният предмет музика се води от начален учител. Следователно тук възниква въпросът: до какво степен уменията, които изисква това обучение, свързани с музикалнопедагогическата подготовка на бъдещите начални учители, са адекватни на очакванията. Пред университетските преподаватели стои предизвикателството да се търсят варианти, които да компенсират макар и отчасти редица проблеми като липсата не само на музикална, но и на езикова грамотност при част от кандидат-студентите. Използването на информационни и комуникационни технологии, както и интерактивни методи, включването на съвременни подходи в преподаване, които в условията на обучението по изкуство придобиват своя специфика, са само някои от начините, чрез които бъдещите начални учители е възможно да реализират обучение по музика, съобразно очакванията на ученици, родители и институции.

Наблюдава се и друг проблем: ролята на художественото възпитание в последните години подлежи на съмнение. По същество, то се състои в „усвояване на социалната значимост на езика, на закономерностите на развитието, на нравствените, естетически и социологически аспекти на изкуствата“ (Zdravchev, L., I. Paspalanov, 1985 : 99). Все повече опити се правят да бъдат принизени тези „нравствени, естетически и социологически аспекти на изкуствата“, които са в основата на развитие на детската личност. В резултат на това, часовете по музика са намалени в последните две десетилетия, което се превърна в трайна тенденция, регламентирана от учебните програми за началното училище. Далечен спомен останаха годините, в които децата в трети и четвърти клас общуваха с музикалното изкуство два часа седмично, регламентирано от учебните планове и програми. С намален хорариум, учителят е поставен пред предизвикателството да научи малките ученици да знаят за музиката, да я разбират, да умеят да я съпреживяват. Като всяко изкуство и тя въздейства както върху емоционалното, така и върху интелектуалното израстване на малкия ученик чрез специфичния си комплекс от изразни средства (мелодия, хармония, метроритъм, тембър и др.).

Ще бъде несериозно да се твърди, че учителите – специалисти по музика могат да бъдат заместени от началните учители. Смисълът е те да бъдат подготвени за това при постъпване в училища, където няма друга алтернатива.

Логичните въпроси, които следват, са свързани с нивото на подготвеност на началните учители за реализация на адекватен на съвременните изисквания учебен процес по музика в общообразователното училище, и с възможностите, които биха могли да подпомогнат развитието на музикалнопедагогическите им компетентности.

Резултати от изследването

Проучването и анализирането на учебните планове на специалностите, които подготвят бъдещи начални учители в редица български университети като основна цел на настоящето изследване, предполага да се установят съдържателните параметри на тяхната университетска подготовка, съобразно изискванията за провеждане на часовете в началното училище. Съдържанието на направения анализ е представено в синтезиран вид чрез таблицата, която следва:

Университет	Специалност – ОКС	Дисциплина – статус
Бургаски свободен университет (БСУ)	ПНУП – бакалавър	Методика на обучението по музика в началното училище ( <i>задължителна</i> ) Педагогически технологии за овладяване на музикалните дейности в детската градина ( <i>задължителна</i> )
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий” (ВТУ), Педагогически колеж – Плевен	НУПАЕ – проф. бакалавър	Методика на обучението по музика в началното училище ( <i>задължителна</i> ) Теория на музиката и солфеж ( <i>избираема</i> ) Музикален фолклор за деца ( <i>факултативна</i> )

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий” (ВТУ), Педагогически колеж – Плевен	НУП – проф. бакалавър,	Методика на обучението по музика в началното училище ( <i>задължителна</i> ) Музикална литература за деца ( <i>факултативна</i> ) Теория на музиката и солфеж ( <i>избираема</i> ) Музикален фолклор за деца ( <i>избираема</i> ) Артпедагогика – теоретични и практически аспекти ( <i>избираема</i> )
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий” (ВТУ) - Филиал Враца	НУП и специална педагогика – бакалавър НУПЧЕ – бакалавър	Методика на обучението по музика в началното училище ( <i>задължителна</i> ) Теория на музиката и солфеж ( <i>факултативна</i> )
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий” (ВТУ), ПФ, Филиал Враца	ПНУП – бакалавър	Методика на обучението по музика в детската градина ( <i>задължителна</i> ) Методика на обучението по музика в началното училище ( <i>задължителна</i> ) Музикална литература за ученици в начално училище ( <i>факултативна</i> ) Теория на музиката и солфеж ( <i>факултативна</i> )
Нов български университет – София (НБУ)	НУПЧЕ – бакалавър	Основи на образованието по музика (аудиторен курс - кредитен)
Русенски университет „Ангел Кънчев” (РУ)	НУПЧЕ – бакалавър	Методика на музикалното възпитание в началното училище ( <i>задължителна</i> )
Русенски университет „Ангел Кънчев” (РУ)	ПНУП – бакалавър	Методика на музикалната култура в детската градина ( <i>задължителна</i> ) Методика на музикалното възпитание в началното училище ( <i>задължителна</i> ) Липсва публична информация за факултативни и избираеми дисциплини

Софийски университет „Св. Климент Охридски” – София (СУ)	ПНУП бакалавър	– Дидактика на музиката (задължителна) Приложни техники за творчество в детската градина – музика (избираема) Фолклор ( <i>избираема</i> )
Тракийски университет – Стара Загора (ТрУ)	ПНУП бакалавър	– Методика на обучението по музика в детската градина и 1. – 4. клас (задължителна) Теория на музиката ( <i>задължителна</i> ) Музикално-компютърни технологии (факултативна) Български народни хора ( <i>избираема</i> ) Технология на изработване на музикални презентации ( <i>избираема</i> )
Тракийски университет – Стара Загора (ТрУ)	НУПЧЕ бакалавър	– Методика на обучението по музика в 1. – 4. клас ( <i>задължителна</i> ) Теория на музиката (задължителна) Музикално-компютърни технологии (факултативна) Български народни хора ( <i>избираема</i> )
Университет „Проф. д-р Асен Златаров“ - Бургас	НУПЧЕ бакалавър	– Методика на обучението по музика в НУ (задължителна) Развиване на културни компетентности чрез музика в НУ (задължителна) Музика за деца ( <i>избираема</i> ) Музикален инструмент( <i>избираема</i> )
Университет „Проф. д-р Асен Златаров“ - Бургас	ПНУП бакалавър	– Методика на музикалните дейности в ДГ(задължителна) Методика на обучението по музика в НУ (задължителна) Музика за деца и ученици ( <i>избираема</i> ) Музикален инструмент( <i>избираема</i> )

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски” – Шумен (ШУ)	ПНУП бакалавър	– Основи на музиката (задължителна) Теория и методика на музикалното възпитание в детската градина (задължителна) Методика на музикалното възпитание в началното училище ( <i>задължителна</i> ) Музикален инструмент (по избор: акордеон, пиано, електронни инструменти) (факултативна) Музикотерапевтични практики (факултативна) Компютри - музика - музикално възпитание ( <i>избираема</i> ) Извънкласни и извънучилищни форми на музикалното възпитание ( <i>избираема</i> )
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски” – Шумен (ШУ)	НУПЧЕ бакалавър	– Теория на музиката (задължителна) Методика на музикалното възпитание ( <i>задължителна</i> ) Музикално-компютърни технологии (факултативна) Български народни хора ( <i>избираема</i> ) Технология на изработване на музикални презентации ( <i>избираема</i> )
Югозападен университет „Неофит Рилски” – Благоевград (ЮЗУ)	НУП НУПЧЕ ПНУП – бакалавър	– Теория и методика на музикалното възпитание ( <i>задължителна</i> )

Таблица №1.

Информацията от таблицата показва, че в по-голяма част от българските университети (ВТУ, СУ, ТрУ, ШУ, Университет „Проф. д-р Асен Златаров“) музикалнопедагогическата подготовка на началните учители съдържа обучение както в задължителни, свързани с формиране на методически компетентности, така и във факултативни дисциплини, които разширяват

съдържателния ѝ периметър, като Музикално-компютърни технологии (ТрУ и ШУ), Музикален фолклор за деца (ВТУ), Музикална литература за деца (ВТУ) и др. Единственото висше училище, където е запазено обучението по музикален инструмент (по избор, включително и електронни инструменти) като факултативна дисциплина, е Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“.

Интересен е статутът на дисциплината Теория на музиката (и солфеж), която присъства в учебните планове на разглежданите педагогически специалности в някои висши учебни заведения като задължителна (ПНУП – ТрУ, НУПЧЕ - ШУ), в други е факултативна (ПНУП, НУП, НУПЧУ – ВТУ), а има и такива, в които е избираема (НУП, НУПЧЕ – ВТУ - ПК).

Немалко са избираемите дисциплини, които допълват и обогатяват музикалнопедагогическата подготовка на бъдещите начални учители, а именно Приложни техники за творчество в детската градина – музика (избираема) (СУ) Български народни хора (ШУ и ТрУ), както и Технология на изработване на музикални презентации (ШУ и ТрУ), Извънкласни и извънучилищни форми на музикалното възпитание (ШУ). Прави впечатление присъствието на обучението по музикален инструмент като избираема дисциплина в Университет „Проф. д-р Асен Златаров“.

В някои от университетите в България като НБУ и БСУ обучението в музикалнопедагогическите специалности се осъществява единствено в рамките на дисциплините от съдържателното поле на методиката. Най-вероятно причините за това могат да са различни:

- липса на преподаватели;
- музикалнотеоретичната подготовка на кандидат-студентите е добра, ако са завършили училища по изкуствата (което е малко вероятно), и др.

В представения кратък анализ липсва информация за провеждане на музикалнопедагогическата подготовка на бъдещи начални учители в ПУ „Паисий Хилендарски“, поради ограничен достъп до учебните планове.

Изводите, които могат да се направят от проведеното проучване, са:

Свеждане на подготовката на бъдещите начални учители, които ще преподават и музика в НУ в някои университети, само до една единствена задължителна дисциплина, свързана с методическите аспекти на процеса, което е показателно за недостатъчността на обучението им в тази сфера.

Наблюдава се размиване в нивото на подготовка на бъдещите начални учители по отношение реализацията на ефективен музикалнообразователен процес, предизвикано както от различната съдържателност на дисциплините, така и от различния им брой, по които се обучават.

Констатира се липса на единен стандарт при музикалнопедагогическото обучение на бъдещите начални учители поне в спектъра на задължителните дисциплини, което може да се обмисли от университетските преподаватели в тази област, въпреки автономията на висшите училища.

### Заклучение

Провеждането на часовете по музика в 1. - 4. клас от начален учител е факт, поради реалната ситуация в сферата на общото образование. Независимо, че нотната грамотност на кандидат-студентите, върху която се очаква да е работено, както в начален, така и в прогимназиален етап, би трябвало да е на някакво ниво, резултатите са съвършено различни. В повечето случаи студентите - бъдещи начални учители са както музикално, така и нотно неграмотни. Висшето образование е изправено пред предизвикателство не да надгражда, а тепърва да гради елементарна музикална и нотна грамотност. По тази причина необходимостта от приемане на разбирането за единен минимум, включващ както теоретично-музикални, така и методически компетентности, които е важно да се формират у бъдещите начални учители, е наболял проблем, който чака своето решение.



**Литература:**

Zdravchev, Paspalanov :1985. Levcho Zdravchev, Ivan Paspalanov. Как се създават таланти. София, 1985, Наука и изкуство. [Kak se sazdavat talanti. Sofiya, 1985, Nauka i izkustvo.]

Krastev : 2022. Aleksandar Krastev. Приобщаващата интелигентност модел за развитие на социо-емоционални компетентности. – В: Сборник с доклади от четвърта научно - практическа конференция «Актуални политики и практики в образованието. Качество на обучението-проекции и очаквания». 278-281. [Priobshtavashтата inteligentnost model za razvitie na sotsio-emotsionalni kompetentnosti. – V: Sbornik s dokladi ot chetvarta nauchno - prakticheska konferentsiya „Aktualni politiki i praktiki v obrazovaniето. Kachestvo na obuchenieto-proektsii i ochakvaniya“. 278-281.]

Marcheva:2017. Penka Marcheva. Развитие на емоционална интелигентност в началното училище чрез средства на изкуството. - Списание «Педагогика», 89 (6), 2017, 741-751. [Pazvitie na emotsionalna inteligentnost v nachalnoto uchilishte chrez sredstva na izkustvoto. - Spisanie „Pedagogika“, 89 (6), 2017, 741-751]

Nikolaeva :2008. Silviya Nikolaeva. Неформално образование. София, Унив. изд. „Св. Климент Охридски“. Neformalno obrazovanie. Sofiya, Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“.

Yankova :2012. Yana Yankova. Българският музикален фолклор и обучението по музика в съвременното общообразователно училище, - В: Съвременното образование: стратегии, направления, ценности, Пловдив, 241-250. [Balgarskiyat muzikalen folklor i obuchenieto po muzika v savremennoto obshtoobrazovatelno uchilishte, - V: Savremennoto obrazovanie: strategii, napravleniya, tsennosti, Plovdiv, 241-250.]

[https://uni-plovdiv.bg/uploads/site/pedagogy/Elektronna%20biblioteka%20-%20sbornici/Savremenno%20obrazovanie/savremennoto\\_ok.pdf](https://uni-plovdiv.bg/uploads/site/pedagogy/Elektronna%20biblioteka%20-%20sbornici/Savremenno%20obrazovanie/savremennoto_ok.pdf)

Edgar : 2019. Scott Edgar. Music education and social emotional learning: The heart of teaching music. [Музикално образование и социално-емоционално учене] NAFME Blog. <https://nafme.org/blog/music-education-social-emotional-learning/> (посетен на 19.03.2024)

Marcheva :2018. Penka Marcheva. MUSICAL ART AS A MEANS FOR DEVELOPING EMOTIONAL SKILLS IN CHILDREN WITH SPECIAL EDUCATIONAL NEEDS. – В: International Journal KNOWLEDGE, Institute of Knowledge Management, Scientific

Papers, 2018, Vol.28.3, Education - Knowledge in Practice, Skopje,1057-1062 [Музикалното изкуство като средство за развиване на емоционални умения при деца със специални образователни потребности, Institute of Knowledge Management, Scientific Papers, 2018, Vol.28.3, Education - Knowledge in Practice, Skopje,1057-1062]

Petrov: 2023. Ventsislav Petrov. EMOTIONALITY AND MUSIC IN THE EDUCATION OF PRESCHOOL CHILDREN KNOWLEDGE, International Journal, 56(2), Editor: IKM-Skopje, For editor R. Dimitrovski, PhD ISSN 1857-923X ( for e- edition), ISSN 2545-4439 ( for printed version), 199-204 [Емоционалността и музиката в обучението при децата от предучилищна възраст. International Journal, 56(2), Editor: IKM- Skopje, For editor R. Dimitrovski, PhD ISSN 1857-923X ( for e- edition), ISSN 2545-4439 ( for printed version), 199-204 ]

Varner :2024. Edward Varner. Social Emotional Learning and Music Education: Be sure to Be Kind to Yourself, Too. Journal of General Music Education. [Социално-емоционално учене и музикално образование: Уверете се, че сте добри и със себе си] <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/27527646241234889> (посетен на 18.03.2024)

ГЛАВЕН РЕДАКТОР - ДОЦ. Д-Р ХРИСТО КАРАГЪЗОВ

РЕДАКЦИОНЕН ЕКИП:

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

ВЪНШНИ РЕДАКТОРИ И РЕЦЕНЗЕНТИ:

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

ПРЕВОД ОТ АНГЛИЙСКИ ЕЗИК:

КАЙА ТИТЕВА  
ЕКАТЕРИНА КУИН

ДИЗАЙН НА КОРИЦАТА  
СИЛВАНА КАРАГЪЗОВА

ИЗДАНИЕ НА УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО  
"СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"

ISSN №:3033-117X

e-mail: [music.magazine@fnoi.uni-sofia.bg](mailto:music.magazine@fnoi.uni-sofia.bg)

www - <https://fnoi.uni-sofia.bg/magazine/index.php/mmc>

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