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

FACULTY OF EDUCATIONALSTUDIES AND THE ART
SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI“

МУЗИКА, МУЛТИМЕДИЯ И КУЛТУРА

MUSIC, MULTIMEDIA, AND CULTURE

2/2024

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Главен редактор
Доц. д-р Христо Карагьозов

Редакционен екип

Проф. д-р Адриан Георгиев
Доц. д-р Ралица Димитрова
Доц. д-р Силвана Карагьозова
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 Карагьозова

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 Publishiing House

ISSN 3033-117X

СЪДЪРЖАНИЕ

Доц. д-р Веселин Караатанасов - ВЪВЛИЧАНЕ И ПОКРЪСТВАНЕ В ТАЙНСТВОТО НА AI **8**

Ас. Емануела Крондева - АРАНЖИМЕНТЪТ КАТО СРЕДСТВО ЗА МУЗИКАЛНО ВЪЗПРИЯТИЕ **39**

Татяна Майони - 100 ГОДИНИ ОТ СМЪРТТА НА БУЗОНИ – ГОЛЕМИЯТ РЕФОРМАТОР В ПИАНИЗМА НА XX ВЕК **57**

Dimitris Tanis - THE ART OF DIGITAL PEDAGOGY **68**

Евгения Витанова – ДЕТСКАТА ГРАДИНА – МУЗИКАЛНА СЦЕНА С УЧАСТИЕТО НА ТРАДИЦИОННИ И НЕТРАДИЦИОННИ МУЗИКАЛНИ ИНСТРУМЕНТИ **81**

Кристиян Василев - ФЕНОМЕНОЛОГИЯТА КАТО КАЧЕСТВЕН МЕТОД НА ИЗСЛЕДВАНЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКОТО Ѝ ПРИЛОЖЕНИЕ **99**

Виктор Томанов - КУЕСТ-ИГРИТЕ КАТО ВЪЗМОЖНОСТ ЗА РАЗВИТИЕ НА ПОЗНАВАТЕЛНАТА АКТИВНОСТ НА ДЕЦАТА ОТ ДЕТСКАТА ГРАДИНА **113**

гл. ас. д-р Рая Ковачева - СЪВРЕМЕННИ МЕТОДИ ЗА РАБОТА С БЪЛГАРСКИ МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР В НАЧАЛЕН ОБРАЗОВАТЕЛЕН ЕТАП **120**

Илия Михайлов - ЕСТЕТИЧЕСКИ ТРАДИЦИИ В ПРЕПОДАВАНЕТО НА ПРАВОСЛАВНИ ПЕСНОПЕНИЯ **139**

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

CONTENTS

Assoc. Prof. Dr. Wesselin Karaatanassov - INITIATION AND BAPTISM INTO THE SACRAMENT OF AI **8**

Emanuela Krondeva Assist. Prof. - THE ARRANGEMENT AS A MEANS OF MUSICAL PERCEPTION **39**

Tatiana Majoni - BUSONI – THE GREAT REFORMER OF 20TH CENTURY PIANISM – 100 YEARS AFTER HIS DEATH **57**

Dimitris Tanis - THE ART OF DIGITAL PEDAGOGY **68**

Evgenia Vitanova - KINDERGARTEN – A MUSICAL STAGE WITH THE PARTICIPATION OF TRADITIONAL AND NON-TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS **81**

Kristian Vasilev - PHENOMENOLOGY AS A QUALITATIVE RESEARCH METHOD AND ITS PEDAGOGICAL APPLICATION **99**

Victor Tomanov - QUEST GAMES AS AN OPPORTUNITY TO DEVELOP THE COGNITIVE ACTIVITY OF KINDERGARTEN CHILDREN **113**

Assist. Prof. Dr. Raya Kovacheva, Ph.D - MODERN METHODS OF WORKING WITH BULGARIAN MUSICAL FOLKLORE IN THE PRIMARY EDUCATIONAL STAGE **120**

Ilia Mihaylov - AESTHETIC TRADITIONS IN TEACHING ORTHODOX CHANT **139**

ВЪВЛИЧАНЕ И ПОКРЪСТВАНЕ В ТАЙНСТВОТО НА AI

INITIATION AND BAPTISM INTO THE SACRAMENT OF AI

(…ou hors d'œuvre aux champignons sauvages douteux)

Доц. д-р Веселин Караатанасов

Dr. Wesselin Karaatanassov, Assoc. prof.

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

Резюме:

Подзаглавието на тази студия, макар подправена с щипка иронично намигане към la cuisine française (френската кухня), няма нищо общо с нея и е скромна метафора, обърната към онези, които търсят подслон от надвисналите „облачни масиви", там, дето витае гръмовержецът на ръкотворния и безплътен нечовешки разсъдък. Казано без всякакъв патос и мега-накратко – AI.

През последните десетилетия ставаме свидетели на това как дигитализацията се превърна в хегемон и ултимативен инструмент за манипулационно посредничество в общуването и разпръскването на новини и куриози, включващи прокламирането на целенасочени убеждения по всевъзможни теми от битието до такива на глобално равнище. Едни от тях субективно биха могли да бъдат определени като правдиви, докато други – противоречиви, казано по-внимателно и с придържане към добрия тон. Разбира се, дефиницията зависи от гледището на преобладаващата и диктуваща „благоприятната линия" политическа конюнктура.

Отвъд полезните нововъведения и предлагането на необозрими хоризонти в резултат на целия този технически напредък и в контраст на отминалите епохи под прицела на бясната цифровизация на информационния терен попадат и поведенческите норми, и пазарните правила, и дори спекулационните прогнози за „здравословното“ ни (или не чак до там) светло бъдеще. Идеалите от всякакъв характер също са подложени на тези турбулентни въздействия – от напредничавите и човеколюбивите, до пожертваните в името на слугинажа, превиващ гръб пред високомерната суета на затворени елитаристични кръгове и вменяващи конформизъм, отказ от критична аналитичност и загърбване на родовата памет в името на лесно постижими цели, или такива, водещи до интелектуален геноцид сред широките и не до там образовани маси.

„Nur wer die Wahrheit über die Vergangenheit kennt,

kann die Gegenwart verstehen und die Zukunft gestalten!“

August Bebel

„Само този, който знае истината за миналото,

може да разбере настоящето и да определи бъдещето!“

Август Бебел

Abstract:

The subtitle of this article, while referencing cuisine, has nothing to do with it and is merely a metaphorical wink to those seeking shelter from the looming „clouds“ between which hovers the thunderstorm of man-made immaterial and inscrutable mind. To put it without any pathos and mega-briefly – AI.

In recent decades, digitalisation has become a dominant tool for manipulating communication and disseminating knowledge and messages, including the expression of targeted beliefs on a global scale. It is important to acknowledge that while some of these beliefs may be considered truthful, others may be viewed as controversial. The definition, however, may vary depending on the current political circumstances and perspective. The rapid digitisation of the information field has brought about useful innovations and new opportunities, but it has also raised questions about behavioural norms, market regulations, and speculative predictions regarding our future wellbeing.

These issues are currently being examined with great care. Ideals of all kinds can be influenced by various factors, including progressive and humanist ideals, as well as those that may be compromised in the name of subservience. Some may go to great lengths to appease elitist groups, promoting conformity and rejecting critical analysis, disregarding cultural heritage in the pursuit of easily achievable objectives, or even leading to intellectual suppression among the general population, including those who may not have had access to higher education.

Ключови думи:

AI; изкуствен интелект; изключителен интелект; изключен интелект; музика; изкуства; образование; информационна парадигма;

Keywords:

AI; artificial intelligence; exceptional intelligence; disconnected intelligence; music; arts; education; information paradigm;

Макар описаните състояния на крайности в преамбюла да изглеждат като несъвместими внушения поради очевидната си диаметралност, опитът показва, че която и да било разновидност на цифровата технология, вкл. оферираната с двойно приложение, рядко остава изолирана и затрупана в бумащината на лабораториите или офисите, единствено за целите на разработчиците и инвеститорите в технологичните мастодонти. На определен етап, доказвайки привлекателността на ползотворната си (и пазарна) сервилност, тя неминуемо започва да еволюира по важност и нейните маркери бързо придобиват разпознаваем оттенък. Първите, които вирят байрака на този напредък, са запалените ентусиасти и IT апологетите, по условие населяващи хабитата на технократите.

С течение на времето колкото по-значима е принадената стойност от настъпващите трансформации в резултат на самообучителните процеси, заложени в новата просветна (информационна) парадигма, толкова повече започва да набъбва интересът към масово припознаване на една или друга технология като иманентен образ на модерното поколение. С прорастването си в обществото тези процеси започват да засягат различните нива на социума, стремейки се да превземат на първо място комуникационните канали, тъй като обменът на данни пряко въздейства върху утвърдените морални рамки за общуване – било то в интерес на бизнеса, свързано с икономическия прираст; на бита, на здравеопазването, на образованието, на развлеченията и дори на културата. Показателно е, че дигиталният устрем доведе до драстичното скъсяване на времето, необходимо за предаване на хетерогенна по вид информация (вкл. криптирана/класифицирана), в резултат на което физическите разстояния, предметната действителност и разходите, свързани с прахосването на енергия и усилия за преодоляването им, престанаха вече да се възприемат като трудно заобиколими фактори. Веднъж усетило положителните последици от тези завоевания, човечеството трудно би се отрекло от тях в името на това да запази баланса между своите „новопридобити“ облаги спрямо овехтелите и установени отколешни щения и рухващи ценности, които по неволя започват да корозират, губейки смисъл, потопени вече в руслото на глобалната мрежа.

Естествено, не са малко и онези потребители на цифрови данни и услуги, които си задават въпроса дали светкавичните, понякога дори тенденциозни отговори на (почти) всички повдигани въпроси в Интернет пространството, доминирано от AI, следва да се приемат като благодеяние и своего рода преобразена форма на възкръснал ренесансов хуманизъм. Не бих си позволил да иронизирам песимистично настроените. В страховете си те все по-често се изправят пред усещането за настъпваща прокоба с пандемичен размах, бунеща умовете с непредсказуемостта си в морален аспект до унизителното, но и неизбежно, оприличаване на машинния и потаен разсъдък спрямо високия, с други думи — изключителния или естествен (до скоро) интелект. За отърквящия се около него и за жалост преобладаващ изключен такъв, не си струва да се разсъждава. Начеващото с неудържими темпове закърняване на връзките между мозъчната, от една страна, и алгоритмичната, от друга, невронни мрежи, е като пътешествие с еднопосочен билет, водещо до изпадане в подчинение на първата спрямо втората. Статистиката сочи, че в началото на есента на миналата година един от популярните ботове, основани на AI, е разполагал с над 176 млрд. неврона, за разлика от човешките, които са около два пъти по-малко – около 86 млрд., макар и с повече от 100 трлн. връзки помежду им. Тези мрежи при машините са многослойни и са локомотивът, задвижващ алгоритмите на сложните релационни модели за обучение, имащи за цел конструирането на комплексни взаимодействия с чутовен по мащабите си размах.

Разсъждавайки за AI, често се изправяме пред сложни казуси. Обикновено се питаме „как?“. Подобен въпрос често си задаваме след края на магическо шоу, но шансът ни да узнаем как точно се случват нещата, в повечето случаи е нищожен, защото иначе би се обезсмислил спектакълът. Остава да се задоволим с допускането, че това, което се разкрива пред очите ни, е в резултат на точно поставена цел, бързина и ловкост, правилна последователност на действията на илюзиониста, включваща елемент за разсейване и въвеждане в заблуди, насочени към публиката. В тези случаи обичайната човешката реакция е подправена с асиметрична усмивка или подозрителна доза удивление. Е, а как е при AI? Не се ли чувстваме като на първия ред на такова едно представление? Особено когато ставаме очевидци на завидната интуиция и предугаждане на желанията ни, с които машината ни изумява, докато решава трудни задачи, далеч надскачащи прогнозите

и предвижданията на човешкия разсъдък – направо ум да ти зайде. Да не говорим, че още в началото, предвид изхода в сагата на Кубрик от 1968 г., бездушната твар е изградила и своя инстинкт за самосъхранение.

Повечето от протичащите във времето процеси са базирани на оценката от предварително събрани данни. С други думи, тук темата потъва в области, свързани със статистическите модели като линейната регресия, времевите редове, класификатора на Бейс – все неща, намиращи се в основата на (само)обучението на изкуствения интелект при обобщаване на финалните стойности, най-често представяни в текстови формат или посредством графичен интерфейс. Архитектурата им включва множество дълбоки пластове, през които преминава входен сигнал и чиято задача, основаваща се на интерпретацията на причинно-следствени връзки, е да предскаже резултативната променлива. Описаното може да се представи като поредица от неврони, към чиято съвкупност от слоеве на линейна регресия е добавяна нелинейност (помежду им), с цел генериране на връзки. Следва да се отбележи, че аналогията с взаимодействието между невроните в човешкия мозък е само повърхностна. Сходството е в предаването на електрически (а при човека и химични) сигнали. Не е за подценяване фактът, че естественият интелект също се обучава и възпитава посредством (правилното за нас хората) натрупване и обясняване на фактите паралелно с последиците, съпровождащи проявата за разбиране на взаимовръзките, които възникват. Наред с тях, чувствата ни в този процес също имат значение и дори играят първостепенна роля. Те обаче не са единствените. Какво би бил един ученик или студент, ако жаждата му за наука е лишена от експериментаторския му и новаторски дух? Неговият праг се определя единствено от смелостта като типично човешка черта, въпреки грешките и несгодите, които съпровождат подобен подход. До голяма степен този праг се простира до летвата на допустимостта и възможността (като абстрактни съществителни) като един вид балансиращи фактори, иманентни за заобикалящата среда. Тук взаимодействието с вече установените обществени порядки се налага от само себе си. Ние, простосмъртните люде, колкото и да бъркаме понякога в преценките си, докато натрупваме знания и опит, вярваме – така сме устроени, в природата ни е. Е, понякога също и се съмняваме. Затова можем да разчитаме, но и да проявяваме упорита сдържаност, при това не само един към друг, но също така и към онова, което ни се представя за истина. Разполагаме със способността да се адаптираме към ситуации,

осланяме се на възприятията и умствения ни капацитет, анализираме натрупания опит и лека-полека ментално израстваме. Освен това не бива да се пренебрегват емоциите, т.к. „всеобхватността на педагогическата дейност се гради върху психологически принципи за въздействие върху емоционалните нагласи“ [Апостолова-Димитрова: 2020: 309]. Емоции, по-силни и още по-непредвидими емоции – от тях прелива душата на артиста, наред с поведенческите му реакции в резонанс на особеностите на характера, заложен в творческата личност.

При машините този процес е строго канализиран – емоции и милост? Няма милост. Изключва се недипломатичното „мислене“ и „говорене“ или отчаяното слугинско дуднене. Той (процесът) изцяло е обърнат към данните, огромните бази данни, класифицирани по определени критерии (понякога десетки хиляди), и активирането им в алгоритми, настроени да разпознават модели и извеждат верни съждения. Нека не си мислим, че това е много по-различно от начина, по който функционира умът ни, при взимането на решения. Просто градивният материал в единия случай е изцяло абстрактен и действа впечатляващо добре, защото е композиран от учени с блестящ умствен багаж и страхотен нюх за правене на бизнес!

В този смисъл съвсем закономерно е да се попитаме къде е балансът в житейски план и (ако го намерим) дали в точката на неговия еквилибриум ще пуснат филизи първите посети зрънца на изкуството на една от двете педагогики – човешката и технократската. Логично, след подобен въпрос се изсипват още казуси – не се ли учи генеративният AI дори по-добре от нас самите как да постъпва, особено имайки предвид неговите способности за дискретизиране, дефиниране (в безпрецедентно точна времева последователност) и задълбочен анализ на резултатите? Дали пък е чак толкова необозримо бъдещето, когато при едно разнищване в най-малки детайли на настъпващите у нас душевни промени (част от поведението ни), те да бъдат репродуцирани 1:1? Какво ли пък остава за проявата на остра психоза или изпадане в безпаметна и накървена милитаристична лудост?

А?...

(Внезапно изникна у мен споменът за последните редове, с които завършва „Новата молитва на мрака“ из „Под игото“ на Вазов и все си мисля, че би било поучително по-честичко да си припомняме думите на Бай Марко: „Лудите, лудите — те да са живи!…“. Тук емоционалната асоциация с по-горния абзац едва ли идва случайно.)

Самообучението при AI е такова, че при него е налице направляване или, иначе казано, ръководене на задачите с т.нар. двоична класификация. В този случай предизвикателството е да се анализира структурата (много често става въпрос за графичните свойства на двуизмерни обекти) на входните параметри, като очакваният „отговор“ е или положителен, или отрицателен. На другия полюс стои моделът, при който машината не разполага с указание за точните изходни стойности и целта е да се изведе групиране и филтриране до степен на отпадане на маловажните величини. Този прийом е подходящ в моментите, когато се очаква визуализация като краен резултат.

Понякога обаче имагинерните субекти на AI се „изправят“ пред провокацията да попаднат в положение, в което решението настъпва с известно закъснение и „изравнителната сметка“ идва едва на края, както е при компютърните игри. В тези случаи говорим за подсилено обучение. Всички резюмирани по-горе методи при дадени условия и на определен етап от „самостоятелната подготовка“ на изкуствения интелект е възможно да излязат извън посочените очертания и да настъпи припокриване или дисперсия на техния разред, така че процесът на „заучаване“ да се окаже, че е обхванал частични направления и от други принципни похвати.

Може да се обобщи, че машинното обучение се основава на поредица от стадии или инструкции, чиято последователност следва изпълнението на конкретна математическа задача или друг вид поставена цел. Тази верига от изчисления описва серийната подредба, в която трябва да се извършат действията на отделните оператори в системата, за да се достигне желаният ефект.

За да могат да се адаптират към данните и да се „учат“ от тях, крайните резултати при всеки отделен стадий от алгоритъма трябва да са недвусмислени и ясни. Т.е. не бива да настъпва колебание в начина, по който се изпълняват обособените етапи на калкулация. Не се изключва и опцията да настъпи обратно връщане към вече постигнати показатели за реализиране на по-нататъшна фаза при получаването на крайния продукт.

В болшинството от случаите, когато говорим за алгоритъм, той следва да бъде ограничен до определен (краен) брой степени. Въпреки това поставените по-горе лимити съвсем не ограничават инструкциите да се ползват за различни и по-специфични цели – например сортиране на данни, сложни решения, намиране на оптимизация при конструиране на модели и др. Тази универсалност, освен в информационните технологии, е приложима в много други области, в т.ч. математика, физика, та дори и в изкуствата – е, естествено, в по-общодостъпния им вариант. Конотацията в последния случай е просто неизбежна, защото след всичко казано, лесно се създават мисловни връзки, намигащи към преобладаващата дилетантщина в поп-арта. Само за пояснение – думата дилетант произхожда от лат. delecto – забавлявам (се), радвам (се), възхищавам (се). Да накараш човек да изпитва забавление, в резултат на интелектуално или физическо постижение, е последица от постоянни и целенасочени усилия. В редица отношения процесът на подготовката е редно да се приема за трудоемко и сериозно занятие, както и състояние на духа, колкото и гратисно да звучи. И освен това – този развой, т.е. забавлението, трудно се подава на реверсивност – забавляващият се няма как да се превърне в главно действащо лице, иначе може да стане обидно. Всеки (поне веднъж в живота си) е ставал очевидец на това как някой, опитвайки се да се направи на комик, къде поради несръчност или липса на достатъчно остроумие, се превива от смях на собствената си глупост и шутовщина, които всячески се стреми да представи за духовитост!

И макар че обичайните примери за това как процедира автодидактиката в дигиталната среда вече бяха бегло нахвърляни, към тях следва да бъдат причислени и методите на класификация, регресия, клъстеризация, а и не на последно място, т.нар. невронни мрежи. Този вид „самоподготовка“

позволява изграждането на модели, от които в крайна сметка се очаква да генерират прогнози въз основа на входните данни. За разлика от тях обаче известното като „дълбоко обучение“ представлява специализирана област, в която се прилагат споменатите вече комплексни невронни мрежи с множество слоеве на „зубрене“, базирано на чутовна всеядност, разхвърляна на различни нива на абстракция. Особено внимание привличат големите езикови модели (LLMs), които служат за разпознаване смисъла на естествения говор или изписания текст. Другото ниво обхваща дълбокото изучаване (Deep Learning), което изгражда невронните мрежи (Neural Networks), изучаващи моделите, съставени от неструктурирани данни (звук, гласов текст, като тук граматичното, лексикално и семантично значение на думите също е важно; изображение и т.н.). Поредната обвивка вече е посветена на разпознаването на основни звена или шаблони въз основа на предходни натрупвания (Pattern Recognition), а обединяващите звена в йерархията са операторите на структуроопределящите функции на AI-системите с различно предназначение. (Поредността на изреждане може да бъде и обърната.)

Описаната постройка е широко приложима при дейности, свързани с редактиране на двуизмерни и триизмерни образи (от видимия спектър, разбира се), разпознаване на пиктограми, знаци, етикети, маркери, предмети, лица, а също така и анализиране на словесна реч – например кодифицирането на произнесен текст и трансформирането му в писмена форма, превеждане от различни езици или най-общо казано, във всички онези случаи, при които първоначалните параметри са структурирани прекалено сложно. „Необходимо е да се направи още едно уточнение – че съществува разлика между написаното слово и речта в езика (респективно написана поезия и рецитация), както и между нотния текст и звучащата музика“ [Караминкова-Кабакова: 2023: 81]. Макар и на едно от междинните нива, Deep Learning намира спорадична употреба в кинематографията (с по-орязани бюджети), където AI генерира музика, чиято „функция… (е) да модулира когнитивната обработка на визуални сцени, а в частност, да поляризира, да „привлича“ към себе си визуалното съдържание, особено при неопределено и нееднозначно такова“ [Карагьозова, 2020: 911].

Резултатът от методичното натрупване и компилиране на функционални звена, възпроизведени чрез планомерно събиране на информация от най-различен порядък и с цел конструиране на система от средства, е той да бъде оползотворен в едно или повече направления, разтоварвайки мисловната ни тегоба от трудни и рутинни сметки, натоварващи и изморителни движения, които иначе биха отнели продължително време или физическа активност. Не е учудващо, че при наличието на AI нашето съзнание се разчиства лека-полека от онова, което в ежедневието ни помага да постигаме малките си цели мигновено бързо, засилвайки усещането (и тласкайки ни дори към това да си мислим), че случващото се е или прекалено лесно, или си е направо житейска даденост. Страничен, но будещ загриженост въпрос, е дали това високомерно отношение към пулса на времето не обезсмисля, т.е. омаловажава и обезценява многовековните натрупвания в съкровищницата на човешките интелектуални и духовни усилия, наред с търпението, всеотдайността и феноменалното дарование на гениите, които преди са били посрещани и приветствани с вдъхновение, дълбоко уважение и преклонение, като например красотата на изобретателската инвенция; философската мъдрост, остроумието, красноречието; виртуозността и изяществото в изкуството и архитектурата; умението да запомняме, осмисляме и извеждаме стойностни съждения, проникновения и перспективни идеи. Всъщност въпросът може да бъде разгледан от друг, значително по-остър ъгъл – дали всичко онова, с което се „славят“ природните ни способности на ниво менталност и деятелност, би могло да се проанализира и възпроизведе (в идеалния случай) до такава степен, че въведено в алгоритъма и операторите на AI да започне да симулира дарба за quasi art for sale – да пише поезия и музика, да рисува и пресъздава триизмерни обекти с естетическо въздействие.

От гледище на хората на изкуството подобна перспектива би била апокалиптична, защото бързо-бързо всеки би си задал обезпокоителния въпрос — чии ще бъде вече този свят – на машините ли, врътkащи напред-назад единици и нули, които все по-изобретателно започват да подражават на нашата душевна същност и обноски, или ще запазим някак си контрола над чувствата си в него? И нима ние, които безрезервно се осланяме на тези „сметала“ (компютри, таблети и телефони) и се крепим на тях като на мисловна патерица, не правим същото по време на нашето възпитание, обучение и съзряване? Дали вярата и честността, заблудите и лицемерието, интуицията

и практичността за откриване на правилно и грешно, похотта, жаждата за притежания и стремежът за превъзходство, както и много други добродетели и недъзи, присъщи на човешката природа (утвърдени или узаконени по един или друг начин като норми), са онези привички и ценности, поверени на човечеството свише, които ни различават от заложените в машините модели за (въз)действие? Възможно ли е усъвършенстването на технологичния инструментариум, приложим също и в изкуствата, да доведе до тяхното съсипване и опропастяване пред очите ни; до подбиване на авторитета на велики мислители и творци, поради все по-засилващата се невъзможност за преодоляване на перфектността и стерилността на крайния резултат, произведен от AI? Нима взорът ни от тук насетне ще остане вперен само в цветния екран и ще слушаме например славея на запис?

Задълбочени отговори на напиращите по-горе етични терзания дава книгата на Христо Карагьозов „Bach vs AI“, чието подзаглавие „… може ли машината да прави изкуство“ засилва интереса (и до известна степен безпокойството) у читателя, още преди да е прелистил страниците с встъпителните думи. Разработката е вълнуваща, подплатена с множество примери и аналогии, изречени досущ като модерни притчи за изкуството и… срамотата. Стъпил на естетическа поанта, авторът тясно се фокусира върху потушаването на свирепата вихрушка от интерпретации по сходни теми, бродещи из Интернет пространството в очакване на изход от шизофреничната лутаница, създаваща предпоставки за хаотичното нахълтване на цифровите технологии в духовността. Бръквайки с три пръста в раната и без много-много словесни девиации, Карагьозов пита: „Къде… машината е най-силна?“. Типично за директния му изказ, констатацията е безпощадна, изречена с две думи: „В псевдоизкуството“ [Карагьозов, 2023: 45]. Иначе казано, там където мърда сбърканото нищо и се клати лека-полека на плиткото в гьола на пълната скука.

Ако хвърлим бегъл поглед към музиката в посочения контекст, необходимо е само да си припомним, че пренасянето на цифровите сигнали посредством кодиране на дискретни параметри и функционални връзки (т.е. описващи една или друга дейност – например композиционна или изпълнителска) е процес, който непременно преминава през преобразуване

в зависимост от системата на взаимовръзки, подложени на дигитализация. Това е въздействие, криптирано по най-безстрастния начин посредством обединяване в масиви, събиращи данни за продължителността (била тя точна или относителна) на излъчваните звукови вълни, наред с тяхното начало и край, честотно, темброво и динамично многообразие.

От гледище на изкуството съвкупността на структурно-определящите музикални елементи е подчинена на естетически стремления, обрамчени всеки път в генерализирано, безкомпромисно и същевременно имагинерно, художествено очертание, наречено за по-стъписващо учащите – музикална форма. При AI изявата на този процесуален кофраж е последица от натрупването и превръщането на квалитативните данни в количествени. Постига се чрез трансформацията на слухово възприемания честотно-динамичен спектър на звука, протичащ във времето, от една страна, и на всички останали дейности, обект на целенасочено и професионално изучаване, от друга. Вероятно всеки би се досетил, че става дума за „пресветата“ семплираща честота и неутолимата жажда за битове, пред които всеки аудиофил благоговее с грейнали до пурпурно уши и бие чело в земята, в първия случай. Във втория, натрупването засяга уникалния по рода си процес на разчепкване на човешкото творческо съзидание – композиране, аранжиране, оркестриране, а също да не забравяме и периода на продължителна теоретична подготовка посредством занятия по солфеж, задължително пиано, решаване на купища задачи по хармония и контрапункт. Назад във времето, когато AI не беше тема на терзания в средите на изпълнителите и всичко се свеждаше до словесното орахатяване (или цветистото злословене) сред колеги по повод живото свирене, един преподавател в Музикалната академия изрече следното твърдение, парафразирам, че „най-голямата заблуда на изрядния студент в Теоретико-композиторския и диригентски факултет, който чинно и порядъчно се справя със задачите по хармония и полифония, е, че в близко или по-далечно бъдеще непременно го очаква бурна композиторска кариера“. Не мисля, че това обобщение има нужда от обширно пояснение, тъй като компилирането на усвоени сръчности, основаващи се на академичен разбор и до някаква степен разумно лимитирани правила, никога не е било предзнаменование за раждането на значимо творение в изкуството, смислено и пълноценно, ако ще и прилежно набутано в калъпите на музикалните форми, описани в учебниците по анализ. Но, колкото и странно да звучи, това не е отношение

на нихилизъм към старомодното и консервативното обучение. Уважението към рутината е императив, без който духовното израстване за музиканта е непостижимо. Отегчението, което понякога застига търпеливите в „неспирането“ им, не е прокоба. То е чест за онези, които притежават сили да превъзмогнат еднообразието на рутината и дръзко да намерят гениалния път за пролуките в правилата. От там насетне поема пътя си талантът в селенията на високото изкуство.

Спрямо отминалите десетилетия съвременните методи за преподаване на теоретичните дисциплини започват устойчиво да се пренастройват към използването на компютърни програми, служещи за подпомагане дейността на педагога по солфеж, хармония, полифония, инструментознание, оркестрация и др. За целите на обучителния процес вече се предлагат както безплатни, така и комерсиални апликации за намиране на оптимални решения. Съществуват приложения и за настолните системи, и за мобилните устройства. Сравнително ограничен кръг програми изпълняват музикални задания от „а до я“. Някои от тях генерират и просвирват (различни по трудност) диктовки по солфеж, транспонират ги, „подпомагайки музикално-слуховите представи, (които) се опират на вече придобити знания и натрупан опит, базиран на ладовата осмисленост и метроритмична организация“ [Димитрова: 2022: 53]; съчиняват кантус фирмус по зададени параметри, създават контрапункт от посочен вид, канони, фуги, решават задачи по хармония от диатоника и хроматика. Други обаче се ограничават до това, до последно да държат буден ума на учащия, като предлагат само техническа проверка на заданията на протоколно равнище.

Почти всички компании, предлагащи софтуер за писане на ноти, в рекламните си брошури описват продуктите си като подходящи за академично музикално обучение. Главната (а също и търговската) цел е да се привличат ученици, студенти и образователни институции. Безспорно, благодарение на заложените алгоритми на AI, при тях наистина са налице полезни и практични (контролиращи) функции в поне няколко направления. Тези приложения могат да генерират построения за развиване на ритмичен, ладов, интонационен, темброви и хармоничен слух. С други думи, просвирват диктовки по солфеж; проверяват задачи по хармония, сверявайки 6-те двойки

гласове, между които могат да възникнат „възпаления“ (в т.ч. паралелизми и антипаралелизми, скрити квинти и октави, кверщанди, фалшиви суми, отчитат диапазона на отделните партии), проследяват посоката на гласоводенето, хармоничните интервалови отстояния, мелодични последования (вкл. скокове) и т.н. Обучителните им свойства по отношение на дисциплини като инструментознание и оркестрация също не са за подценяване, защото повечето програми на утвърдени производители идват в комплект със сериозен набор от VSTi (виртуални инструменти), чиято автентичност, що се отнася до сходствата с акустичните им аналози, с всяка следваща година става все по-убедителна.

Тук е мястото да се изтъкне и фактът, че през последните три десетилетия, с масовото навлизане на компютърните процесори в синтезаторите, започна усилено да се говори, а и не само, за имплементирането на новото по онова време физическо моделиране (Physical modelling) в електронните музикалните инструменти. Безспорно, още от края на 80-те при т.нар. работни станции (workstations) вече беше навлязъл методът на семплиране на звуците посредством импулсно-кодова модулация (PCM), който и до ден днешен си остава един от основните. В средата обаче на 90-те се появиха първите образци на споменатия по-горе алтернативен прийом. Причината не бе породена от някакъв идеалистичен стремеж към повишаване качеството на акустичните звуци, които постепенно-постепенно започваха да се доближават до своите първообрази, а по-скоро, че този път беше осеян с технически и финансови спънки. Чиповете с памет бяха неимоверно скъпи, осен това обемът информация, която можеха да поберат, от днешна гледна точка изглеждаше твърде „хомеопатичен“, а потребността от памет при тези инструменти нарастваше и налагаше умно решение. Знае се, че колкото по-голям е капацитетът на т.нар. ROM (Read-only memory), с толкова повече детайлност се характеризира звукът на даден акустичен PATCH или VOICE, следвайки жаргона на производителя – т.е. отделен инструмент или звук в синтезатора. Видя се, че пробив не се получава, каквито и трикове да се правеха, в т.ч. и с разработения от Roland още през 1988 г. линеарно аритметичен синтез (L.A. Synthesis). С няколко думи – при него се взима мостра само на кратка част (дори не цялата) на първоначална атака на звука, докато преходните процеси са най-изявени, а след това, разчитайки на психоакустичните „заблуди“, които настъпват у слушателя и когато съзнанието му вече е приспано (т.е. след

първите признаци на сходството, останалото се очаква и то да е същото), се минава на „план Б“ – опашката на звука се замества със синтетична вълнова форма, наподобяваща до някаква степен оригиналния изходен материал. В противовес на това през 1993 г. от Yamaha изкараха на пазара VL1 Virtual Acoustic Synthesizer, инструмент, за който производителят и дума не обелва с какъв обем ROM е оборудван, но това, което аналитични списания публикуваха, бе че RAM паметта, запоена от долната страна на двуслойна платка за описване на процесите, е била само 20 чипа, като на звук се падат по едва ~3 kB (килобайта). Общо 387 kB при наличие на 128 VIOCES в целия синтезатор. Това изглежда монументално на фона на 155 байта при DX7, базиран на FM синтез (честотна модулация), обаче в сравнение с различни инструменти, произведени от 4 до 6 години по-рано като Roland D50, Korg M1, Yamaha SY77 и др., „описанието“ на 1 секунда приличен семпъл (моно, разбира се) съставляваше приблизително 88,2 kB. Дали физическото моделиране, което и днес се прилага на друго ниво, тогава е дало добър резултат? По скоро не (или незначителен), още повече че този VL1, както и неговия хибриден наследник EX5, си останаха едни от най-забравените.

Как обаче стоят нещата към днешна дата и може ли да се търсят допирни точки с AI? Естествено, че може. Дали защото Yamaha се опариха с физическото моделиране, или просто не му бе дошло времето през 90-те и началото на Милениума, но те изоставиха идеята, в която бяха много напреднали. За сметка на това обаче Roland, по-късно и Kawai, поеха риска и смело се хвърлиха в надпреварата да запълнят овакантеното място посредством разработките на нови дигитални инструменти. Постигнаха безспорен напредък, заслужаващ интерес и достойно внимание. V-Seirie (Ви-серията) на Roland бе първият монументален пробив в това отношение. V-Synth, V-Guitar, V-Drums, V-Bass and V-Accordion дадоха началото на един различен подход към възприемането на звука и конструирането на инструменти, базирани на AI и физическите модели. Преди това обаче няколко думи за връзките с акустиката. Тя, като дял от физиката, посредством математически модели и емпирични изследвания обяснява процесите, които се отнасят до звука и инструментите. Всички акустични инструменти са подчинение на законите за движение в класическата Нютонова механика, стояща в основата на експериментите за симулиране и контрол на възбуждането на трептенията, звученето на еластичните тела и поддържането му, както и въздействието върху тези процеси във времето.

Добри резултати засега има само при онези инструменти (подложени на физическо моделиране), които пресъздават акустични образци, неподатливи на изменение на звука, след настъпване на неговата атака и породена от натискане на клавиш, удар с чукче, дръпване на струна с пръст, перо и т.н. Такива са клавишните инструменти, при които трептенето на струната се възбужда от чукчета или плектруми. Например: клавикорд, клавесин, пиано, дулцимер, цимбалом и подобни на тях; арфа, китара, вкл. електроакустичните ѝ разновидности; електрически пиана със струни, пръчки или пластини (вместо струни) – например Rhodes и Wurlitzer piano, почти всички идиофони, т.е. самозвучащи, при които „генерирането на звука… не предполага огъване или обтягане, а цялостно или частично удряне, триене или друго подобно въздействие по повърхността им“ [Караатанасов: 2020: 5]. Информацията, която постъпва в процесора и начинът, по който се описва звуковата вълна, е различен спрямо възприетите по-рано форми на цифровизация, при които дискретизацията е в основата ѝ и импулсно-кодовата модулация (PCM) е Светая Светих.

За постигането на положителен ефект при физическото моделиране се използват различни видове уравнения – линейни, параметрични, полиномни, но предимно диференциални, с които се описват действията на всяка една от движещите се части в инструмента с отношение към звука, както и протичащите комплексни преходни процеси при първоначалното зазвучаване. Въпреки че калкулациите имат своите гранични условия, отнасящи се до връзката им с описанието на останалите функционални компоненти, те се анализират по време и условия, така че движенията в акустичната система да бъдат математически симулирани по най-прецизния начин. Моделите могат да се постигнат и комбинирано – чрез дискретизация и диференциация, като в този случай се стига до т.нар. диференчиални уравнения. Както по-преди беше описано, разработването на AI включва огромни масиви, в които се използват статистически прийоми по класове за работа с информационните бази. Апроксимацията на смесената производна с крайни разлики, наред с функционалния анализ на данните и числено интегриране, са едни от принципиалните подходи при формирането на диференциални схеми за създаване на максимално близки модели до тези, по които функционират музикалните инструменти в реално време. Тъй като сложността на тези процеси е висока, нерядко те се ограничават до една

„приложна“ степен, тъй като слуховия апарат при човека не е съвършен и на него му влияят редица фактори, с които по-подробно се занимава психоакустиката като наука.

Маркетинговата страна на въпроса също е от значение, защото тези продукти (дигиталните муз. инструменти) са насочени към сравнително тясна група от потребители и компаниите, които ги произвеждат, макар и с утвърден авторитет, по-трудно могат да наемат високи специалисти и разработчици, като например във фармацията или военната промишленост. По тази причина крайният резултат понякога е компромисен, но в последните години може да се нарече твърде задоволителен, още повече че и добрата реклама също помага за привличането на нови консуматори. Примери в това отношение могат да се дадат както с хардуерните инструменти, така и с виртуалните такива, при които използването на пълните възможности на един компютър, прибавя много повече реализъм към звученето.

Вече стана дума за представената през 2009 г. V-серия на Roland с нейния флагман V-Piano. То изцяло бе базирано на сметки и според производителя не разполага с никакви семпли. Това, което е характерно за физическото моделиране, е, че обемът на целия софтуер е изключително икономичен откъм памет. Затова вече бе направена съпоставка между VL1 и Wokrstation-ите от края на 80-те и началото на 90-те години. Повечето дигитални и VST инструменти, функциониращи на принципа на Phisical Modeling, обикновено биват представяни като по-висок клас от онези, които са базирани на PCM. Изтъква се фактът, че при стария метод за цифровизация размерът на звуците е монументален и се изисква свръх много процесорна мощ, още повече че т.нар. банки/пачове прекалено бавно се зареждат в RAM паметта и понякога, най-вече при натискане и задържане с педал на прекалено много тонове, настъпва запълване на буфера и звукът започва да насича. Поддръжниците на новата технология заявяват, че веднъж записани, семплите повече не подлежат на редактиране, а по отношение на динамиката – за всяка една от 127-те степени на MIDI Velocity (като се изключи нулевата величина) се изисква или отделен семпъл, или екстраполиране на съседен, като понякога този брой варира от 5–6 до над 30. До голяма степен повечето от така

представеното изглежда правдоподобно. Но само на пръв поглед, защото е породено от рекламата, т.к. човек е създаден да вярва, а именно на това се разчита за привличането на потенциално заинтересовани ползватели на тези продукти.

Ако проверим обаче дали всичко описано е точно така, припомняйки си за V–Piano-то на Roland, нещата никак не изглеждат толкова поразителни, защото стерилният (и субективно, направо изцъклен) звук на това дигитално пиано, в гарнитура с пластмасови клавиши, така и не успя да привлече достатъчно поддръжници, а да не говорим, че точно по същото време на другия бряг, казано в преносен смисъл, изплува Yamaha – Avant Grand, два хибридни модела – с роялна и с пианистична механика. Роялната механика е при моделите N(1, 2 и 3, а по-късно и X подобрената серия на същите), а пианистичната в NU (и вече в NU-Xa). И до днес тези инструменти запазват маркетинговата си атрактивност, а още от преди 15 години, както и сега, дори се чака по повече от 3–4 месеца включване в списъци за поръчка и доставка. Показателно е, че този подход на Yamaha бе успешен и освен всичко, цената на тези инструменти в момента нараства, докато всички образци на V-серията на Roland вървят твърдо и то в пъти надолу.

Това обаче съвсем не означава, че Phisical Modeling технологията е обречена. Тъкмо обратното. Тя в момента вече е в пиковата си форма и е в пълен паритет с устройствата, базирани на PCM. Причината е в това, че всяка от двете има своите очарователни страни. Конкретни примери могат да се дадат с Kawai, чиито дигитални пиана притежават в своя арсенал и от двете системи едновременно. Както стана известно, семплирането е утвърден похват, но обемът на данните, които се записват, трябва някъде да се съхрани при това с моментален достъп до тях. Каквито и трикове да се прилагат, нещата все опират до пространство (storage), а при тези инструменти звуците се „складират“ в чипове, а не на HDD или SSD. Зацикляне (loop) на вълновите форми в момента, когато преходните процеси са „поутихнали“ и слухът не е толкова (критично) активен, както при атаката и първите моменти на спада в гръмкостта, е палиативна мярка и затова се прилага линеарната интерполация, както за височината на звука, така и по отношение на динамиката. AI, използван при физическото моделиране, е абсолютно

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

незаменим. Добре известно е, че когато се свири на пиано, се използва десният педал, а спорадично и левият. Звукът в първия случай се насища със „симпатичните“ резонанси, които, ако трябва да бъдат семплирани, това би добавило още толкова информация, колкото и за сухия звук (тон по тон). Същото се отнася и за левия педал. Да не омаловажаваме и момента на изключително острата и кратка атака в стакато, отзвучаването при вдигането на клавиша, резонанса на дуплексните струни (ако има такива), съпровождащият шум от механиката на чукчетата и педалите, тембровата характеристика в зависимост от твърдостта на филца, дали инструментът е изцяло- или полуотворен, със спуснат капак или с премахнат такъв, а има още, и още, като тук влизат всякакви акустични манипулации – свирене с плектрум, с палки за тимпан, с корда, възпроизвеждане на обертонове, заглушаване на струните, глисандо и т.н., дефинирани най-често с термина подготвено пиано (а в някои източници се среща и като препарирано пиано или prepared piano). Това са все неща, които обаче могат да се опишат посредством уравнения с редица променливи, на които се намира решение в реално време и според вида на предпочитания звук.

Тъй като темата основно гравитира около пианата, ако се запитаме в какъв обем би се побрал един добре семплиран Steinway, Bösendorfer или Yamaha CFX, отговорът е над 100 GB (и дори значително повече), при това за всеки един поотделно от посочените. За референция могат да се чуят софтуерните версии на Vienna Synchron Library и Garritan and Abbey Road Studios Yamaha CFX Concert Grand. Има и други, но тези привличат вниманието на професионалистите. Тук идва вече моментът за сравнение с например изцяло AI моделирания по физически параметри програмен продукт на Modartt – „Pianoteq“. Подобно на Roland и тук не се използва PCM. Преди години качеството на звука бе в рамките на приемливото. Който не свири постоянно на пиано или е само любител и не прави сравнение, със сигурност ще изпадне в бесен възторг, както на времето амбициозните родители, най-вече бабите, които като чуеха за „старо немско пиано“, изпадаха в транс. Връщайки се на Pianoteq, в момента техните VSTi са на съвсем подобаващо ниво и не изключвам вероятността с помощта на AI да стигнат до почти съвършената мимикрия на един прекрасен роял. Същото се отнася и за инструменти като клавесин, вибрафон, челеста, орган, ел. пиана и т.н.

Прави обаче впечатление, че за духовите и струнно-лъковите инструменти рядко се говори с приповдигнат патос, както за посочените по-горе. Причината е, че за да се използва който и да било от изброените два начина на симулиране на звука на акустичните първообрази посредством PCM или Phisical Modeling, винаги се прибягва до помощта на MIDI контролерите, на които обикновено свирят хора, които почти или съвсем нямат никаква представа как протича процесът на музициране на духов или струнен лъков инструменти. Освен че на акустичните инструменти от този вид се свири трудно, и отношението към тона и неговото художествено представяне в реално време е съвсем различно. Ако на пианото, клавесина, челестата и т.н. се свири по обичайния начин, да кажем, че клавишът се натисне с произволна сила, дори и челна стойка след това да се вдигне на него, нищо по-различно няма да настъпи – просто ще отзвучи или ще прекъсне, ако демпферът по-рано затвори струната. По отношение на атаката – да, тя може относително да промени характеристиката на звука в зависимост от това с каква скорост се натиска клавишът (от физическа гледна точка само това има значение). Иначе казано, колкото по-бавно чукчето удря струната, толкова по-малко хармонични трептения се възпроизвеждат, както и обратното – при звучно свирене се възбуждат повече частични трептения и се създава усещането, че звукът е по-остър. Съществуват всевъзможни поетични сравнения и повечето от тях са уместни. Това симулиране при дигиталните инструменти е вече отработено. Но поради факта, че останалите посочени (струнни лъкови и духови инстр.) изискват постоянен контрол, техника и атака при свирене, там дори и AI засега остава пас. Има редица семплирани звукови библиотеки с оркестрови и солови звуци, но соло инструменти от цигулковото семейство, както и саксофони, до този момент няма създадени по начин, че пълнокръвно да заместят соловите изпълнители. За сметка на това пък е пълно с готови изсвирени фрази, в т.ч. от симф. оркестър, биг бенд, китарни рифове, както и такива, записани с пиана, бас-китари, пеене и др, и няма нищо учудващо в това, колко сайтове предлагат подобен софтуер за подбор и автоматична компилация с цел създаване на композиционен сурогат. „Палитрата на онлайн платформи и приложения е толкова богата, че трудно може да се направи избор. Навлизането на изкуствения интелект в нашето съвремие може да помогне дори и в подбора на подходяща платформа за споделяне…“ [Апостолова-Димитрова: 2023: 116].

Накрая, може би поради скептицизъм, отново се питаме – автоматизираното съчинителство не води ли до нова форма на упадък, т.е. декаданс, породен от все по-мързеливите методи за обучение, водещи до обезличаване и разпад на културните ни устои? Закономерно, в този ред на мисли, е да се отчете, че критиките към декадентството в изкуството и кръгът от хора, които обединява, няма нищо общо с безвкусицата от компилации на AI в опита му да създава сурогат. Привидно преградата между тях е прозрачна, крехка и чуплива, но разграниченията са съществени и дори напоени с прочувствена патетичност. Христо Карагьозов във встъпителната си студия (Въведение) към „Принципи на изкуството“ на Робин Джордж Колингуд излага тезата, че декадентството „…е естественият път, по който тръгва част от художествената и културна интелигенция (в края на XIX век) в раздираното от противоречия общество като днешното. Въпреки отрицателната конотация, която се пришива към понятието декадент, то не е белег на упадъчно мислене. Декадентът може да е съзнателно самокапсулирал се индивид, опитващ се да запази интелектуалната и емоционалната си същност в една враждебна за този свят среда. След като проповядваме социална дистанция във физически план, защо духовният такъв да е по-малко важен за оцеляването ни?“ [Карагьозов, 2021: 5].

Критичната съпоставка се налага от само себе си, защото разминаването на функционалното поведение между човека и AI е в наличието или липсата на съобразителност и преценка. Без присъствието на здрав разум и мъдрост те няма откъде да се пръкнат на машинно ниво. Но нека да не бъдем дотолкова придирчиви и негостоприемни към спретнатия и нахилен цифров натрапник, защото той не ни се е стоварил Божем. Посредством продължително дълбоко самообучение едва ли биха били изненадващи в бъдеще ситуации, при които да трябва да се изправяме пред един безпримерен и колосален AI, който би обърнал с хастара наопаки изтърканите ни представи за това колко чиним ние самите като живи същества. Тогава вече ще е късно да си скубем олеселите кубета или на когото каквото му е останало, задето мисловната ни леност е допуснала и отчасти вдъхновила IT гениите на цифровия код безмълвно да ни съпроводят до издигнатия от тях гигантски дигитален коцентрационен лагер, чийто Führer (вожд) е контролът над съзнанието, а покъртителната

картина на похищението над свободната воля вече ще е необратимост.

Протестът към подобна теза е естествено да бъде закономерен и неговата посока следва бързото осъзнаване и самоопределяне на индивида. Изграждането на здравия разум преминава през изпитването на естествените човешки чувства, в т.ч. радост, болка и състрадание; разбиране на успех и загуба; очакване, печал и изгарящ копнеж; доброволен избор, мотивация и вяра. За да работи AI, още дълго ще му се налага „да разчита“, при това в голяма степен, на нашия мисловен процес, с който да напълни информационните си бази и свободно да оперира в системата на хомо сапиенса. Преди обаче да започне да направлява нашите действия и да се е превърнал в режисьор, който взима „решение, свързано с кадъра, води до… конкретно психологическо въздействие и скрит подтекст, влияе върху това как зрителят ще възприеме сцената и в този смисъл…“ [Карагьозова, 2023: 141] се очаква да мине време, докато AI „вземе“ с отличен изпита по интелигентност, когнитивни способности, идентичност, холистично мислене и разбиране на висшето съзнание. Дотогава той си остава само „цифров егоист“.

Сашà Гитрì (френски драматург и режисьор) има една метафора, която до известна степен успешно се вписва в контекста на предишното: « Un égoïste, c’est quelqu’un qui ne pense jamais à moi ! » (Егоист е този, който никога не мисли за мен!).

Въпросите край нямат:

AI не мисли за нас, а защо тогава ние да го правим за него?

Изпитват ли потребност посветените в изкуството безрезервно да обучават AI?

Ако да, защо и до каква степен?

Ами ако в един момент почувстваме, че вече без него не можем?

Спокойно – това е знак, че той повече няма да нахълтва в мислите и не може да бъде заплаха! Просто защото вече тихомълком се е превърнал в покровител…

„Позор… тоска… О, жалкий жребий мой!“

А. С. Пушкин

Ако и това не звучи утешително, тогава все ще се намери някой, дет’ да му подвикнат „Глупако, тук ти си най-храбър от всички, дръж знамето и бягай!“. Стенли Кубрик подсказа какъв може да бъде развоят, следователно хомо сапиенсът трябва само да опита да запомни поне едно нещичко – откъде се вади щепселът. Да не забравяме обаче, че и AI е вече наясно с този вердикт! Дилемата по време на реванша ще бъде „кой на кого пръв…“, защото мъдростта на отмъстителното търпение е в неговата непредсказуемост.

———

Да се затвори последната капия по темата, за който и да било интелект от трите – изкуствен, изключителен или изключен, е като да се налива вода в спукана делва. Трудните и безконечни въпроси, пред които се изправяме, вместо да намерят своето решение, често се размиват в двусмислени догадки и прерастват в подозрения.

Затова вместо заключителни умозрения към читателя, ето две словесни парафрази. Първата е сравнително от скоро, а другата – преди повече от 50 години. Сами си преценете – коя да Ви бъде за разядка (със съмнителните горски гъби; вж. подзаглавието на статията) и с коя да засладите.

— Сещаш ли се поне за нещичко по темата? Ако искаш, помисли и ела след малко.

— Не, не, ня‘а. От‘де, ве? Се‘а аз не мога вече да мисля… То тук Нет не се хваща кат‘ хората, а съм виснала само на 2-3% на тела и ня‘а от‘де да изръчкам…

VS

На времето по-простодушните хорица на село почитаха и сърдечно се радваха на един доста наперен, изпълнен с много живец и страшно бърза

мисъл, младеж. Онези, дето го знаеха пò от отдавна, говореха за него: „Умен тоз наш (Х)'Ристю, бе, умен, пък по-о-о-мни, как помни-и-и!“.

_____

Доц. д-р Веселин Караатанасов е преподавател в катедра „Музика и мултимедийни технологии“ към Факултета по науки за образованието и изкуствата на СУ „Св. Кл. Охридски“. Титуляр е на дисциплините инструментознание, електроакустични и дигитални музикални инструменти, музикален анализ, компютърен нотопис и приложна оркестрация. Понастоящем е главен редактор на годишник „Книга изкуства“ на СУ. Основните му интереси са в сферата на нотната гравюра, симфоничната оркестрация, аранжимента и клавирната транскрипция. Двамата заедно с главния редактор на най-големия музикалноиздателски консорциум Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz – доц. д.н. Андреас Краузе, споделят най-високото отличие на Германската асоциация на музикалните издатели “Best editioin”.

email: w.karaatanassov@uni-sofia.bg

Dr. Wesselin Karaatanassov, Assoc. prof. is a lecturer at the Department of Music and Multimedia Technologies at the Faculty of Education Studies and Arts, Sofia University „St. Kl. Ohridski“. He teaches a variety of courses, including instrumentation, electroacoustic and digital musical instruments, music analysis, computer notation and applied orchestration. At present, Wess. Karaatanassov holds the position of Editor-in-Chief for the 'Annual of Arts' – Yearbook at the Sofia University. His primary interests include music engraving, symphonic orchestration, arranging, and piano reduction. Karaatanassov, alongside Schott Music's Editor-in-Chief, Privat Dozent Dr Habil Andreas Krause, they share the highest award of the German Music Publishers Association, “Best edition”.

If you wish to contact Wess. Karaatanassov, you can reach him via email at w.karaatanassov@uni-sofia.bg

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

БИБЛИОГРАФИЯ

Апостолова-Димитрова 2020: Апостолова-Димитрова, М. Вокално-педагогическа практика на учителя по музика в общообразователното училище. Методика за работа с деца без специализирано музикално образование [Apostolova-Dimitrova 2020: Apostolova-Dimitrova, M. Vokalno-pedagogicheska praktika na uchitelya po muzika v obshtoobrazovatelnoto uchilishte. Metodika za rabota s detsa bez spetsializirano muzikalno obrazovanie] Годишник на Софийския университет „Св. Кл. Охридски“, ФНОИ, „Книга изкуства“, Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, София, Том 113, Година I, 2020, ISSN 2738-7062

Апостолова-Димитрова 2023: Апостолова-Димитрова, М. Влияние на социалните платформи при формиране на музикален вкус сред ученици 5–7 и 8–10 клас. [Apostolova-Dimitrova 2023: Apostolova-Dimitrova, M. Vliyanie na sotsialnite platformi pri formirane na muzikalen vkus sred uchenitsi 5–7 i 8–10 klas.] Годишник на Софийския университет „Св. Кл. Охридски“, ФНОИ, „Книга изкуства“, Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, София, Том 116, Година IV, 2023, ISSN 2738-7062

[Димитрова: 2022] Димитрова, Ралица. Дидактика на музикалното изкуство I-IV клас, част 2. София, 2022, с. 53. [Dimitrova, Ralitca. Didaktika na muzikalnoto izkustvo I-IV klas, chast 2. Sofia, 2022, p. 53.] ЗИП ЕООД, ISBN: 978-954-9369-59-5

Карагьозов 2021: Колингуд, Р. Дж.; Принципи на изкуството, Карагьозов, Христо – съставител, преводач и уводна статия (Въведение); [Karagyozov 2021: Colingwood, R. J.; Printsipi na izkustvoto, Karagyozov, Khristo – sŭstavitel, prevodach i uvodna statiya (Vŭvedenie)] изд. „Канев Мюзик“, София, 2021 г. ISBN: 978-619-7514-82-7

Карагьозов 2023: Карагьозов, Христо; Bach vs AI или може ли машината да прави изкуство? [Karagyozov 2023: Karagyozov, Hristo; Bach vs AI ili mozhe li mashinata da pravi izkustvo?], изд. „Канев Мюзик“, София, 2023 г.

ISBN: 978-619-7514-84-1

Карагьозова 2023: Карагьозова, С.; Създаване на ефективни (обучителни) видеа. За видеото – педагогически, сценарно, технологично, звуково, режисьорски. [Karagyo-zova 2023: Karagyozova, S.; Sazdavane na efektivni (obuchitelni) videa. Za videoto – peda-goicheski, stsenarno, tekhnologichno, zvukovo, rezhisyorski.] Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, 2023 г.

ISBN: 978-954-07-5766-7

Карагьозова 2020: Карагьозова, С.; Приложение на фоновата музика в учебния аудиовизуален ресурс, Сборник „Образование и изкуства: традиции и перспективи“, [Karagyozova 2020: Karagyozova, S.; Prilozhenie na fonovata muzika v uchebniya audiovizualen resurs, Sbornik „Obrazovanie i izkustva: traditsii i perspektivi“], 2020 г., стр. 907-915, Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, София,
ISBN: 978-954-07-5061-3

[Караминкова-Кабакова: 2023] Караминкова-Кабакова, Е.; Английският текст в музикалните произведения за деца. Реч и език в ситуациите по английски език и роля на „изпятия” текст [Karaminkova-Kabakova: 2023; Karaminkova-Kabakova, E.; Angliyskiyat tekst v muzikalnite proizvedeniya za detsa. Rech i ezik v situatsiite po angliyski ezik i rolya na „izpyatiya” tekst] Годишник на Софийския университет „Св. Кл. Охридски“, ФНОИ, „Книга изкуства“, Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, София, Том 116, Година IV, 2023, ISSN 2738-7062

Караатанасов 2020: Караатанасов В. Струнни лъкови инструменти в оркестъра. [Karaatanassov 2020: Karaatanassov W. Strunni lŭkovi instrumenti v orkestŭra], София, 2020, изд. Авангард Прима, ISBN: 978-619-239-476-9

Ingo Boersch, Jochen Heinsohn, Rolf Socher: Wissensverarbeitung – Eine Einführung in die Künstliche Intelligenz. Elsevier, 2006, ISBN 3-8274-1844-5.

Manuela Lenzen: Künstliche Intelligenz. Was sie kann und was uns erwartet. Verlag C.H. Beck, München 2018, ISBN 978-3-406-71869-4

Manuela Lenzen: Der elektronische Spiegel. Menschliches Denken und künstliche Intelligenz. Verlag C.H. Beck, München 2023, ISBN 978-3-406-79208-3.

Poole, David L., Mackworth, Alan K.: Artificial Intelligence: Foundations of Computational Agents. 2. Volum. Cambridge University Press, 2017,
ISBN 978-1-107-19539-4.

Russell, Stuart J.; Norvig, Peter: Artificial Intelligence: A Modern Approach.
Pearson Studium, 2004, ISBN 3-8273-7089-2.

Stefan Buijsman: Ada und die Algorithmen. Wahre Geschichten aus der Welt der künstlichen Intelligenz. C.H.Beck, München 2021, ISBN 978-3-406-77563-5

Vowinkel, Bernd; Maschinen mit Bewusstsein – Wohin führt die künstliche Intelligenz? Wiley-VCH, 2006, ISBN 3-527-40630-1.

Wolfgang Ertel: Grundkurs Künstliche Intelligenz: Eine praxisorientierte Einführung. 3. Auflage. Springer Vieweg, 2013, ISBN 978-3-8348-1677-1

Künstliche Intelligenz: Die Revolution der Roboter. Bild der Wissenschaft Sommer 2019, 99 Seiten, Konradin Mediengruppe, ISSN 0006-2375

Kokosiouli, P., Chief Technology Officer, How AI learns versus humans learn,
https://www.linkedin.com/pulse/how-ai-learns-versus-humans-learn-peter-kokosiouli

Qu'est-ce que l'intelligence artificielle générale ?
https://aws.amazon.com/fr/what-is/artificial-general-intelligence/

Shapiro, D., «AGI in 7 Months! Gemini, Sora, Optimus, & Agents – It's about to get real weird out there! [archive]» [«AGI en 7 mois ! Gemini, Sora, Optimus et Agents intelligents – Tout ceci et en train de devenir vraiment étrange»]

What is artificial general intelligence (AGI)?
https://www.techtarget.com/searchenterpriseai/definition/artificial-general-intelligence-AGI

Source AFP, L'IA présente « des risques majeurs pour l'humanité », selon Elon Musk et des experts; https://www.lepoint.fr/high-tech-internet/l-ia-presente-des-risques-majeurs-pour-l-humanite-selon-elon-musk-et-des-experts-29-03-2023-2514189_47.php#11

Craig S. Smith, «Geoff Hinton, AI's Most Famous Researcher, Warns Of 'Existential Threat' From AI [archive]», sur Forbes (consulté le 26 mai 2023). https://www.forbes.com/sites/craigsmith/2023/05/04/geoff-hinton-ais-most-famous-researcher-warns-of-existential-threat/

Team rédac, « Intelligence Artificielle : définition, histoire, utilisations, dangers [archive] », sur DataScientest.com, 20 novembre 2020 (consulté le 26 mai 2023).
https://datascientest.com/intelligence-artificielle-definition

Diana Sisu, «School of Informatics: History of Artificial Intelligence at Edinburgh [archive]»,

sur inf.ed.ac.uk (consulté le 25 mai 2023).
https://www.inf.ed.ac.uk/about/AIhistory.html

« L'intelligence artificielle „Gato" peut-elle surpasser l'intelligence humaine ? [archive] », sur Les Numériques, 3 juin 2022 (consulté le 26 mai 2023).
https://www.lesnumeriques.com/vie-du-net/l-intelligence-artificielle-gato-peut-elle-surpasser-l-intelligence-humaine-n184451.html

Intelligence Artificielle et Éducation Musicale;
https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/education-musicale-et-chant-choral/numerique/intelligence-artificielle-et-education-musicale-1529357.kjsp?RH=EDUCMUSI

L'intelligence artificielle à l'école de musique
https://www.revuemusicale.ch/basis/asem/2023/09/ia

Laure Boulaud, Composer à la manière de Bach grâce à l'IA
https://musique.ac-creteil.fr/spip.php?article565

Ludovic, IA et musique : comment créer une musique avec l'IA ?
https://www.wiseband.fr/blog/ia-et-musique-comment-creer-une-musique-avec-lia/

Guerraz, G., Pédagogie, musique et IA
https://iagenerative.substack.com/p/pedagogie-musique-et-ia?utm_source=profile&utm_medium=reader2

Ambroise-Thomas, R., Les meilleures IA pour les musiciens
https://www.bridge.audio/fr/blog/les-meilleures-ia-pour-les-musiciens/

Julius O. Smith, III, Physical Modeling Synthesis Update
Computer Music Journal Vol. 20, No. 2 (Summer, 1996), pp. 44-56 (13 pages) Published By: The MIT Press
https://www.jstor.org/stable/3681331

Julius O. Smith, III, Physical Modeling Using Digital Waveguides
Computer Music Journal Vol. 16, No. 4 (Winter, 1992), pp. 74-91 (18 pages) Published By: The MIT Press
https://www.jstor.org/stable/3680470

Perry R. Cook, Physically Informed Sonic Modeling (PhISM): Synthesis of Percussive Sounds, Computer Music Journal Vol. 21, No. 3 (Autumn, 1997), pp. 38-49 (12 pages) Published By: The MIT Press

Stefan Bilbao, Charlotte Desvages,† Michele Ducceschi, Brian Hamilton, Reginald Harrison-Harsley, Alberto Torin, and Craig Webb††, Physical Modeling, Algorithms, and Sound Synthesis: The NESS Project

https://direct.mit.edu/comj/article/43/2-3/15/94679/Physical-Modeling-Algorithms-and-Sound-Synthesis

https://europe.yamaha.com/en/products/musical_instruments/pianos/avantgrand/nu1xa/index.html

https://www.roland.com/us/

https://www.korg.com/us/

https://www.kawai-global.com/product/c/hybridpianos/

АРАНЖИМЕНТЪТ КАТО СРЕДСТВО ЗА МУЗИКАЛНО ВЪЗПРИЯТИЕ

THE ARRANGEMENT AS A MEANS OF MUSICAL PERCEPTION

Ас. Емануела Кръндева

Emanuela Krondeva Assist. Prof.

Резюме:

Аранжиментът е една много основна и важна част от процеса на създаването на музиката и допринася за стимулиране на възприятието ѝ. Липсата на качествен аранжимент ограничава възможността за пълноценно предаване на основната идея на композицията. Той става своеобразен мост между есенцията на една музикална мисъл и слушателите. Чрез аранжимента се осигурява предаването на мисли, чувства и идеи, които достигат до широка аудитория. Текста се фокусира върху факторите, определящи музикалното възприятие, начините за неговото стимулиране, както и върху ролята на аранжимента за формиране на музикални очаквания. Колкото по-описателен и конкретен е изразът на музикалната идея, толкова по-ефективно тя достига до реципиента, стимулирайки неговата емоционална и интелектуална ангажираност.

Ключови думи:

аранжимент, възприятие, музикално очакване

Abstract:

The arrangement is a fundamental and essential part of the music creation process, contributing significantly to the enhancement of its perception. The absence of a quality arrangement limits the ability to fully convey the core idea of the composition. It serves as a unique bridge between the essence of a musical thought and its audience. Through the arrangement, the transmission of thoughts, emotions, and ideas to a broad audience is ensured. This study focuses on the factors determining musical perception, the methods for its stimulation, and the role of arrangement in shaping musical expectations. The more descriptive and specific the expression of the musical idea, the more effectively it reaches the recipient, fostering their emotional and intellectual engagement.

Key words:

arrangement, perception, musical expectation

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

Музикалното възприятие и стимулирането му чрез аранжимента

Аранжиментът, като важен елемент в процеса на създаване на музика, изпълнява функцията на посредник между идеите на твореца и емоционалната реакция на публиката. Той притежава уникалната способност да преобразува музикалната концепция в завършен продукт, който не само отразява замисъла на автора, но и създава условия за дълбоко и осъзнато възприемане от страна на слушателя.

Чрез аранжимента се формират предпоставки за по-силна връзка между изпълнителя и аудиторията, като се улеснява предаването на емоции, настроения и художествени послания. Тук ще се разгледат механизмите, чрез които аранжиментът влияе върху възприемането на музикалните произведения, както и начините, по които той допринася за изграждането на естетически и емоционален контекст в процеса на слушане.

Модерната поп музика може да бъде разгледана като стока, а аранжорът като човек, който пакетира стоката, така че тя да достигне до купувача. Добър аранжор е този, който умее да създаде красива, интригуваща, вълнуваща и запомняща се преработка на готова, конкретна музикална мисъл. Така погледнато, той придобива функцията на композитор в определен смисъл, тъй като трябва да притежава богато творческо мислене за да постигне това. Ако има прекрасна музикална идея, но липсват качества да се преобрази подходящо, насочвайки я към определена аудитория, тя неминуемо губи своята стойност. Обратното също важи – безидейна композиция, аранжирана прекрасно, отново има незадоволителен краен резултат. Това не бива да подлага на съмнение факта, че композиторът остава най-главното действащо лице в процеса на създаване на музика.

За да може една музикална композиция да достигне, развълнува и ангажира вниманието на слушателя, аранжорът трябва да използва, освен всичките свои знания, голяма доза музикален усет, творчески нюх и

интуиция. При създаването на поръчкова музика за конкретна аудитория е от съществено значение аранжорът да има ясно разбиране за предпочитаната стилистика, нейните специфични особености и степента на творческа свобода, която може да си позволи извън установените рамки. Успешният аранжимент се характеризира със своята универсалност – той може да бъде оценен дори от слушатели, които по принцип не са привърженици на конкретния музикален стил. Това представлява възможност за промяна на възприятията на аудиторията, стимулиране на нейния интерес, разширяване на нейните хоризонти и преодоляване на евентуални предразсъдъци.

Когато става въпрос за аранжиране на вече съществуващо произведение, ключов елемент в успеха на този процес е начинът на адаптация. Преработката трябва не само да запази основната идея на оригинала, но и да добави стойност чрез нови интерпретации, които да подчертаят неговата уникалност и да увеличат въздействието му върху слушателя.

В литературата всеки автор пише в конкретна сфера, в конкретен жанр, има стилистичен похват, използва определен набор от словосъчетания, характерни за него. Освен това се съобразява с граматичните особености на езика. Запознат е с формата и структурата на частите на речта, техните съчетания, поетиката и изразността на фразите и словосъчетанията. Може да придаде нюанси на мисълта чрез думи. Знае как да обрисува картина по такъв начин, че читателят буквално да се разпръсне в низ от усещания, които да разгърнат въображението му и да го поведе към необятни и нови светове, досега несъществуващи в неговите представи. Авторът може да е майстор в своята сфера, да борави с лекота със сухата материя, ловко да поднесе сложни научни понятия и изчисления, така че те да станат ясни за обикновения читател. Съществуват безброй варианти, идеи и начини, за да се постигне това. Въпреки всичко, ако използва език и култура, които никой не разбира, ще бъде тотално неприет и неразбран.

Същото важи и за музиката. Музикалната граматика включва правила, дефиниращи музикалните структури, които са свързани с акустичният им еквивалент и са достъпни за слушателя. Тази музикална граматика е именно специфичният език, аналогично на примера споменат по-горе. Ако слушателят няма никаква идея, връзка и знание за този език, той няма да възприеме музиката. Обсегът на музикалната култура ограничава музикалното възприятие единствено в кръга на онова, което е познато.

Всичко, което излиза от този обсег, ще остане неразбрано. Тук е ролята на аранжимента – да модифицира и представи така първоначалната идея, че тя да бъде на познат език за слушателя.

Може да се каже, че идентично на езика и в музиката, съществува сбор от принципи, които позволяват да се създават и възприемат вложените понятия и да се формира смисълът на цялото произведение. Както в едно изречение, ако е невъзможно да се идентифицират всички части, т.е. думите и тяхното значение или поне голям процент от тях, то няма как да се разбере смисъла му. В музиката аналогично трябва да могат да се отчетат ритъмът, тембърът, височината на тона и всички музикални елементи. Въпреки че по отношение на звука понятията са доста по-абстрактни и имат пряка връзка с емоциите, а не с конкретно значение, принципът е идентичен.

Ако трябва да се разграничи инструменталната музика от останалите изкуства, това е единственото изкуство, в което конкретиката на сюжета отсъства. Това интересно виждане споделя доц. д-р Христо Карагьозов. Според него всичко, което присъства в сюжета при другите изкуства, като конкретни случки, герои, цялата тази образност, при музиката се предава директно на ниво емоции. Изгражда се сюжет от емоции, който е много по въздействащ и по този начин може да се слуша многократно едно произведение, без то да омръзне (Карагьозов, 2019).

Въпросът, свързан с приемането и съпреживяването на музикалните емоции, представлява обект на значителен интерес. Този процес по всяка вероятност е пряко обвързан с натрупания житейски и емоционален опит на личността. Емоциите, които музиката предизвиква, обикновено се коренят в определени преживявания, чувства, мисли, идеи, ситуации и индивидуалния поглед към живота. В резултат се формира своеобразен „емоционален пакет“, който отразява всички тези аспекти. Ако слушателят не притежава сходен опит, вероятността той да изпита или да разбере пълното значение на предадените емоции е значително по-малка. Тази зависимост подчертава необходимостта от интерпретация, която не само отразява основната идея на произведението, но и предлага подходи, които улесняват свързването на слушателя с музикалното съдържание на емоционално ниво. *„Една и съща мелодия може да бъде възприета като красиво тъжна или усетена като депресираща в зависимост от субективното оцветяване от реципиента“* (Карагьозова, 2020, стр. 99). От тук следва, че възприятието на музиката е дълбоко субективно и се влияе от емоционалния и житейския

опит на реципиента. Това подчертава необходимостта аранжиментът и изпълнението да бъдат адаптирани така, че да отговарят на емоционалните нужди и очаквания на аудиторията. Аранжиментът играе ключова роля в това да предаде замисъла на автора по начин, който може да резонира с различни слушатели, независимо от техните лични преживявания и нагласи.

Фактори, влияещи на музикалното възприятие

Съществуват много фактори, които са взаимнозависими и влияят върху цялостното възприятие на самата композиция и аранжимент. То зависи също от :

Изпълнител

Инструмент

Тонрежисьор

Слушател

Среда (в която се изпълнява/слуша музиката)

Изпълнителят приема следващата функция, след композитора и аранжора. Явява се като посредник между творбата и слушателя. Важно за музикалното възприятие е да се отбележи, че ако произведението е великолепно, но изпълнителят няма необходимия комплекс от качества, няма как да се предадат емоциите заложени в композицията. Трябва да съществува синергия. „Когато двама души виждат нещата по абсолютно един и същ начин, не могат да синергизират, защото в случая имаме обикновен сбор. Когато има различия, се получава комбинация, чиито резултат е с променлив според съединението коефициент, но винаги по-голям от сбора. Цялото е по-голямо от сумата на частите“ (Радева, 2018, стр. 39). От това следва, че е благоприятно съчетание, когато композиторът сам аранжира и представя творбата си пред публика, но не е задължително чуждата интерпретация да е по-лоша. Различният поглед би внесъл тази допълнителна доза емоционалност, която може да подобри значително крайния резултат. Изпълнителят обикновено представя собствения си най-добър прочит, според представата си за идеята на автора на произведението, пречупвайки я през личната си призма и светоусещания. Той трябва да реши много казуси, относно начина на интерпретация. Решенията му може да са за тънкостите на атака, фразиране, динамика, дължина на нотните трайности, доколкото

са описани в партитурата, но и такива касаещи изразителния модел в представянето на формата. Едно и също произведение, интерпретирано от различни изпълнители, придобива съвсем друг облик. Един музикант може да бъде оценен като превъзхождащ друг, защото предоставя по-ясна и по-интересна визия за творбата. В случай, в който на лице е произведение, което е преработка от друг автор, т.е. аранжимент, ролята на изпълнителя се засилва. Вече трябва да е запознат както с основното, така и с преработеното произведение, за да може да вникне най-пълноценно и с разбиране в интерпретацията, която следва да направи. Изпълнителят, за да бъде успешен и въздействащ, трябва да отговаря на набор от изисквания, които обхващат различни аспекти на неговата подготовка и личностни качества. Тези изисквания могат да бъдат систематизирани в следните седем основни аспекта:

- **Музикална компетентност** – изпълнителят трябва да притежава висока степен на музикална подготовка, която да гарантира правилното интерпретиране на произведението.
- **Техническа подготовка** – необходимо е да демонстрира отлично овладяване на техническите аспекти на своето изпълнение.
- **Анализ на художествените цели и специфичните особености на автора** – редно е да е запознат в творчеството на композитора, за да улови и предаде добре замисъла му.
- **Запознаване с концепциите и творческия почерк на аранжора** – разбирането на стила и подхода на аранжора е ключов елемент за успешното възпроизвеждане на музикалния материал.
- **Историческа осведоменост** – препоръчително е изпълнителят да е запознат с епохата, в която авторът и аранжорът са творили, за да отрази духа на времето в интерпретацията си.
- **Емоционална дълбочина** – силно развитата емоционалност е необходима, за да може да предаде нюансите на музикалното произведение.
- **Широка култура** – богатата обща култура и задълбоченото разбиране на произведението са от съществено значение за интерпретацията, която трябва да отразява не само техническите, но и художествените му аспекти.

Тази съвкупност формира основата за висока професионална подготовка, която е от съществено значение за качествено и въздействащо музикално изпълнение. Изпълнителят следва да бъде в такава дълбока връзка с творбата, че да може автентично да предаде емоциите, които авторът е закодирал в своето произведение.

Макар че е допустимо изпълнителят да акцентира върху собствената си интерпретация и индивидуално виждане за произведението, в основата на неговата интерпретация трябва да стои задълбоченото разбиране на идеята, вложена от автора. Това съчетание между творческа свобода и уважение към замисъла на композитора е ключово за успешното представяне на музикалното произведение.

В контекста на джазовата музика, където импровизацията и индивидуалната интерпретация са ключови елементи, свободата на изпълнителя е значителна, което позволява всяко изпълнение да бъде уникално. В класическата музика обаче, подходът е различен – тук интерпретацията изисква прецизно съобразяване с всичко, което композиторът е заложил в своето произведение, включително динамика, темпо и нюанси. С това се подчертава ролята на изпълнителя не само като посредник между автора и аудиторията, но и като ключов фактор за автентичното възприемане на произведението.

Музикалният инструмент е основен медиатор между изпълнител, слушател и композицията. Той служи като физическо и акустично средство за трансформиране на музикалната идея в реалност, като същевременно влияе върху начина, по който тя се възприема. За изпълнителя инструментът е не просто средство за възпроизвеждане на звука, а продължение на неговата музикална идентичност. Изборът на инструмент е в пряка връзка с техническите умения на музиканта, емоционалния му израз и неговия стил. Инструментът предоставя възможности за вариативност в тембъра, динамиката и техниките на изпълнение, които изпълнителят използва, за да подчертае посланията, заложени в композицията. Едновременно с това качеството, състоянието и спецификите на инструмента играят решаваща роля за интерпретацията и цялостното въздействие върху аудиторията. Доц. д-р В. Караатанасов определя два аспекта свързани с възприятията за инструмент – първият е как той въздейства на изпълнителя посредством възможностите, които предлага. Вторият е обърнат към слушателя и отношението, което той проявява към тембровата наситеност на звука.

(Караатанасов, 2022, стр. 146) Инструментът е неразривно свързан със създаването и адаптацията на музикалното произведение. Композиторите често пишат музика, имайки предвид възможностите и ограниченията на конкретен инструмент. Тембърът и звуковите характеристики на инструмента обогатяват хармоничната структура, мелодичните линии и ритмичните фигури на произведението. В този смисъл инструментът е активен участник в дефинирането на музикалния език на композицията.

За слушателя музикалният инструмент е не само източник на звукови преживявания, но и символ на културни и емоционални асоциации. Звукът на даден инструмент може да предизвика конкретни емоции, спомени или да създаде атмосфера, която ангажира аудиторията. Също така, тембровото разнообразие на инструментите има способността да задълбочава връзката между слушателя и музикалната композиция, предлагайки уникално изживяване при всяко изпълнение.

Връзката между музиката и съзнанието, начинът на предаване на емоция

Музикалното възприятие е сложен процес, свързан с музикалния слух. Изискват се определени знания в областта на музикалната психология, за да стане ясно как изпълнителят би спомогнал и от какво зависи правилното достигане на посланието до слушателя. Могат да се изведат основни принципи за това как работи абстрактната мозъчна дейност, чрез изучаването на неврологични и психологични функции, с които си служи мозъкът докато слуша или възпроизвежда музика. Обект на обследване на редица специалисти са връзката между музиката и съзнанието, начинът на предаване на емоция и предизвикването ѝ чрез музика. Правят се голям брой изследвания в областите на невробиология, музикознание, психология и компютърни науки. Разбирането на когнитивните и психологичните процеси дава голяма яснота по отношение на музикалното възприятие (Jones, Fay, & Popper, 2010). Психоакустиката се занимава задълбочено с тези представи. Слуховите данни, които се възприемат, никога не са достатъчно конкретни, защото възприятието не функционира

като перфектно отражение на външния свят. Човек трябва да има в съзнанието си вече съществуващо познание за това как звукът се преобразува в музика и да прави разлика от обикновената съвкупност от звуци. Само на тази база от знания би могло да се разшири музикалното възприятие. Марина Апостолова-Димитрова разглежда влиянието на музиката от друг ъгъл. Тя прави експеримент с деца от първи клас като използва образци на класическа музика и традиционен български фолклор. Стига до извод, „че интровертният характер на класическата музика предразполага учениците към емоционално състояние, различно от фолклорната музика, която се свързва с необходимост от външна проява на емоционалния отклик. Подбраните класически произведения разкриват контрастни състояния. Възможността да се анализира характерът на музикалното произведение и вътрешното състояние, което предизвикват класическите образци, помага на учениците да вникнат по-дълбоко в своя емоционален свят“ (Апостолова-Димитрова, 2021, стр. 43).

Тъй като музиката е темпорално изкуство, връзката с паметта също е съществена за музикалното възприятие. Професор Робърт Снайдър (Robert Snyder) в изследванията си относно паметта, свързана с музиката, определя три етапа:

1. извеждане на характеристиките
2. краткосрочна памет
3. дългосрочна памет

Преди да се състои когнитивната обработка, сложността на информацията, която се разпространява в системата, трябва да бъде намалена. Поради това че краткосрочната памет е ограничена във времето и по отношение на капацитета си, се предполага, че информацията, която достига до нас чрез слуха, се обработва, като сходни събития се обединяват и опростяват. Това прегрупиране отразява естествената тенденция на човешката нервна система да свързва различни компоненти, за да състави едно еднородно възприятие. След като тези възприятия са прегрупирани и категоризирани, придобиват дължина от 3 до 5 секунди и така съответстват на музикални характеристики като пулсация, ритъм и мелодия. На този етап тази екстракция може да напомни или да активира предишни музикални опити в дългосрочната памет (Snyder, 2000).

Възприятие на музикалните структури

В модерната музика силно се набляга на ритъма като основен движещ механизъм. „... Цялата музика в последните столетия е подчинена на метрума и на ритмичните фигури в тоновата организация, които са следствие от вътрешната пулсация на метрума. Само че ритъмът, използван директно чрез определен музикален инструмент и чертаещ директна пулсация, разрязваща цялата музикална тъкан, действа много по-силно на сугестивно ниво. Примитивните изкуства са го осъзнавали и затова са си построявали цялата ритуална музика на този изразен принцип“ (Карагьозов, 2019, стр. 222).

Според професорите по музика и хуманитарни науки Г. Купър (Grosvenor Cooper) и Л. Майер (Leonard. B. Meyer) музиката е поток от звуци, които са организирани по йерархичен ред според точни темпорални структури, които могат да бъдат разделени на три нива:

1. Пулсация
2. Метрика
3. Ритъм

На най-ниското йерархично ниво е пулсацията. Състои се във възприемането на серия от редовни и повтарящи се събития, които възникват вследствие на слушане на дадено музикално произведение. Необходимо е да се подчертае, че пулсацията в музиката следва да се разглежда не като присъщо свойство на музикалната структура, а като психологическа конструкция, формирана от възприятието на слушателя. Тази конструкция отразява определени моменти във времето, които субективно се схващат като равномерно разпределени (изохронни), дори когато в действителност не са напълно такива. Понякога една липсваща пулсация може да бъде „чута“ при липса на звук, разкривайки така една ментална симулация (Cooper G., Meyer L., 1963). Този ефект е в основата на построяването на интересен и специфичен ритъм. Пулсациите в музиката са в повечето случаи акцентирани чрез височина, сила на звука или специфичен тембър. Така се получава редуване на силни и слаби времена.

От своя страна регулярността на тези силни и слаби времена поражда понятието за метрика (като типичните 4/4 и 3/4, използвани в западната музика). Има слушатели, които свидетелстват, че усещат метриката, въпреки отсъствието на акценти, с които се отличават силните от слабите времена. В крайна сметка, най-високото йерархично ниво – ритъмът, съответства на темпорален тон, породен от прегрупиране на местни събития в сравнение с метриката и пулсацията. Купър и Майер го дефинират като начина, по който един или няколко слаби бийта са групирани във взаимодействие със силен такъв (Cooper G., Meyer L., 1963). С други думи структурата и регулярният характер на ритъма зависят от регулярността или от нерегулярността на слабите нива и от тяхното прегрупиране. Това означава, че ритъмът всъщност е съчетание от различни метрични единици, определени от редуване на силни и слаби времена. Понятието за ритъм не трябва да се бърка с понятието за темпо, което съответства на броя пулсации в минута.

Професорът по музикална композиция Фред Лердал (F. Lerdahl) и професорът по философия Рей Джакендорф (Ray Jackendoff) твърдят, че музикалната пулсация е психологическа конструкция. Освен това тя е двузначна. Пулсацията може да варира от човек до човек и дори при едно и също музикално произведение (Jackendoff R., Lerdahl F., 1983). Това показва как музикалното възприятие може да бъде доста различно в много отношения.

Съществува връзка между желанието за движение на тялото и музикалното възприятие. Поп музиката, още към края на XX век, силно залага на ритъма и по-специално на звученето му, подходящо за танци. Изследователят на психологията на музиката П. Джаната (P. Janata), през 2012 г. прави експеримент, в който кара участниците да подберат няколко изречения, с които да опишат какво е за тях груув. Резултатът е повече от красноречив. За тях понятието „груув“ е свързано с желание да се движат и танцуват, с усещане за принадлежност към музиката, с присъствие на равномерен бийт, с акцент върху някои времена за сметка на други, с темпо, с повтаряне на някои ритмични мотиви и също така с емоционалното състояние, в което се намират (Janata P., Tomic S., Haberman J., 2012). Други изследвания, но този път осъществени с музиканти, сочат, че те схващат и използват понятието груув, за да определят едно приятно състояние по време на музикалния творчески процес, когато всичко изглежда леко, лесно и се постига без усилие (Madison G., Sioros G., 2014). Както за музикантите,

така и за обикновените слушатели, понятието груув е близко до понятията – нещо да тече, да се лее.

Това са понятия, които описват две неща:

Действия, които стават автоматични и не изискват никакъв ресурс на внимание

Позитивно емоционално състояние

Медисън също така добавя, че понятието „груув“ и слушането на ритмична музика са свързани с едно приятно положително усещане и със забавление (Madison, 2006). Други изследователи като Алтенмьолер (Eckart Altenmuller) достигат до същите резултати, констатирайки, че песента на Куинси Джоунс “Soul Bossa Nova” е накарала най-много участници да направят движения с тялото. Освен това, интересно е да се отбележи, че оценяването на груува не е свързано с това до колко е известна песента на слушателя. Затова, както съвсем непознати парчета могат да бъдат с груув, така и добре познати песни (Grewe, Nagel, Kopiez, Altenmüller, 2007). Дали една песен е позната или непозната, по никакъв начин не може да повлияе върху оценката на слушателя по отношение на отпускащия или тонизиращия ѝ ефект. Това доказва през 2013 г. изследователят Лемън (S. Lehman). Доказва още, че усещането за груув не е свързано със специални и задълбочени познания по музика.

Ако перцепцията за груув изглежда като постоянна величина у слушателите, то видно е, че някои песни съвсем не отговарят на явлението. Правени са няколко изследвания, за да се разбере по-добре този феномен. Например П. Джаната констатира, че бързите песни (около 115 удара в минута) дават по-значима оценка за груув елемент, отколкото бавните (около 90) (Janata P., Tomic S., Haberman J., 2012). Въпреки това, един по-задълбочен анализ на тези резултати сочи, че абсолютното темпо не е само по себе си индикатор за груув, а по-скоро става въпрос за количеството информация, която достига до слушателя. Затова Медисън твърди, че повтарянето на дадени ритмични мотиви и гъстотата на информация в един такт, независимо от музикалното темпо, подразбира и определя перцепцията за груув и има пряко въздействие върху движенията на тялото, породени от музиката (Madison, 2006).

Музикално очакване

Рей Джакендоф (Ray Jackendoff) разглежда едно явление, свързано с музикалното очакване. Моделът за музикално разпознаване, който той предлага, е средство, което позволява да се обяснят музикалните очаквания на даден слушател спрямо онова, което ще последва в произведението. По същия начин, както потенциалните елементи, които намаляват, така и слушателят установява очаквания спрямо това, което предстои. Когато очакванията са задоволени по отношение на продължението на произведението, слушателят изпитва положителната емоция на удовлетворение. Ако случаят не е такъв, той изпитва отрицателна емоция – изненада или разочарование. Този процес е също така един от ключовите процеси в пораждането на емоции чрез музиката (Jackendoff R., Lerdahl F., 1983). В статията на Zatorre, Robert J. “Musical pleasure and reward: Mechanisms and disfunction” се обощава че емоционалната сила на музиката се крие в способността ѝ да манипулира очакванията. Създава се напрежение, което в последствие се освобождава по начини, които стимулират пътищата за възнаграждение на мозъка. Това води до чувства на радост, тъга или страхопочитание (Zattore, 2015). Перфектната форма според композитора и аранжор Джейкъб Колиер е да няма нищо твърде неочаквано и в същото време да има изненада (Collier, 2022).

Това са някои психологични аспекти на музикалното възприятие, които са свързани с паметта, ритъма, груува и очакванията. Съществен момент в начина на възприятието е как звукът достига до нас. Освен особеностите на музикалните инструменти и техническата апаратура, главна фигура по отношение на звука е тонрежисьорът. Той се грижи за баланса и звукоусилването чрез технически средства. Аудио професионалистът носи отговорност да предостави музиката на слушателя, без да се нарушава качеството ѝ. Той променя аспекти на звуковата картина и използва различни симулации на помещения и звукови пространства. За да постигне по-добро музикално възприятие, влага похвати и доза творчество в процеса.

Обстановката, в която слушаме музикално произведение, също допринася за психологичната нагласа. Свързана е пряко с очакванията и предразполага към дадена активност в определени ситуации. Нагласата представлява механизъм, управляващ всички видове дейности в даден

процес и характеризира неговите условия, протичане и резултат. Когато има подходяща нагласа, биха могли да се развият или формират слухови умения. Правени са редица експерименти със средата и влиянието ѝ върху музикалното възприятие Професионален музикант, който е широко признат и високо ценен от аудиторията, ако бъде поставен в условия, неподходящи за формиране на правилна нагласа, няма да предизвика същите усещания, каквито би породил в концертна зала. Това е странен парадокс, който няма връзка с качествата на изпълнителя, а по-скоро с неподходящата среда и очакванията на хората, които изобщо нямат психологичната нагласата за среща с него. Ако свиреше в метрото, всички вероятно биха подминали дори Моцарт.

Заключение

Аранжиментът, като съществен елемент от процеса на музикалното творчество, се утвърждава като ключов фактор за ефективното възприемане на музиката от аудиторията. Играе също ролята на посредник между композитора, изпълнителя и слушателя, като не само представя основната идея на произведението, но и я адаптира така, че да бъде възприемана на познат и разбираем език за аудиторията. Музикалното възприятие, както е разгледано в текста, е сложен процес, който зависи от множество психологически и технически фактори. Разбирането на емоциите, паметта, ритъма и музикалните очаквания на аудиторията е от решаващо значение за създаването на въздействаща музика. Аранжиментът не само подобрява възприятието на музикалните произведения, но и разширява културните хоризонти на слушателите, като стимулира тяхното внимание, емоции и интерес към нови музикални светове.

Референтна литература

1. Апостолова-Димитрова, М. (2021). Комуникацията с музика като възможност за развитите на емоционалната интелигентност. «Образование и изкуства: традиции и перспективи», Втора научно-практическа конференция, стр. 753. София.
2. Караатанасов, В. (2022). Струнни лъкови инструменти в оркестъра. София: Авангард Прима ISBN 978-619-239-478-9
3. Карагьозов, Х. (2019). Естетика. Генезис и развитие на художествената творба. София: Византия ISBN 987-954-8022-74-3
4. Карагьозова, С. (2020). Методически аспекти на аудиовизуалния дизайн. София: Канев Мюзик ISBN 978-619-7505-69-6.
5. Радева, М. (2018). ИГРАТА В МУЛТИМЕДИЙНОТО ОБУЧЕНИЕ ПО МУЗИКА. Музикални хоризонти, II, стр. 39 стр.
6. Collier, J. (2022, 09 27). Create Your Own Melodies with Jacob Collier. Retrieved from YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=hPVR_EKp6Xs&ab_channel=Skillshare
7. Cooper G., Meyer L. (1963). The rhythmic structure of music. Chicago: University of Chicago Press.
8. Grewe, Nagel, Kopiez, Altenmüller. (2007). Emotions over time: synchronicity and development of subjective, physiological, and facial affective reactions to music. Emotion, VII(4).
9. Jackendoff R., Lerdahl F. (1983). A generative theory of tonal music. Cambridge: MIT press.
10. Janata P.,Tomic S.,Haberman J. (2012). Sensorimotor coupling in music and the psychology of the groove. Journal of Experimental Psychology: General, 141(1), 54–75.
11. Jones, Fay, & Popper. (2010). Music Perception. (Jones, Fay, & Popper, Ред.) New York: Springer.
12. Madison G., Sioros G. (2014). What musicians do to induce the sensation of groove in simple and complex melodies, and how listeners perceive it. Frontiers in Psychology, 5 .
13. Madison, G. (2006). Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology. Music perception: An interdisciplinary. ,, Vol. 24,(№2).
14. Snyder, R. (2000). Music and memory: An introduction. London: The MIT press Cambridge.
15. Zattore, R. (2015). Musical pleasure and reward: mechanisms and dysfunction. Annals of the New York Academy of Sciences, 1337, https://doi.org/10.1111/nyas.12677.

За автора:

Емануела Кръндева, асистент, ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски“

Области на интереси: музикална продукция, видео монтаж, МКТ, 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

About the Author:

Emanuela Krondeva, Assist. Prof., FNOI, Sofia University “St. Kliment Ohridski”

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

Graduated from 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

100 ГОДИНИ ОТ СМЪРТТА НА БУЗОНИ – ГОЛЕМИЯТ РЕФОРМАТОР В ПИАНИЗМА НА XX ВЕК

ТАТЯНА МАЙОНИ

BUSONI – THE GREAT REFORMER OF 20TH CENTURY PIANISM – 100 YEARS AFTER HIS DEATH

TATIANA MAJONI

Резюме:

Тази статия отдава дълбока почит към паметта на един знаменит музикант, живял между XIX и XX век, комуто тази година честваме 100 години от неговата кончина. Името му е Феручо Бузони – виртуозен пианист, именит педагог, композитор, музикален теоретик и автор на транскрипции, оставил дълбока диря във всички сфери на музикалното изкуство. За съжаление, малко са останалите до днес негови записи. За сметка на това обаче наследството му от композиции и транскрипции е удивително по обем и многопластово по съдържание. Навярно най-значимият му труд с капитално значение в обучението по пиано е Klavierübung in zehn Büchern – дидактически сборник с упражнения в 10 тома с етюди и музикални откъси, включващ оригинални авторски композиции и транскрипции на произведения на други композитори. Отделните номера, включени в него, са предназначени за пианисти, достигнали високо ниво на инструментална подготовка. Сборникът предлага своеобразен от творческа гледна точка методически подход, насочен към бъдещите пианисти, желаещи да подобрят техниката си и достигнат високо майсторство на своето изпълнение.

Ключови думи:

Бузони; пиано; композитор; транскрипции; Klavierübung; клавирна педагогика; концерти; юбилей

Abstract:

This article pays tribute to the memory of Ferruccio Busoni, a celebrated musician who lived between the 19th and 20th centuries and who passed away 100 years ago this year. Busoni was a virtuoso pianist, renowned teacher, composer, music theorist, and transcriptionist who made significant contributions to all areas of the musical arts. Regrettably, only a limited number of his recordings have survived to this day. Instead, the composer's legacy of compositions and transcriptions is remarkable for its volume and multilayered content. One of his most significant works in piano teaching is Klavierübung in zehn Büchern, a didactic collection of exercises in 10 volumes that includes etudes and musical excerpts, as well as original compositions and transcriptions of works by other composers. The individual pieces are intended for pianists who have achieved a high level of instrumental training. The collection presents a systematic approach, distinguished from a creative perspective, intended for aspiring pianists seeking to enhance their technique and achieve a high level of proficiency in their performances.

Key words:

Busoni; piano; composer; transcriptions; Klavierübung; piano pedagogy; concerts; anniversary

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

През 2024 г. музикалната общност отбелязва 100-годишния юбилей от смъртта на Феручо Бузони. Той е сред най-ярките личности в музикалния свят, познат на по-младите пианисти с някои свои транскрипции за пиано на творби от Бах и Лист и с престижния международен конкурс на негово име. В днешното виртуално пространство е останала незначителна част от негови записи, посредством които имаме възможността да се докоснем до изкуството на този голям пианист, считан за един от големите реформатори в пианистичната школа на XX век.

Мнозина са музиколозите, критиците и музикантите, които изследват и пишат книги и статии за него. Повечето от тях му посвещават редица публикации, в които неговото творчество в различните области на музиката, е обект на анализ и коментар. Ще спомена само няколко имена, без да омаловажавам работата на много други: Пиеро Раталино, Серджо Саблих, Алесандро Лонго, Луиджи Дала Пикола и Роман Влад. Приживе остава недооценен по отношение на неговите иновативни клавирни интерпретации и модернистични музикално-теоретични концепции, отразени в композициите му.

Всъщност по време на изключителната си кариера като пианист в продължение на петдесет години Бузони се чувства неудовлетворен в другите музикални сфери, в които присъства активно. А именно в тях днес е признат за многостранен и значим композитор, брилянтен аранжор и автор на транскрипции, теоретик в сферата на музикалната естетика и изключителен педагог.

Съществуват редица източници за светогледа на Бузони, достигнали до нас – писма, изпратени в младостта му до майка му, а в зряла възраст – до съпругата му Герда. Особен интерес за изследователите представлява епистоларното му наследство – кореспонденция с велики композитори като Шьонберг и Малер, с които го свързва дълбоко приятелство.

Роден в Италия, Бузони прекарва ранната си младост в Триест, но живее през по-голямата част от живота си в Германия, която става негова втора родина. При избухването на Първата световна война намира убежище в Швейцария, тъй като ненавижда войната и не е способен да избере между двете страни, към които чувства привързаност. През живота си музикантът учи, работи и живее в още няколко държави: Австрия, САЩ, Финландия и Русия.

Ражда се в Емполи, близо до Флоренция, на 1 април 1866 г. в семейството на Фердинандо Бузони и Анна Вайс. Баща му е самоук, но високо уважаван кларнетист, а майката – талантлива пианистка от баварско семейство, живеещо в Триест. Тя е известна в италианските музикални среди с концертната си дейност като солистка и в дует със съпруга си. Именно майката в семейството е човекът, който въвежда четиригодишния Феручо в света на клавирното изкуство, посвещава се изцяло на неговото обучение, създава необходимата атмосфера за развитие на изключителните му музикални заложби, разкрива пред сина си света на музиката посредством шедьоврите на класическата традиция. Първите години пред пианото преминават в изучаване на етюди от Талберг, Черни и дуети от Диабели. След като Бузони навършва седем години, амбициозният баща настоява синът му да опознае музиката на Бах, Хайдн, Моцарт и Шуман. Невръстният пианист е едва деветгодишен, когато изпълнява до-минорния 24-ти клавирен концерт, KV 491, на Моцарт в Schiller-Ferein, Триест, дирижиран от баща му. Година по-късно, през 1876-та, Бузони се мести в Австрия (отново с баща си), за да продължи обучението си във Виенската консерватория. Придобитият там опит се оказва една голяма стъпка в израстването за младия виртуоз. Той посещава много концерти и проявява афинитет към творчеството на Бетховен и Брамс, а едновременно с това постепенно се превръща в почитател на оперното изкуство. През този двегодишен период, по време на който пребивава в културната столица на Европа, Феручо свири няколко пъти пред Антон Рубинщайн и Ференц Лист. Не липсват и разочарования, вероятно породени от обучението му при Теодор Лешетицки. Интересни са впечатленията му, които споделя със своята майка: “тук музиката се изпълнява точно като при търговците, които измерват платове и не правят нищо, освен да броят без да спират: ein, zwei, drei... и това е всичко!” [1].

През 1878 г. семейството се премества в Грац, където Бузони започва целенасочено да изучава композиция при Вилхелм Майер и едва на 12-годишна възраст дирижира своята творба Stabat Mater. Славата му на дете-чудо води до продължителни турнета в Австрия, Германия и Италия. Наред с репертоарните творби в концертите си той включва и собствена музика, съчинявана по време на кратките почивки. На седемнайсет години става член на Accademia Filarmonica (Филхармонично дружество) на Болоня. С този факт е свързан и още един – изпълнението на написаната за няколко седмици от него оратория „Il Sabato del Villaggio“, вдъхновена от творческата подкрепа на

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

либретиста Ариго Бойто.

Концертната и преподавателска кариера на Бузони винаги е била съпътствана от изключителни събития, имайки предвид, че става дума за последните десетилетия на XIX век, когато прекосяването на континенти и океани е отнемало много време. През 1886 г. заминава за Лайпциг, където за две години се заема със задълбочено изучаване на музиката на Бах. Две години по-късно му е предложено да ръководи катедрата по пиано в Хелзинкската консерватория. Сред учениците му е и самият Ян Сибелиус, който е само няколко месеца по-възрастен от него. В този период Бузони среща бъдещата си съпруга Герда Сьостранд, която ще бъде с него до края на живота му.

1890-та е важна година за знаменития изпълнител. Няколко месеца преди да се ожени, той участва в първия конкурс „Рубинщайн“ в Санкт Петербург като пианист и композитор. Една от двете награди в конкурса задължително трябва да се присъди на руски музикант. Комисията решава да го отличи с първа награда за композицията му Konzertstück за пиано и оркестър. В последствие Бузони е назначен като преподавател по пиано в Московската консерватория. Една година по-късно получава покана посредством производителя на пиана Steinway да стане професор по пиано в консерваторията на Нова Англия в Бостън. Бузони приема предизвикателството и остава в САЩ три години – от 1891 г. до 1894 г. В този период изучава индианската музикална традиция, която по-късно дава отражение в някои негови композиции. Бивайки обаче неудовлетворен от музикалната и академична среда на Новия свят, той се завръща в Европа, за да се установи в Берлин – град, в чийто артистичен и културен живот успява да заеме видно място.

Следват дълги и изтощителни турнета из Европа и Съединените щати – рецитали и концерти с оркестър под палката на велики диригенти, включително Артуро Тосканини и Густав Малер. Изявява се и като камерен изпълнител с майсторите на цигулката Йожен Изаи и Фриц Крайслер. Бузони организира и тематични събития, в които запознава публиката с творчеството на избрани от него композитори – най често Бах, Лист или Шопен. Прочути са изявите му, в които представя историята на концерта за пиано и оркестър в четири последователни вечери – примерната програма е включвала цели концерти от Бах, Хендел, Моцарт, Бетховен, Хумел, Вебер, Менделсон, Шуман, Шопен, Рубинщайн, Брамс и Лист. Многобройни са концертните цикли, посветени на съвременната музика, чрез които той помага на млади композитори, като ги включва в програмата си. Сред тях са Едуард Елгар, Камий Сен-Санс,

Ян Сибелиус, Бела Барток, Клод Дебюси, Карл Нилсен, Николай Римски-Корсаков.

Голяма част от творчеството на Бузони е посветено на транскрипциите на творби, първоначално композирани за други инструменти, както и на симфонични и вокални произведения. Той е първият, който тълкува транскрипцията като „музикален превод“, а не сляпо пренасяне на оригиналната композиция върху друг инструмент, като творчески и пълноценно използва невероятния потенциал на пианото. Част от тези произведения са, както той ги определя, „концертни разработки“, чието превъплъщение изисква специфично по рода си техническо владеене на инструмента. В други транскрипции фокусът се поставя на камерното изпълнение, като творческа проекция на симфонична музика, а трети имат за цел да приобщят по-широк кръг от хора към по-малко известните композиции на велики майстори, преди всичко на Йохан Себастиан Бах.

Композирането е съзидателна дейност, към която Бузони е силно привързан. То съпътства целия му живот още от 1877 г., когато 11-годишното момче вижда публикувани първите си пиеси за пиано. Композиционното му наследство е внушително и многопосочно, включващо клавирна музика, камерна музика, концерти за солисти и оркестър, вокална и симфонична музика, фрагменти и опери, сред които и недовършената „Доктор Фауст“. Първите композиции от ранните му години са повлияни от късно-романтичните течения. На по-късен етап те биват изместени от една по-футуристична визия за музиката, с уклон към творческите похвати на представителите на Нововиенската школа. Бузони, освен музикален теоретик (той разработва теорията за делението на тона на три сегмента), е и предшественик на електронната музика. Теориите му са анализирани и обобщени в множество и различни негови публикации. Някои засягат въпроса за модерната музикална естетика и търсенето на нов вид класицизъм, който е обърнат към бъдещето, основавайки се на миналото с разгръщане на всички възможности на т.нар „разширена тоналност“. Трудно е да се каже обаче дали той наистина намира новото, за което толкова копнее.

Въпреки че творчеството на Бузони нерядко среща откровената критика на съвременниците му, тъй като трудно се възприемат алтернативните хармонични и структурни аспекти на парафразите и транскрипциите му, той омагьосва световната публика със своя талант, виртуозност и стил, които добавят своеобразен естетически принос по отношение на интерпретаторското

изкуство, отреждайки му достойно място в историята на пианизма. Впечатляваща е невероятната му техника: например, въпреки не особено голямата му ръка, която обаче е гъвкава и широка, той успява в бързо темпо да изпълни в стакато пасажи в децими, които се възприемат като изпълнение на октави. Звукът, който Бузони извлича от клавиатурата, е благороден, широк, мек. Когато свири той създава усещане за непогрешимост. Уверен е в своите физически, ментални и духовни качества, които му позволяват изпълнение без дори спорадично докосване на фалшиви тонове. С интерпретациите си Бузони предава стил, който е едновременно и монументален, и в него се усеща струяща лекота. Мнозина определят стила му като „фантастичен и нереален“, поради майсторското му боравене с педалите. Чрез тях той трансформира звуковата материя, оформяйки я според композиторското си въображение.

Благодарение на своите изключителни пианистични качества, но може би и заради забележителната си харизматична и завладяваща личност, Бузони довежда пианизма до чистота, препращаща ни към класицизма на Клементи. Наблюдава се оттегляне от типичните шаблонни елементи, характерни за залеза на романтичния светоглед и прилагани от много пианисти в този период – нарушаване на синхрона между ръцете, свирене на арпеджи вместо акорди, движение с антисипация в басовата линия, която незначително изпреварва горните гласове и прекрояването на хармоничните структури в широкомащабни акорди, дори и там, където композиторът е написал само четири ноти.

Може да се каже, че Бузони е основател на новата клавирна школа, защото с изключение на краткия виенски период с Лешетицки (чийто принос за израстването му той по-късно отрича), е учил основно с майка си, която от своя страна е била възпитаничка на самоукия му дядо. В младостта си Бузони не посещава майсторски класове при известни пианисти, както е било обичано по това време. От друга страна, често присъства на концертите на Антон Рубинщайн, от когото черпи вдъхновение и дори му подражава.

Два елемента са от съществено значение за неговия пианизъм – задълбоченото изучаване на Бах и трансценденталния маниер в творчеството на Лист, върху които работи усилено повече от десетилетие, считано от 1890 г. Този процес води до нов технически подход, развиващ всички възможни връзки между позиционирането на тялото пред инструмента, падането на тежестта върху ръцете, пъргавината на пръстите и майсторството в използването на педала.

Според Бузони „Бах е основата на пианото, Лист – върхът, а способността да се изпълняват и двамата добре, прави изпълнението на Бетховен възможно“ [2].

Интересна особеност на техниката на Бузони е така наречената ,,Fliegende Technik'' (летяща техника). Изучаването на един пасаж е разделено на части, върху които пианистът работи отделно, като първо ги изсвирва много бавно, за да осъзнае музикалната конструкция и изгради мускулна памет в ръцете си, а след това с изключителна скорост, която е последвана отново от бавно изпълнение. В последствие различните фрагменти се събират и целият пасаж се изработва по същия начин.

С изключение на гостуването си като преподавател в Хелзинки, Москва и Бостън, Бузони активно се посвещава на педагогическа дейност едва между 1900 г. и 1910 г. – период, през който води майсторски класове във Ваймар, Виена и Базел. Сред големия брой млади пианисти, желаещи да учат при него, той избира малцина. Вероятно е вярвал, че тайните на клавирното изкуство могат да се предават само на онези – наистина завършени музикални личности, казано с други думи, себеподобни, които той с усилие успява да открие. Сред избраните му студенти са бъдещите прочути пианисти и педагози Гуидо Агости , Егон Петри и Майкъл Задора.

Бузони определено предпочита да работи с вече напреднали инструменталисти, с които чувства, че може да говори за култура и стил, както и да прави задълбочен анализ на интерпретацията. Според него работата, свързана с техниката, винаги трябва да се комбинира с интерпретативно изследване, тъй като самият той твърди, че трудностите не са в нотите, а в динамичния нюанс. Негов обичай е да кара възпитаниците си да учат сложните пасажи, използвайки най-различни и трудни пръстовки, а едва след това те да ги изпълняват с по-лесна апликатура. Ако техническият характер на дадена композиция представлява особена трудност за ученика, той го приканва да открие и проанализира всички сходни движения и фигури в други произведения, за да се намери правилната система за преодоляването им.

Най-ценното дидактично наследство, оставено ни от Бузони, е „Klavierübung“, поредица от 10 книги (във второто си издание), писани между 1917 г. и 1924 г. Този монументален труд е замислен от своя автор като школа, имаща за цел да предаде на бъдещите поколения неговия идеал за техника и музициране. Това е метод, който обобщава резултата

от дългогодишния му опит на виртуозен пианист, композитор и автор на транскрипции. Десетте тома представляват разнообразен подбор от кратки откъси, етюди и упражнения, които включват също транскрипции, парафрази и преработки на музика от Бах, Моцарт, Бетовен, Шуберт, Менделсон, Бизе, Гуно, Офенбах, Лист, етюди за пиано от Крамер, Шопен и Лист, както и редица авторски композиции. Klavierübung се възприема не само като микрокосмос на пианистичната мъдрост, но и като своеобразна школа по композиция, аранжимент и, не на последно място, музикална естетика, отражение на късния композиторски стил на Бузони. В първите пет тома традиционните проблеми, свързани с техниката, са разгледани по оригинален начин. Гами, арпеджи, редуване на ръце са представени чрез упражнения, които включват необичайни пръстовки, често транспонирани и последвани от оригинални или преработени упражнения от други композиции, в които предишните фигури се появяват в кратък музикален контекст. В края на почти всяко упражнение се предлагат произведения от клавирната литературата, в които се откриват подобни технически комбинации. Следват два тома за трилери, тремоло и изпълнение на „стакато“ във всичките му разновидности. Последните книги, две от които са изцяло посветени на музиката на Лист и Шопен, засягат изучаването и изпълнението на цели етюди, в които се намират всички най-сложни фрагменти на упражненията от предишните книги, тук обаче, представени в по-обширен и структуриран музикален контекст.

Бузони не оставя многословни писмени указания как да се постигне удивителната му техника – бързина, сила, гъвкавост, съпротивление и релаксация на китката, позволяваща впечатляваща издръжливост. Въпреки че техниката му е била изключителна, неговата знаменитост произтича от обстоятелството, че Бузони е бил в състояние да придаде на пианото звук с удивителна по мащабите си нюансировка.

Днес, когато са изтекли цели 100 години от смъртта на Феручо Бузони, четейки писмените свидетелства, оставени ни от него, не можем да не се запитаме дали след него има педагози, които са добавили новаторски аспекти и са допълнили списъка с качества, които трябва да притежава един феноменален пианист. Според него техниката не е толкова в пръстите и китките, в силата и съпротивлението, а по-скоро в ума: ментална техника, изградена от геометрия, оценка на разстоянията и мъдро разположение спрямо клавиатурата. А за да бъде един пианист завършен артист, той следва

да притежава интелигентност, култура, образование във всички области на изкуството, характер, въображение, чувство, оригиналност и личен магнетизъм.

Накрая ще цитирам думите на самия Бузони, които може би обобщават най-добре живота на този велик артист: „Този, през чиято душа не е минал живот, никога няма да владее езика на изкуството" [3].

Литература:

1. *S. Sablich, Busoni, EDT 1982, стр.19*
2. *P. Rattalino, Le grandi scuole pianistiche, Ricordi 1992, стр.259*
3. *P. Rattalino, Le grandi scuole pianistiche, Ricordi 1992, стр.263*

За Автора:

Татяна Майони е родена в Рим в семейство на музиканти. Завършва висшето си образование като пианист в Италия. Има две магистърски степени: ,,Клавесин" (Консерватория ,,Л. Керубини - Флоренция) и ,,Мениджмънт на музикалните индустрии" (НМА ,,П. Владигеров - София). Преподава „Задължително пиано" в Националното Музикално Училище ,,Л. Пипков'' София и същевременно е асистент в катедра "Музика и мултимедийни технологии" на Софийски Университет ,,Св. Климент Охридски". Води активна концертна дейност като камерен изпълнител в България и чужбина и в момента пише докторантура.

Tatiana Majoni was born in Rome into a family of musicians. After achieving her Piano Bachelor in Italy, she obtained two Master degrees: in Harpsichord (Conservatory "L. Cherubini" – Florence) and "Management of music industries" (National Music Academy "Pancho Vladigerov", Sofia). She teaches piano as a second instrument at the National School of Music "L. Pipkov" and works as an assistent in the Music and Multimedia Technologies Department of Sofia University "St. Kliment Ohridski". She is an actively performing chamber musician in Bulgaria and abroad and is currently working on her PhD.

tatiana.majoni@gmail.com

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

THE ART OF DIGITAL PEDAGOGY

Dimitris Tanis
Department of «Special Pedagogy»

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

Summary:

Pedagogical art is faced with another challenge with the introduction of the digital environment and digital didactic resources. The topic of value is put on the agenda provision of the new process and its relation to the rationality of learning. The purpose of this room is to present the subjective, value- based assessment of educators about the interest and work in a digital environment.

Key words:

education system, distance learning, didactic resources

The current situation in the education system is interesting with the fact of the introduction of artificial intelligence. The art of interaction between nature and technology poses all possible and impossible questions for educators. The main search consists of – does artificial intelligence in particular override rational cognition (and rational interaction) value cognition (and the value interaction) generated and realized in the art of pedagogy. According to the thesis of P. Ricoeur (1994) that the rational is recognition, identification , it may seem at first glance that the main question, from which we start , is hardly rhetorical, insofar as the answer seems clear. But in the place of apparent clarity, a problem arises: what is the pedagogical

relationship between rational knowledge (understood as recognition, identification) and valuable knowledge (understood as measurement and co-measurement). How does this commensuration take place in the relevant educational paradigm of the modern era . The educational paradigm itself is designed by a specific socio - economic development and at the same time projects ideas for the development of the next stage. When it comes to design, the question of value attitudes, tendencies and orientations undoubtedly arises. The question is what is happening today with digital technologies, digital literacy and the learning process.

At the end of the last century, the world's educational systems faced significant challenges. It argued strongly for a new society that is based on the knowledge economy, which will rely not on cheap labour and the processing of raw materials, but on the use of idea . In his report on education. Jacques Delors (1996) set out tasks for rethinking approaches that adolescent education and the goals that be achieved. The development of the knowledge economy: favourable economic environment; national innovation system; creative and well-prepared human capital; information and communication infrastructure.

In the last decade, there have been various discussions on the possibilities and application of electronic platforms in the education system. A number of opportunities and advantages for diversifying and developing social contacts and opportunities for changing the motivation and activity of students were highlighted.

„Web 3.0, termed as the semantic web or the web of data is the transformed version of Web 2.0 with technologies and functionalities such as intelligent collaborative filtering, cloud computing, big data, linked data, openness, interoperability and smart mobility. If Web 2.0 is about social networking and mass collaboration between the creator and user, then the Web 3.0 is referring to intelligent applications using natural language processing, machine-based learning and reasoning. From the perspective of advancements in e-Learning, the Web 2.0 technologies have transformed the classroom and converted a passive learner into an active participant in the learning process. This paper posits that the way both previous generations of e-Learning (1.0 and 2.0) have emerged with the prevalent technologies in their kind Web versions (1.0 and 2.0, respectively), it can be argued

that e-Learning 3.0 will provide all earlier generations‘ capabilities enhanced with the Web 3.0 technologies. Furthermore, in this paper, reviewing all the theories of learning and examining closely the theory of connectivism (considered to be the theory of learning for the digital age), it is argued that since most of the technologies that are to be a part of e-Learning 3.0 are addressed by these principles, a call for a new learning theory for e-Learning 3.0 is not justified . Finally, a review of the secondary literature shows that there will be various challenges and issues related to prevalence and adoption of e-Learning 3.0“ (Hussain, Fehmida, 2012) The question is also raised about the various forms of training that can be applied - E-learning, M-learning and D-learning „In the 21st century, the information and communication technology explosion increases the uses of digital devices for many purposes in the world of work and in formal an . Despite the controversial perception of e-learning, it is gaining momentum. According to... “However, E-Learning does have several defects and limits. Some studies are focused on improving the learning efficiency of E-Learning. The approach in proposes a multi-agent system to improve the learning process and provide more efficient knowledge acquisition. The approach in uses a gamification method in their E-Learning environment. By implementing elements from gaming, eg, points, competition, and levels, this system can increase students’ motivation to learn. The studies of and show that some E-Learning platforms, eg, VOD streaming or open online courses, may cause students to experience feelings of isolation and detachment. These feelings often occur due to lack of interaction with other students or educators. the user interface (UI) of these platforms is only designed with learning functionality in mind and is not sensitive to student responses. These feelings may reduce the motivation to learn, which we will discuss in Related Work” (Eric Hsiao-Kuang Wu , 202)

Regardless of the fact that learning on an electronic platform is already a fact, a number of problems with it remain unsolved. “there is also great uncertainty among decision-makers and managers as well as among developers, trainers and learners: instructors find themselves confronted with a new role in which they are tutors and facilitators for learning processes. Software developers more and more have to go beyond the paradigms of their own discipline when designing and im-

plementing learning software; they are in need to seek interdisciplinary exchange with teachers, authors and learners. Authors are required to think in a new way: no longer the instructional material is built in a series of straight consecutive units where each presentation is based on the preceding one, but learning modules that are decontextualized and therefore easier to reuse are to be created. On the learner's side, the question arises which characteristics are most important for good e-learning environments and which providers offer the best performance at a reasonable price in a market that is continuously differentiating further. Learning Management System (LMS) providers, for their part, find themselves confronted with the continually progressing didactization of the technological "delivery structure" of e-learning and are thus faced with an increasing learner orientation (cf. Ehlers et al. 2004).

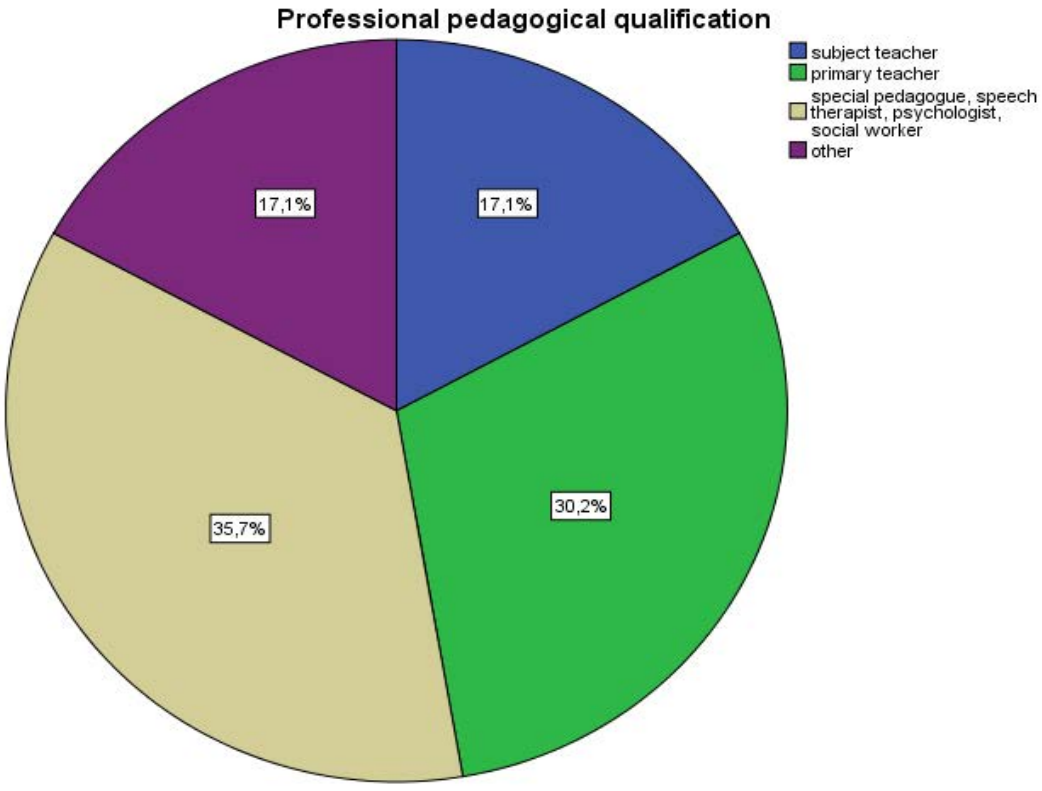


Fig. 1. Professional pedagogical qualification.

In this environment of learning change and on the threshold of the development of the new philosophy of distance learning, we explored what is happening in practice. What are the digital modules that teachers are already making part of the learning process. Moreover, the world and we have gone through a situation of distance learning.

The study was conducted a year after the end of the lockdown in the education system.

The purpose of the study is to find out what digital didactic tools teachers use.

The assumption is that they are related to pedagogical activities requiring individual interaction with students.

The research method is a structured response survey.

Analysis of received.

Pedagogical specialists covering the entire spectrum of modern pedagogical teams participated in the study. (Fig.1)

The teaching experience of the survey respondents is well balanced. General education pedagogical specialists are 47.3% (30.2% - primary teachers and 17.1% - subject teachers). They are almost half of the surveyed pedagogical specialists. This is an important fact, because exploring the possibilities of digital resources requires interaction and teamwork on the part of all pedagogical specialists. 35.7% are resource specialists (special pedagogues, speech therapists, rehabilitators) and 17.1% other pedagogical specialists.

The presented information (Fig. 2) about the pedagogical experience of the respondents is interestingly compared to the presented information about the age of the respondents. The data shows that 38% of teachers have more than 20 years of teaching experience. More than 20 years means that a greater part of professional experience has passed in the education system of all those over 50 years of age. Which shows sustainability in relation to the profession practiced. The other large group of teachers is the one with ten and twenty years of experience. It confirms the trend of sustainability, which is important for professions such as teaching.

Fig. 2 Pedagogical experience

Education is an important criteria for increasing the quality of education (Fig. 3).

Almost three-quarters of respondents have completed a master‘s degree. The remaining one quarter is divided between bachelor‘s, doctorate and further education. The presence of several doctors and several teachers with secondary education gives us reason to say that the education system is open and allows people with different educational qualifications to be teachers. It is a way of finding a balancing factor that allows for working with leading practitioners and also for the process to be supported by people who have the skills to organize and conduct research. This is a very broad topic in the education system, which for decades has been looking for ways to deal with the academicism of the learning content and follow the logic of student development and the needs of the labor market.

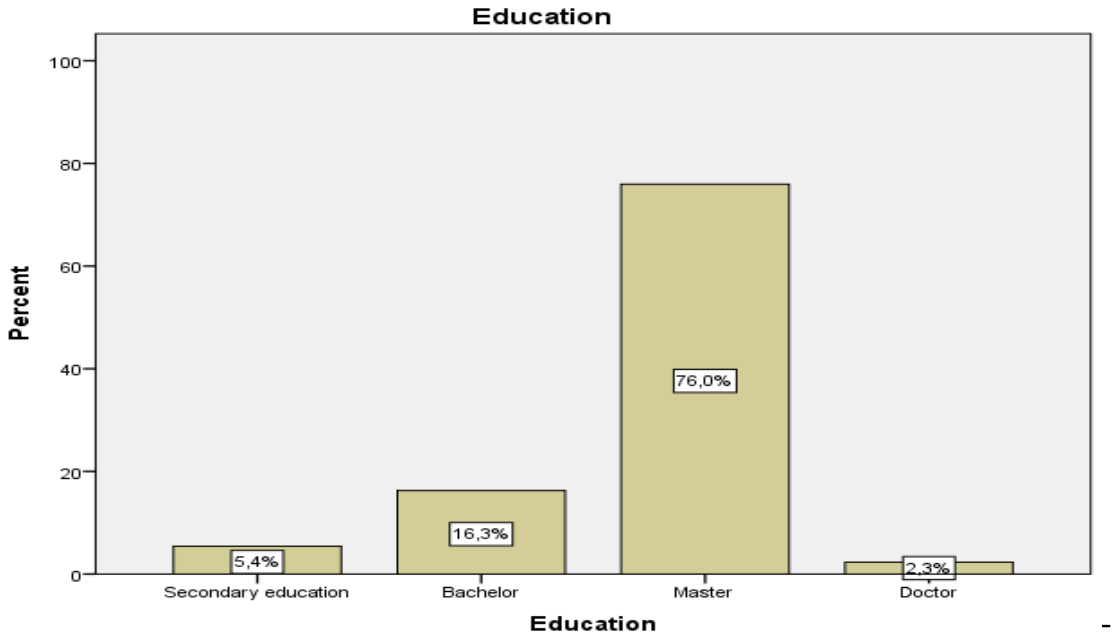


Fig. 3 . Distribution by educational profile

Here we will present only one question: What ICT resources are commonly used?

Table 1. What ICT resources are commonly used?

		Responses		
	N	Percent		Percent of Cases
What ICT resources are commonly used	interactive board	80	9.4%	62.0%
	computer	116	13.6%	89.9%
	projector	85	10.0%	65.9%
	virtual/augmented reality	3	.4%	2.3%
	electronic textbooks	57	6.7%	44.2%
	electronic aids	49	5.8%	38.0%
	specialized software	42	4.9%	32.6%
	study material sites	83	9.8%	64.3%
	didactic games	93	10.9%	72.1%
	adventure and strategy games	25	2.9%	19.4%
	social games	40	4.7%	31.0%
	games involving physical activity	50	5.9%	38.8%
	puzzles	65	7.6%	50.4%
	other educational games	62	7.3%	48.1%
	I do not use	1	.1%	.8%
Total		851	100.0%	659.7%

What are the popular digital resources among respondents?

Before looking at the numbers, we should clarify that some of the resources are sporadic for some of the respondent groups. For example, the e-textbooks for the resource teams - psychologists and speech therapists, for example. There are probably other specifics in their work that make some of the listed resources not use them.

What is important is that almost everyone uses a computer. This means that the basic tool that provides the digital didactic tools is available to all respondents. From there, we see that sites with educational materials and didactic games are the most widely represented. This directly testifies that most of the respondents use additional didactic resources that are outside the e-textbook.

It is not to be ignored that more than 60% of respondents use electronic whiteboard and projector. We comment on this due to the fact that didactic games can be imported with both a projector and an interactive whiteboard. With the interactive whiteboard, students have the opportunity to be much more active.

The games that are offered have a representation in the whole spectrum that we ask in the question. What confronts us as researchers is whether the list given in this question has sufficient scope for the actual practice of educators. Any research, when it takes a qualitative picture of the current picture, has the property of giving rise to additional perspectives as well as revealing an additional line of analysis.

What makes an impression?

Only one of the respondents did not use resources and technology. With this, we can safely conclude that ICT is integrated into the education system. This fulfills one of the tasks of the "knowledge economy" - in terms of the number of computers and the Internet in relation to the population. Parallel to this is the integration of innovations in education.

The data presented show that electronic textbooks and educational software are used by slightly more than half of the respondents. We have already made the stipulation that the percentage is such because it corresponds to the percentage of pre-service and elementary teachers who participate in the study. What is important

is that they also use other electronic resources such as didactic games, etc., which makes the picture for digital resources optimistic. Electronic textbooks are used by 65% of respondents. It's time to pay attention to the fact that augmented reality has only made its inroads in the school environment. Only 2% of respondents use it in educational and cognitive work.

The activity of educators in the use of digital resources was checked in relation to several factors - gender, age, education, professional experience.

Here we will present the influence of only the education factor. (Table 2)

Table 2. In which activities do you use electronic resources in the learning process for new knowledge

			education			
			Secondary education	Bachelor	Master and PhD	Total
In which activities do you use electronic resources in the learning process for new knowledge	during exercise	Count	2	10	51	63
		% within education	28.6%	47.6%	50.5%	48.8%
	for evaluation	Count	0	0	8	8
		% within education	0.0%	0.0%	7.9%	6.2%
	when solving informal tasks with the learning material	Count	0	3	21	24
		% within education	0.0%	14.3%	20.8%	18.6%
	when developing projects	Count	5	7	18	30
		% within education	71.4%	33.3%	17.8%	23.3%
	while doing homework	Count	0	0	3	3
		% within education	0.0%	0.0%	3.0%	2.3%
	something else	Count	0	1	0	1
		% within education	0.0%	4.8%	0.0%	.8%
Total		Count	7	21	101	129
		% within education	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	19,801 [a]	10	,031
Likelihood Ratio	19,534	10	,034
Linear-by-Linear Association	4,247	1	,039
N of Valid Cases	129		

a. 13 cells (72.2%) have expected count less than 5. The minimum expected count is .05.

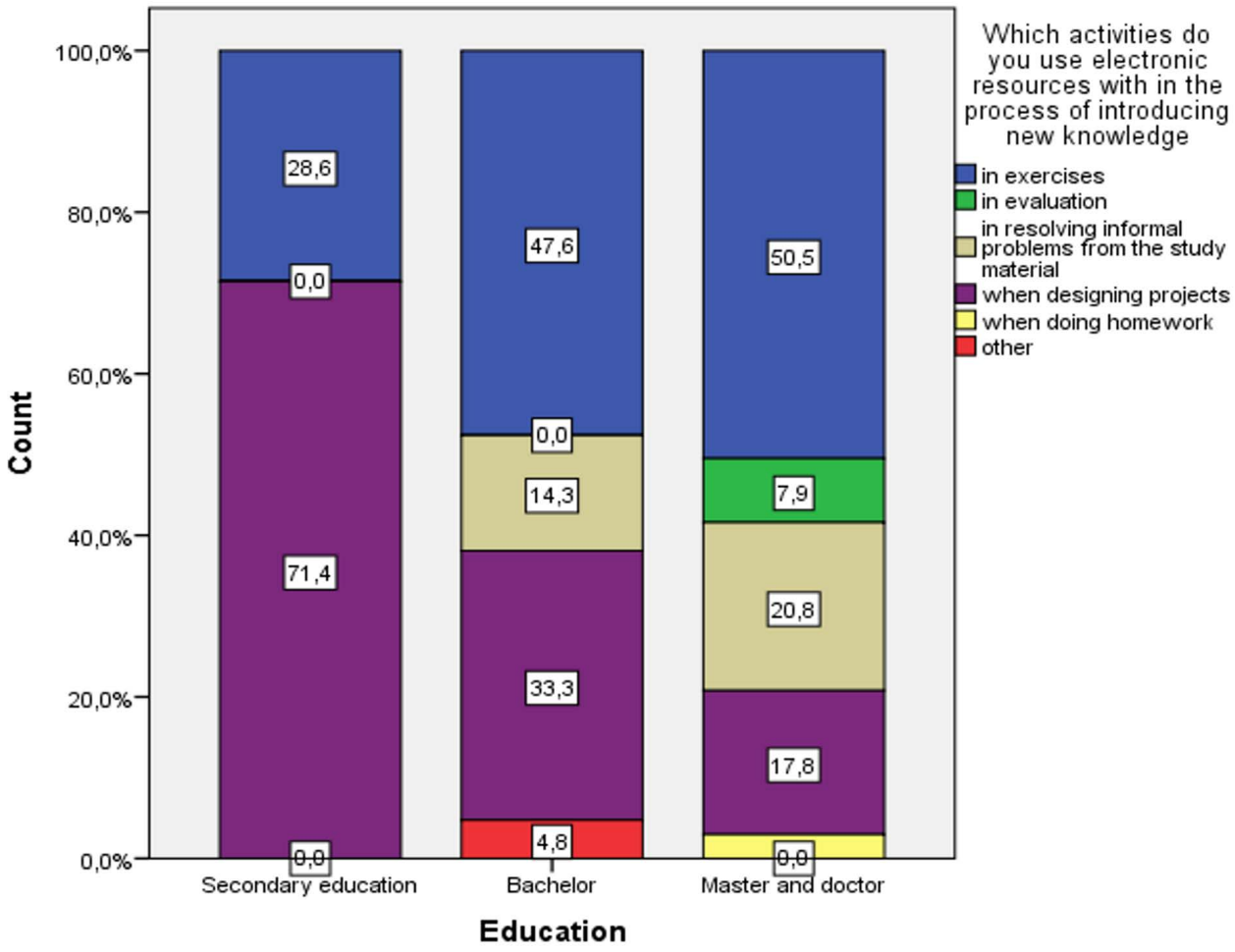


Fig.24 Which activities do you use electronic resources within the process of introducing new knowledge

In terms of learning activities in which electronic resources are used, education has an impact. There is a statistically significant difference in whether it is used in exercises, projects or other informal learning activities. In this sense, the opinion is confirmed that electronic resources have their specific place in the learning process, which implies sustainable integration in the learning process.

In summary

The modern educational paradigm has the resource to actively and expediently incorporate modern digital resources. Moreover, this is directly dependent on the level of education of the pedagogical specialists. This in itself guarantees the quality of integration of the digital environment in the learning process. At the beginning, we raised the question of the value measurement of rational decisions in the educational system. During remote work and even today, it is still debated whether this was a rational decision, whether the children studying in this environment were correctly introduced to the cognitive units of the educational content. Questions that will be active regardless of the results obtained. Currently, what we see from the data presented is that the introduction of innovations is correlated with the level of education of educators. This could be taken as a guarantee that a value model of pedagogical interaction will be set. Critics of the new age would not accept this as an argument, but it is in the essence of the subjectivism of pedagogical mastery and art. It is irrational in nature, but with the accumulations it makes through subjective decisions and activities, there is an accumulation resulting in rational changes. Such rational changes have been realized regarding the use of digital environment for the learning process.

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

Bibliography:

P. Rikyor 1994 : P. Rikyor . P. Rikyor (1994), Zhivata m etaforata. [The Living Metaphor] , ed. “ Lick” ISBN 954-6-7-013-0

J. Delors (1996). Obrazovanieto – krito sakrovishte. (Doklad na Mezhdunarodnata komisia za obrazovanie za XXI v. pred U NESKO) [Education – a hidden treasure. (Report of the International Commission on Education for the 21st Century to UNESCO)] ISBN 354 301 0813

Hussain Fehmida, E-learning 3.0 = e-learning 2.0 + WEB 3.0? , September 2013 , IOSR Journal of Research & Method in Education (IOSRJRME) Volume 3(Issue 3 (Sep - Oct 2013)):39-47 DOI: 10.9790/7388-0333947

Eric Hsiao- Uuang Wu, Chun -Han Lin, Yu-Yen Ou , Chen-Zhong Lio , Wei-Kai Wang. Advantages and Constraints of a Hybrid Model K-12 E-Learning Assistant Chatbot . Journals & Magazines > IEEE Access > Volume: 8 , https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/9069183

Dimitrios Tanis is information technology teacher in special education schools in Greece, Bachelor of Information Technology and Master of MSC in Applied Informatics (HIU) MSC in Special Education (SU, Bulgaria). Today she graduated from the doctor’s program at Southwestern University, Bulgaria.

ДЕТСКАТА ГРАДИНА – МУЗИКАЛНА СЦЕНА С УЧАСТИЕТО НА ТРАДИЦИОННИ И НЕТРАДИЦИОННИ МУЗИКАЛНИ ИНСТРУМЕНТИ

Евгения Витанова

Резюме:

Докладът разглежда проблема за приложението на ,,нетрадиционни'' детски музикални инструменти, които са непознати в българската предучилищна практика. Проследени са различни видове – духови и ударни, както и тяхната нестандартна употреба при работа с детски мюзикъл. Отразени са техните изразни и технически характеристики, които позволяват нетрадиционно приложение в работата на предучилищния педагог по музика. Илюстриран е педагогическият опит на автора, в който тези ,,нетрадиционни'' детски музикални инструменти намират художествено оправдано приложение. Присъства информация за закупуване и поддръжка на инструментите. Текстът отправя послание към предучилищните музикални педагози и ги насочва в търсенето на нови и нетрадиционни форми на работа.

Ключови думи:

детска градина, предучилищна възраст, музикално обучение, детски мюзикъл, ,,традиционни'' детски музикални инструменти „нетрадиционни" детски музикални инструменти, Триола, Панфлейта, Блок флейта, Дѝзи, Двуреден хроматичен металофон, Суòна, Бавỳ, Хулỳси, Мини саксофон

Abstract:

The report examines the issue of implementing ,,non-traditional'' children's musical instruments that are unfamiliar in Bulgarian preschool practice. Various

types - wind and percussion instruments, as well as their non-standard use in working with children's musicals, are explored. Their expressive and technical characteristics are outlined, allowing for unconventional application in the work of the preschool music educator. The pedagogical experience of the author is illustrated, in which these ,,non-traditional'' children's musical instruments find artistically justified application. Information on procurement and support for the instruments is provided. The text conveys a message to preschool music educators, directing them towards seeking new and non-traditional forms of work.and 1935 by Dimo Boychev and his Children's Musical Bands, have been gradually forgotten since the 1930s and exist only as manuscripts in state archival holdings. Building on what has already been published about them, this paper seeks to be more specific in its musical and dramaturgical analysis of the juvenile operetta The Golden Girl. An attempt at a contemporary evaluation of the composition is linked to ideas about its present and future return to the stage, in school and after-school activities at the middle and upper school levels, and in the activities of the new private music centers and formations.

Keywords:

kindergarten, preschool age, musical education, children's musical, ,,traditional'' children's musical instruments, ,,non-traditional'' children's musical instruments, Triola, Pan flute, Block flute, Dizi, Chromatic metallophone, Suona, Bawu, Hulusi, Mini saxophone.

В практиката си учителят по музика в детска градина използва популярни музикални инструменти, наричани ,,детски''. Тяхната употреба създава творческа атмосфера и условия за положителни емоции в работата с деца от предучилищна възраст. Те се запознават с външния им вид, възможности за звукоизвличане, тембър, което обогатява представите им за звука, за изразните му възможности, за способността му да рисува и разказва. С основание тези детски инструменти са посочени като елементи в учебната програма за детските градини.

Детският музикален инструментариум, приложим в българските образователни структури, често е свързан с представата за традиционен. Познати са звучащи и незвучащи инструменти. Звучащите се разделят на четири групи: с определена височина на тоновете, с нефиксирана височина на тоновете, с настройка на един или няколко тона, с фиксирани мелодии. Най-често употребявани в българските детски градини са барабанче, дайре, маракаси, чинели, триангели, дървено конче, диатоничен металофон, най-често в лидийски лад.

Детските музикални инструменти са обект на анализ в много публикации. В монографичното изследване на Анастасия Атанасова-Вукова ,,Музикално възпитание в детската градина‘‘ е представено подробно описание, характеристика на техническите и на изразните им възможности, както и детайлизирана класификация според техните видове. В своя труд ,,Методика на музикалното обучение за предучилищна възраст‘‘ Елка Николова добавя към познатата класификация и категоризация на български народни музикални играчки, изработени от природни материали. Принос за систематизиране на образователни, творчески и когнитивни ползи от използването на детски музикални инструменти при 5–6-годишните деца е изследването на Йордан Колев ,,Творческо музикално развитие на децата от предучилищна и начална училищна възраст‘‘. Посочените издания имат методическо и практико-приложно значение. Те са фундамент за получаване на знания и развиване на умения, свързани с използването на детски музикални инструменти, но приложението им в музикално-сценични постановки с по-голям формат не е обект на предложените методически подходи. Вероятно тази липса на изграден модел за употреба в различни жанрове се дължи на факта, че техническите им възможности не позволяват интерпретация на всяка мелодия поради отсъствието на полутонове в тях. Отсъстват и темброви прилики със стандартните музикални инструменти от различни групи – струнни, дървени и медни духови. По тази причина изброените по-горе детски музикални инструменти трудно могат да подпомогнат пресъздаването на музикален образ, поставен в условията на сюжетно развитие. Възниква необходимост от по-специфични и атрактивни тембри, които заедно с компонентите на мизансцена благоприятстват естетическото възприемане и реакция на публиката.

Детските градини могат да се превърнат в музикална сцена за представяне на музикални драматизации, музикални приказки и детски мюзикъли с помощта на педагог–творец, който чрез тях променя представата за често срещаните тържества с обичайно рецитиране на стихчета. Статистическият

поглед върху музикалните публични изяви в детската градина показва, че изброените по-горе жанрове имат епизодично присъствие. Този факт има и положителен коментар – приема се като индикация за пробуждаща се инициативност към разнообразяване на репертоарния план в детската градина. Това в голяма степен е фактор за развитие и обогатяване на творческите музикални способности при 5–6-годишните деца. Констатира се предимно употреба на маракаси, кастанети, клавеси, бърдучета и други традиционни детски музикални инструменти в сценичните постановки в много от детските градини.

Тези наблюдения насочват моя професионален рефлекс към търсене на разнообразие в сценичната практика на детската градина и използване на детски музикални инструменти, които не са популярни в България. Поради тези съображения си позволявам да въведа условно термина „нетрадиционни“. Сред тях има такива, които са използвани в практиката на българските предучилищни педагози и други – непознати за тях. Тези ,,нетрадиционни‘‘ музикални инструменти обособяват две групи – европейски и далекоизточни. От своя страна, европейските „нетрадиционни“ детски музикални инструменти се разделят на две подгрупи – духови (Триола, флейтите Пан, Блок, Дѝзи) и ударни (Двуреден хроматичен металофон), а далекоизточните – наподобяват само духови инструменти (Суòна, Мини саксофон, Бавỳ, флейта Хулỳси).

При представяне на музикални драматизации, музикални приказки и детски мюзикъли музикалният педагог в детската градина поема функциите и на инструментален педагог, който учи децата да свирят и на ,,нетрадиционните‘‘ детски инструменти. В тази музикално-артистична среда децата от предучилищна възраст обогатяват слуховите си впечатления с нови тембри, които подпомагат изграждането на музикалния образ, внасят повече атрактивност в музикално-сценичното действие и разширяват тяхната музикалната култура. Поради своя външен вид, наименование, начин на звукоизвличане и тембри ,,нетрадиционните‘‘ музикални инструменти са по-интересни за децата. Те се учат да свирят на принципа на имитацията след показване от учителя и без необходимост от нотно огрaмотяване. Кога и как това става възможно?

Музикалният педагог разполага с определено от учебната програма време за организиране на обучителния процес, както и за други съпътстващи го дейности. Избраната от него репертоарна линия на работа с поставянето на музикални драматизации, музикални приказки и детски мюзикъли, изисква от детския музикален педагог прецизно разпределение и бързина на рефлекса по отношение на фактор време. За поставянето на музикално-сценичен жанр,

независимо от неговия формат е необходимо репетиционно време, индивидуална работа с всяко дете, в т. ч. за овладяване и на ,,нетрадиционен‘‘ музикален инструмент. В условията на подготовката музикалният педагог може да използва малки времеви коридори (след 1–2 ситуации от режима – сутрин, малко преди обяда; малко преди следобеден сън; по-късно вземане на децата от родителите), в които заедно с обучителните ситуации и допълнителните дейности да намери пролука за инструментална работа с нетрадиционните детски музикални инструменти.

Както бе посочено в текста по-горе, европейските ,,нетрадиционни‘‘ детски музикални инструменти могат да се определят като духови и ударни.

Триолата е представител на обособената духова група. Тя е пластмасов музикален инструмент, започнал разпространението си от Западна Германия. Въздушната струя се вдухва (глаголът не е много популярен в българския език, но се използва в учебниците по Инструментознание, за да се насочи вниманието към начина на звукоизвличане) през специално конструиран за целта отвор, съобразен по големина с детските анатомо-физиологични особености. Инструментът се държи в позиция „надолу“ . По дължината на корпуса са разположени копчета (бутони), съответни на тоновете и техните имена от музикалния звукоред. Звукоредът е базиран на тоналност G Dur. Тембърът отчасти напомня този на кларинет, отчасти – на хармоника. Тоновият обем е g1–g2, като под g1 са разположени само d1 и h. Над g2 са разположени a2 и h2. Въпреки спирането на инструмента от производство, Триолата продължава да има функционалност в детската градина и може да намери приложение в нея поради липса на инструменти с мелодична функция. Тя може да замести битуващите алтернативи – диатонични металофони, китайски духови музикални играчки с липсващи или дублиращи се тонове от музикалния звукоред и мелодини, които са трудни за употреба от 5–6-годишни деца поради по-големите клавиши и тежестта на инструмента. Триолата може да се използва за солистични изпълнения на кратки мелодии, както и за дългозвучащ акорд в комбинация с други триоли. Децата се ориентират чрез цветова индикация, при която клавишът на един и същи тон от две различни октавови групи е оцветен в един и същи цвят. По този начин използването на инструмента от деца не изисква познания по теория на музиката. При другите детски духови инструменти липсва подобна ориентация в звукореда. Шарените клавиши привличат вниманието на децата и предизвикват удоволствие при свиренето.

Панфлейтата е дървен духов музикален инструмент, който битува в традиционната музикална практика, но разновидността му за деца е от пластмаса. Изработва се в строй С и чрез вдухване на въздушна струя в свързаните тръбички прозвучава натурален звукоред. Може да се използва от деца при изпълнение на музикално-сценични жанрове, защото поредността на прозвучаващите тонове позволява изпълнение на кратки мелодии. Свири се лесно и по време на движение. Любопитно е, че децата изпълняват по-лесно низходящи тонови последования отколкото възходящи. Моята хипотеза е, че това се дължи на желанието за достигане на най-дългата тръбичка и съответно – най-ниския тон. За осъществяването на музикално-сценични постановки в детската градина най-подходящи са пластмасовите образци с обем от една октава. Те позволяват изпълнението на кратки солà в песните и темброви съчетания с други инструменти поради мелодичната ѝ флейтова характеристика.

Блокфлейтата принадлежи към традиционните и популярни дървени музикални инструменти. Детските образци са изработени от пластмаса или сплав от дърво и пластмаса. Чрез запушване на дупки по корпуса се произвежда тон. Съществува в четири разновидности – сопранова (по-популярна в немскоезичния свят като дискантова), алтова, тенорова и басова. Най-често в детската градина се използва сопрановата поради удобното вдухване на въздушната струя, лесно звукоизвличане, лек корпус, който позволява лесна преносимост (със или без използване на пръстови комбинации по корпуса). Мелодичният ѝ тембър, позволява употребата ѝ като солистичен и ансамблов инструмент. Може да се конструира тоническо четиризвучие от 4 сопранови Блокфлейти без пръстови комбинации чрез запушване на различна дупка от корпуса при вдухване. Лесно се осъществяват и низходящи постепенни движения от три тона чрез предварително запушване на всички дупки и последователно отпушване на всяка от тях в посока от горе надолу.

Флейтата Дѝзи е духов инструмент, който е популярен и в европейския, и в източноазиатския свят. Географската му употреба влияе върху някои технически детайли – европейската флейта не притежава трептяща мембрана върху резонаторната дупка.

Страничната (напречна) дървена флейта се изработва в C, D, E, F, G строй.

Диапазонът обхваща повече от две октави. Принадлежността ѝ към дървените духови инструменти от типа флейта предопределя маниера на звукоизвличане, който наподобява този при свирене на класическата флейта върху наустника, отстрани на тръбата. При работа с музикално-сценични жанрове в предучилищни групи на детската градина, Дѝзи флейтата е подходяща за изпълнение от деца особено при пасторални сцени в комбинация със звук от глинени птички, пълни с вода, за които нейният тембър е интересен.

В моята педагогическа практика като инструментален педагог по ,,нетрадиционни‘‘ детски инструменти не са изключение случаите, в които е наложителна консултация със специалисти. По този начин получавам професионална помощ от тях за леко и бързо овладяване и свирене на тези екзотични инструментални образци. В много случаи тези педагози посочват като най-подходящ за начално обучение с Дѝзи флейта, инструмент в строй D, който позволява изсвирване на тона d1 с предварително подредени пръсти върху дупките.

Втората група от европейски ,,нетрадиционни‘‘ детски музикални инструменти се определя като ударни.

Двуредният хроматичен металофон е ударен инструмент с добър резонанс и хроматичен звукоред поради наличието на полутонове. При него пластинките са разположени върху по-дебела и по-добре изолираща стабилна дървена основа, за разлика от тази при традиционните диатонични металофони. Към преимуществата на хроматичните образци добавяме, че те са леки и удобни и за свирене от деца. Могат да се използват като солиращи, в ансамбъл от металофони, в комбинация с два или три други видове инструменти. Тоновият обем е значително по-голям от този на ксилофоните–играчки (c1–c3 или a–e2). Приликата с професионалния ксилофон и неговия диапазон, провокират у децата от предучилищна възраст интерес и осъзнато желание за бъдещи занимания с ксилофон, вибрафон, маримба.

В предложената от мен условна категоризация на детски музикални инструменти към групата на ,,нетрадиционните‘‘ принадлежат и тези от далечния Изток. В тази група инструменти доминират духовите. Флейтата Дѝзи отново присъства в нея. От съображения за коректност, информацията свър-

зана с музикалната практика в Средна и Западна Европа се обогатява с данни за приложението ѝ в далекоизточния свят. Припомняме факта, че разликата между европейската флейта Дѝзи и далекоизточната е от конструктивен порядък. В далекоизточния вариант върху резонаторната дупка се прикрепя тънък материал, подобен на опаковъчно фолио и се образува трептяща мембрана, която придава типично китайско звучене на инструмента. Параметрите на приложение на тази разновидност на Дѝзи са изредени в категорията ,,нетрадиционни'' европейски детски музикални инструменти.

Суòната е китайски народен музикален инструмент с дървен корпус и метално уширение. Различните видове се определят от интонационния строй: пиколо в G и F строй, сопранинова в D и C строй, сопранова в A и G строй, алтова в D строй, тенорова в G строй, басова Суòна в различни строеве. Пробивната звучност и характерният външен вид го превръщат в подходящ сигнален инструмент, който успешно може да замени тромпета. Звукоизвличането се получава чрез стройка, подобна на стройката на зурната. Пластмасовите стройки са по-подходящи при работата с деца, поради отсъствието на специални грижи по съхранение и подготовка за първоначална употреба (допълнително изтъняване или накисване във вода или алкохол). Различните инструменти от типа Суòна варират по отношение на големина. За 5–6-годишните деца най-удобни за свирене са сопрановата и алтовата. Не са необходими познания относно подреждането на пръстите по корпуса и комбинации при запушване на дупките. С използване на 3 Суòни в еднакъв строй в изпълнение на 3 деца успешно се озвучава мажорно тризвучие. В тези случаи изпълнителят на всеки един от инструментите запушва по една дупка, различна за всеки участник в състава. По този начин при вдухване на въздушната струя прозвучават три различни тона, което изисква усвояване, запаметяване и сръчност за извършване на това действие от всяко дете.

Сред китайските дървени музикални инструменти присъства и Бавѝ, който притежава тембър, подобен на английски рог. Произвежда се в два строя – F и G. Бавѝ е любим инструмент за децата поради обикновения наустник, удобен за вдухване. Наустникът е свързан с резонаторно отделение на корпуса, по който са разположени дупки за тонообразуване. Децата с лекота дублират отделни тонове от мелодията без необходимост от комбинации при запушване на дупките или поддържат бурдонно звучене, за което не се изисква голямо количество въздух. В наустника е прикрепена свободно трептяща пластинка. Сред използваните инструменти в детските градини отсъстват

такива, които са близки до звученето на обой и английски рог. Това определя необходимостта от Бавў, чийто тембър е подходящ за пасторални сцени и сюжети с азиатски елементи, носещи тиха, приглушена музикална образност. Екзотичният вид на инструмента, който изобилства с рисунки на дракони, птици, клонки и други елементи обяснява симпатията на децата към него.

Хулўси е вид китайски духов инструмент с подобен на Бавў звук. Важна част при звукообразуването и при него е свободно трептящата пластинка, прикрепена към наустника. Инструментът може да се разгледа като една от разновидностите на флейтата, но по тембър се доближава до Бавў. Децата се радват на нейното присъствие в постановките и поради атрактивния ѝ външен вид. Екзотичното в него е, че в малка продълговата тиква се поставя вертикалният наустник. От долната страна излизат три свързани тръби от тръстика (бамбук) с дупки, разположени върху средната най-дълга тръба. Изброените тръби на корпуса се различават по дължина, което влияе върху тоновия обем, обхващащ от една до няколко октави. При свиренето на Хулўси повторението на тона с1 се постига с лекота: при поемане на въздух той продължава да звучи подобно на тремоло, до следващата въздушна струя. С тази самобитна китайска флейта става възможно успешното наподобяване на пориви на вятър, а с това и заместването на т.нар. ,,машина за вятър‘‘, липсваща от години в музикалния инструментариум на детската градина. За предпочитане в работата на предучилищните педагози е използването на пластмасови образци в комплект с кутия във формата на инструмента, които дават възможност за по-лесно съхранение.

Мини саксофонът представлява дървен духов инструмент с платък. Той принадлежи като ,,нетрадиционен‘‘ инструмент към китайските, но е широко разпространен в Азия и САЩ с изненадващо приложение и в симфонични оркестри. Изработва се в два строя – С и В. Наименованието подвежда с представата за саксофон, но по-скоро прилича на кларинет. Дължината му е по-къса в сравнение с него, а уширението в края на корпуса е по-малко. Тембърът наподобява отчасти кларинет, отчасти саксофон. Липсата на детски музикален инструмент с подобен тембър осигурява мястото му в музикално-сценични постановки. В повечето случаи се въвежда при изпълнение на песни заедно с акомпанимент на синтезатор като дублира един или повече тонове. В инструментален план свиренето е лесно тъй като не са необходими комбинации за тонообразуване и височината на тона се постига с отпушване на определена дупка.

Колажът по-долу илюстрира в малък формат представените девет ,,нетрадиционни‘‘ инструмента:

Традиционните музикални инструменти, използвани в детската градина имат определени художествени изразни средства. Те са добре познати и за педагози, и за деца. В практиката с тях и очакваните резултати няма изненади. Учебно-възпитателният процес се движи в коловозите на установените норми и правила, определени от методически ръководства за работа с тях. Целта на настоящия доклад е да се посочат възможности за излизане от тази традиционна практика, която може да се обогати с иновативни идеи, вдъхновени от други географски ширини. Използването на детски музикални инструменти в детските градини у нас има дълга история, която ни отвежда в първата половина на XX век, когато се създават детските градини, които познаваме и днес. ,,Традиционните‘‘ детски музикални инструменти навлизат в българските образователни институции за деца като резонанс на музикално-педагогическия опит на Карл Орф и системата му за музикално развитие на децата „Шулверк“. Практиката ми като предучилищен музикален педагог показва неограничени възможности при въвеждането на нови (различни от популярните) детски музикални инструменти, които условно квалифицирам като ,,нетрадиционни‘‘. Новите тембри, леките форми и начини на звукоизвличане, както и екзотичният външен вид на тези инструменти откриват пространство за ново знание,

творческо вдъхновение и големи амплитуди в емоционалното преживяване на децата по време на работа с тях.

Аргументът за въвеждането на ,,нетрадиционните‘‘ музикални инструменти в българската детска градина произлиза от професионалния ми интерес към мюзикъла като жанр, от неизследваното педагогическо пространство на приложението на тези инструменти при работа с деца от предучилищна възраст и специфичните проблеми в него. Детският мюзикъл има многократно по-високо художествено, възпитателно и педагогическо влияние над децата поради синтеза на изкуствата в него, което осигурява поле за нестандартни решения.

Експерименталните педагогически изследвания, проведени от мен показват, че употребата на ,,нетрадиционни‘‘ детски музикални инструменти в детската градина има многопосочен педагогически ефект – познавателен (обогатяват знанията), възпитателен (развиват умения за работа в колектив), комуникативен (създават връзка педагог–дете–родител), терапевтичен (влияят върху физическото и емоционалното здраве на децата). Иновативните решения за избора и приложението на ,,нетрадиционните‘‘ детски музикални инструменти не елиминират и не се противопоставят на стандарта за работа в ситуациите по музика в детската градина, регламентирани в съответните наредби (Наредба № 5 от 03.06.2016 г., приложение № 5 към чл. 28, ал. 2, т. 5, ОН „Музика‘‘).

Намирането на място, време и дозировка при овладяването на всеки един от изброените ,,нетрадиционни‘‘ инструменти е обект на педагогически рефлекс, на професионална амбиция и творчески ентусиазъм от страна на предучилищния педагог. Осъществяването на работа с инструментите по ,,заразителен начин‘‘ в условията на игра и музициране довежда до високо ефективен коефициент на полезно действие. Той е резултат на педагогическото послание, крайна цел на което е децата да бъдат спечелени за езика на музиката, с помощта на слово, танц, мизансцен и всички останали компоненти на музикално-сценичното действие. Приобщаването на децата към инструментите и придобиването на умение да свирят на тях без отегчение и други негативни състояния, в моята практика при изучаването на нов инструмент се разполага в две поредни репетиции (не непосредствено една след друга). Ако резултатът е добър, се преминава към свирене на друг инструмент. Завръщането към вече познат инструмент се реализира на по-късен етап, а запознаването с повече от един музикален инструмент в рамките на една и

съща репетиция не е целесъобразно.

Изборът за подготовката на един или друг мюзикъл за деца се определя от възможностите на групата, създадени с предишен опит, който съм реализирала със съответната група деца (издръжливост и поведение на сцена, мотивация и желания). Работата протича в съответствие с регламентираните от МОН изисквания за работа със съответната възрастова категория по направление ,,Музика‘‘. От друга страна при избор на произведение се вземат под внимание и други съображения: индивидуални постижения и възможности на всяко дете, степен в развитието на музикалните способности, индивидуална честота на посещаемост на детската градина. Тези фактори оказват влияние и при избор на музикални инструменти, които са включени в детския мюзикъл. Употребата на различните видове музикални инструменти е обективен професионален избор на педагога, обвързан със сюжета, със заобикалящата среда или други обстоятелства, произтичащи от степен на умение и степен на активност при всяко дете. Подборът и приложението на музикалните инструменти изискват от педагога–постановчик предварително планиране на подходящи моменти и сюжетни ситуации. Това е особено важно за планираното участие на т.нар. ,,нетрадиционни‘‘ инструменти. В сравнение с тях употребата на ,,традиционните‘‘ може да бъде уточнена и на по-късен етап в репетиционния период тъй като повечето от тях са ударни без определена височина на тона и се употребяват предимно като звукови и шумови ефекти в музикално-сценичното действие.

Специфичната употреба на ,,нетрадиционните‘‘ инструменти в детската градина илюстрирам чрез работата ми с няколко детски мюзикъла.

Мюзикълът „Лудориите на козлето Боц” е изпълнен от Трета подготвителна група към ДГ 72 ,,Приказка без край‘‘ – София, 2017, по текст на едноименната аудиоприказка на Кирил Василев, музика – Кирил Цибулка и Стефан Рибаров, текст на песните – Лозан Такев. Използвани са 28 Триоли от 28 деца, които участват в акомпанимента на песента на главния герой – козлето Боц. Чрез употребата на повече инструменти се избягва свиренето на двуглас от едно дете, което бързото темпо не позволява. Всяко дете изсвирва няколко различни по височина тонове, които прозвучавайки по едно и също време, образуват необходимите хармонически структури. Това разпределение на двуглас и триглас, който при други обстоятелства може да бъде изсвирен от едно дете, осигурява участието на повече деца в музицирането. Главният герой – козлето Боц, пее и свири на Двуреден хроматичен металофон мелоди-

ята на песента заедно със синтезатора. В същата песен намира приложение и сопрановата Суòна, която поддържа основния тон на тониката. Този инструмент участва и в друг момент от сюжетното развитие – при появата на петела, когато 3 деца изсвирват тризвучие на 3 сопранови Суòни в G строй. В мюзикъла „Лудориите на козлето Боц" участват още: 4 деца с 4 Блокфлейти, включени в интродукцията на песента на малките гъсета, 1 алтова Блокфлейта като музикална характеристика на друг персонаж (Мама Гъска). В този мюзикъл се използват и ,,традиционни'' детски музикални инструменти: чинели за длан и пръстови чинели (при счупване на делвата с вода), ,,пясъчни'' и ,,камъчни'' маракаси (жуженето на пчелите).

През 2018 в същата детска градина е представен от мен мюзикълът ,,Изчезналата мартеничка'', по текст – Чавдар Аладжов, текст на песните – Петър Волгин, музика – Петър Ступел. В тази постановка звуковата картина се осъществява чрез комбинация от традиционни и нетрадиционни детски музикални инструменти. Шумовите и звуковите ефекти са създадени с маракаси, чинели, клавеси, кастанети, калимба, глинени и пластмасови птички с вода. Използват се и някои от ,,нетрадиционните'' детски музикални инструменти. Мекият звук на Бавỳ намира приложение в три пасторални сцени. Песента на Баба Марта е поверена на пластмасова Панфлейта и една флейта Хулỳси. В сцената „Хор на птичките" две къси Дỳзи флейти се използват като реквизит, а Дỳзи флейта със стандартна дължина прозвучава в комбинация със звук от глинени птички, пълни с вода.

Любопитството към мюзикъла като жанр отведе моята педагогическа практика към реална творческа дейност и създаване на мой авторски мюзикъл през 2020 – ,,Гошо в първи клас – приказка за училището, усмивките и още нещо''. Това е първият ми мюзикъл, представен по покана на г-жа Даниела Цанкова, ресорен директор на звено Начален етап при СУ ,,Св. Иван Рилски'' – София. По нейно настояване мюзикълът е изпълнен от първокласници поради спецификата на сюжета и либретото му. При постановката на този мюзикъл са използвани Мини саксофон, Бавỳ, Блокфлейта, както и ,,традиционни'' детски музикални инструменти – триангел, барабанче, видове свирки.

В тези случаи музикално-сценичното действие е осъществено чрез смесване на ,,традиционни'' и ,,нетрадиционни'' музикални инструменти. Моят педагогически опит с тях е свързан с приложението им и в други жанрове – музикални приказки (,,Идва Новата година'', ,,Пролетна приказка'', ,,Гечо, Дечо и пчелите'' и др.), музикални драматизации (,,Червената шапчица'',

,,Срещу Нова година‘‘ и др.), театрализирано представяне на учебен материал под формата на авторски сценарии по образователните направления в детската градина (,,Дневният режим‘‘, ,,Аз пресичам сам‘‘, ,,Зимата и Коледната песен‘‘, ,,Мамо, подарявам ти музика‘‘ и др.). Опитът с тези жанрове и добрите резултати, които се регистрират от педагог, деца и родители стават причина за по-нататъшното репертоарно насочване и избор на по-големия формат – детски мюзикъл, който е коментиран в текста. В него се открива широко поле за приложение на детските музикални инструменти от всички категории, а методиката за инструменталното обучение е многократно апробирана в изброените по-кратки форми.

Педагогическите наблюдения в работата ми с предучилищни групи в детската градина, техния анализ и синтез дават повод за изводи и препоръки към предучилищния музикален педагог. Въвеждането на музикално-сценични постановки с участието на ,,нетрадиционни‘‘ детски музикални инструменти служи като мощен катализатор за превръщането на детската градина в музикална сцена. Постановката на музикално-сценични произведения не е задължителен елемент в обучението на децата от предучилищни групи. Това е въпрос на личен избор от педагога и на способност да поеме отговорност за неговата реализация. Изисква се естетически вкус, верен педагогически усет, срочно планиране и добра организация на времето, за да се осъществи подобен проект. Музикално-сценичните жанрове за деца, какъвто е детският мюзикъл, осъществяват комплексно въздействие върху детето в условията на съчетание на музика, слово, танц и сценография. Детският музикален педагог се превръща в режисьор, постановчик, инструментален и вокален педагог. Търсенето на нови хоризонти в неговата педагогическа работа чрез детския мюзикъл, разширява търсенето в областта на възможностите за използване на нови музикални инструменти. Съчетанието на ,,традиционни‘‘, добре познати до тук детски инструменти и ,,нетрадиционните‘‘ такива, обновяват палитрата на емоционалното въздействие и преживяване за децата. Сложният комплекс на музикално-сценичното действие, на използваните музикални инструменти, на вокалните и хореографски елементи превръщат детската градина в музикална сцена без преувеличение. Ролята на предучилищния педагог е да постави целия свой професионален ресурс – личен опит, методическа компетентност и творческа фантазия, за да научи децата да свирят на тези непознати инструменти. Формулата за успеха е: този процес да се превърне в игра и забавление, удоволствие и знание и да завърши с най-добър резултат.

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

Този процес повлиява по най-положителен начин мотивацията, интереса и бъдещата професионална ориентация на децата.

Употребата на „нетрадиционни“ детски музикални инструменти в мюзикъли, поставени на сцената на детската градина, изисква специфични препоръки към учителите, които се ориентират към тяхното приложение в музикално-сценични жанрове. ,,Нетрадиционните‘‘ детски музикални инструменти притежават големи предимства в художествената изразност пред традиционните такива, но тяхното въвеждане не е лишено от проблемни ситуации. Първата от тях е свързана с инструменталното обучение на децата, които трябва да се научат да свирят на тях. Могат да се използват съществуващи клипове в youtube с демонстрации на свирене на тези инструменти от музиканти. Към това може да се въведе и споменатата вече консултация с вещи инструментални педагози. Втората проблемна ситуация е свързана с тяхната покупка, доставка и поддръжка. Намирането на ,,нетрадиционни‘‘ музикални инструменти в търговската мрежа може да стане чрез български музикални магазини, сайтове за употребявани артикули и международни търговски платформи. При липса на нови образци на някои от инструментите могат да се използват стари и употребявани, но след наложителна дезинфекция и реновация от учителя. В тези случаи по преценка на учителя могат да се комбинират различни елементи от няколко инструмента. Поддръжката на инструментите често включва и тяхната поправка поради различни технически причини. При Триолата (по мои наблюдения) активното свирене на инструмента може да продължи 6–7 минути, а в движение концентрацията на децата ограничава процеса до 4–5 минути. Това налага обръщане и изтръскване на инструмента периодично поради отсъствие на естествен отвор за оттичане, а оксидацията на слюнка възпрепятства свирене в следващите 1–2 часа. Ръждата по металните пластинки може да се почисти с ватупи за уши или слабо абразивна кръгла пила за дърво. Изгнилите основи на матриците могат да се подменят с част от кухненска гъба. При Двуредния хроматичен металофон слегналите пластинки могат да се повдигнат чрез допълнително опъване на корда под тях.

Поради възрастовите особености на 5–6-годишните деца и по-трудното звукоизвличане при някои от модификациите на ,,нетрадиционните‘‘ детски музикални инструменти не е препоръчително използване на следните образци в детската градина: поръчкова Панфлейта от бамбук или тръстика, с тонов обем – квиндецима (трудна поддръжка и съхранение); Суòна с „машинки” (механизми, подобни на тези на кларинета, пораждащи сложно тоно-

образуване и звукоизвличане); Мини саксофон с пластмасов платък вместо тръстиков (пробивна и писклива звучност); метални Хулӳси с пластмасови тръби (агресивна звучност при резониране в металната кухина). За избор на подходящи модификации на ,,нетрадиционните‘‘ детски музикални инструменти (строеве и материали, от които се изработват инструментите, шкафове и кутии за съхранение, цени, начини на транспортиране) могат да се извършат консултации със специалисти – преподаватели по класическия образец на инструмента или по друг подобен, както и с хора, които вече ги притежават.

Поставянето на музикално-сценично произведение с участието на ,,нетрадиционни‘‘ детски музикални инструменти поставя детската градина в ролята на стимулатор на нов вид емоционална обвързаност между учител, деца и родители. Дейностите, които са извън стандартите на задачите в детската градина, се възприемат като по-интересни, по-предпочитани и придават нов смисъл на пространството за сценични изяви – превръщат го в ,,музикална сцена‘‘, поле за нови резултати, нова образователна стратегия, нови стимули за бъдещи професионални занимания с музика.

И не на последно място – обемът на педагогическото послание, което децата в предучилищна възраст приемат от педагога за новото инструментално умение и грижа за музикалните инструменти изисква и по-висока степен на отговорност – една от основните възпитателни задачи на предучилищната педагогика. Успехът в моята педагогическа работа се предопределя от привилегията ми на преподавател с двойна функция в детската градина – предучилищен педагог в група и учител по музика, която осигурява влияние над децата през цялото време и възможност за реорганизация на педагогическите дейности през учебния ден.

Евгения Витанова е задочен докторант в катедра ММТ, ФНОИ, СУ ,,Св. Климент Охридски‘‘.

Библиография:

1. Атанасова-Вукова, А. Музикално възпитание в детската градина ЮЗУ „Неофит Рилски“ – Благоевград, 1995
2. Колев, Й. Творческо музикално развитие на децата от предучилищна начална училищна възраст Университетско издателство ,,Св. Климент Охридски“ – София, 1995
3. МОН Наредба № 5 Държавен вестник – София, 2016
4. Николова, Е. Методика на музикалното обучение за предучилищна възраст Издателство ,,Никс Принт“ – София, 2004
5. https://www.fullcompass.com/common/files/16729DetailedInstrumentListDescriptions.pdf (Бавỳ)
6. https://www.youtube.com/watch?v=BFIwl4Gnsmc (Мини саксофон)
7. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500597 (Суòна)
8. https://www.youtube.com/watch?v=jNyYPspiTqA (Хулỳси)

ФЕНОМЕНОЛОГИЯТА КАТО КАЧЕСТВЕН МЕТОД НА ИЗСЛЕДВАНЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКОТО Ѝ ПРИЛОЖЕНИЕ

Кристиян Василев

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

Keywords: music education, classical music, tradition, innovation

Резюме: *Текстът представя феноменологията като качествен подход в хуманитарните и социалните науки и по-специално приложението ѝ в педагогиката, което осигурява възможност за взаимно обогатяване на педагогическата практика и теория. Феноменологическият подход се характеризира със скептицизъм към предварителни теоретични конструкции и се основава на принципа на безпредпоставъчност. Феноменологията осветлява и разчиства първо собствените си предразсъдъци и предпоставки, за да може да изследва живия опит и предрефлексивните измерения на човешкото съществуване. Като подход в педагогически изследвания тя допринася като извежда на преден план критерии за взаимодействие в средата на училището или учебната ситуация, обръщайки внимание на предрефлексивните и рефлексивните нагласи на децата и учителя. Феноменологията може да бъде ценен подход за качествени изследвания в областта на педагогиката с нейния акцент върху живия опит и долавяните в него смислови цялости.*

Ключови думи:

Феноменология, жив опит, качествен метод, предрефлексивност, педагогическа атмосфера

Abstract:

The text presents phenomenology as a qualitative approach in the humanities and social sciences, particularly its application in pedagogy, which provides an opportunity for mutual enrichment of pedagogical practice and theory. The phenomenological approach is characterized by skepticism towards prior theoretical constructions and is based on the principle of presuppositionlessness. Phenomenology illuminates and clarifies its own prejudices and assumptions first in order to explore lived experience and the pre-reflective dimensions of human existence. As an approach in educational research, it contributes by foregrounding criteria for interaction in the school environment or educational situation, paying attention to the pre-reflective and reflective attitudes of both students and teachers. Phenomenology can be a valuable approach for qualitative research in the field of education with its emphasis on lived experience and the meaning-making processes within it.

Key words:

Phenomenology; life experience, qualitative method, pre-reflexivity, pedagogical atmosphere

Въведение

Днес под „феноменология“ могат да се разбират различни по вид подходи в хуманитарни и природни науки като социологията, антропологията, когнитивната наука, философията на ума, психопатологията, теорията на образованието и пр. Тази широка приложимост на феноменологията създава необходимост от по-систематични разработки на нейните основни положения като подход или метод на изследване. В настоящия текст разглеждам темата за феноменологията като качествен подход на изследване и възможните ѝ приложения в педагогиката. От основно значение тук е да се подчертае значимостта на феноменологията като специфичен и уникален

подход, който позволява да се хвърлят мостове между живата педагогическа практика и дискурсивното научно познание. Тази възможност се основава на изначалния проект на феноменологията – в нейните първи разработки като философска дисциплина – да бъде универсална наука (Хусерл) или пръвна наука (Хайдегер).

Феноменологията – кратко описание

Съвременната употреба на понятието „феноменология“ се корени в едноименната философска дисциплина от края на XIX и началото на XX в., за чийто баща се смята Едмунд Хусерл. Енциклопедичните дефиниции на феноменологията я представят като „философия за опита“ , „изследване на структурите на съзнанието от първо лице“ , „учение за появяващите се в съзнанието предмети на света“ . При Хусерл феноменологията е преди всичко епистемология, доколкото се занимава с условията за възможността на всяко познание. Според Хусерл основната структура на познанието се определя от съзнанието, което конституира всеки свой предмет. Няма познание – и няма предмет – независимо от съзнанието. Хусерл обаче вижда във феноменологията не просто философска дисциплина или епистемологична теория, а универсална наука (mathesis universalis), която може да дефинира основите на всяко научно познание. Затова неговите разработки диалогизират с актуални проблеми в математиката, физиката, социалните науки и пр.

Мащабът и оригиналността на Хусерловия възглед му спечелват мнозина последователи, които оказват огромно влияние върху интелектуалната история на Европа – Мартин Хайдегер, Морис Мерло-Понти и Еманuел Левинас във философията, Алфред Шютц в социологията, Карл Ясперс и Лудвиг Бинсвангер в психиатрията и пр. Така феноменологията – в редица, понякога значителни, преработки – остава ключова през целия XX в. и до ден днешен. Някои от основните промени или модификации, които следващи поколения феноменолози правят, са свързани с изместване на фокуса от познанието към „екзистенцията“. Така например Хайдегер разработва екзистенциалната онтология, в която се разглежда основната структура на нашето битие в ежедневните му модуси (любопитство, клюкарене) и автентичните му модуси (съвестта, страха от смъртта). Подобно, Мерло-Понти набляга на тялото в света като основа за всяко

възприятие, а Левинас се спира върху Другия като основна детерминанта на битието на аза. Накратко, и опростено казано, наследниците на Хусерл поставят акцент върху живия, практически опит на човека и се стремят да изходят от него за изграждането на феноменологическите си теории.

Този фокус по-късно става решаващ за изграждането на феноменологията като качествен метод на изследване. В педагогиката тя е въведена още в средата на XX в. от автори като Ото Болнов, Мартинус Лангевелд и Егон Шютц, а по-късно се разработва систематично от Макс ван Манен и други. Ван Манен, който прави най-решаващата стъпка в тази посока, разглежда феноменологията като изследователски подход, който изучава жизнения свят, т.е. „света, какъвто го преживяваме непосредствено и предрефлексивно, а не докато го концептуализираме, категоризираме или докато рефлектираме върху него“ (van Manen, 1990: 9). Феноменологията дава средства на педагога да артикулира и интерпретира опита си и опита на детето и останалите участници в педагогическия процес по един едновременно интуитивен, фундаментален и научно обосновим начин. Така феноменологията като изследователски подход обещава да произведе научно познание, без да се отчуждава от живата практика. Същевременно идейният и концептуален резервоар на феноменологията може да послужи за диалог между педагози и учени от много други сфери – когнитивни психолози, антрополози, философи и др.

1. https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/architecturebodyperformance/1065.html
2. https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/
3. https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/phaenomenologie/11484
4. Бележка за това как Хусерл антиципира много от тези развития

Феноменология и педагогика

За да се изясни какъв е съдържателният принос на феноменологията към педагогическата наука, трябва да се опишат основните феноменологически нагласи, които имат решаващо влияние в това отношение. Като начало, философската феноменология се характеризира с известен скептицизъм спрямо предварителни теоретични построения за обяснението на феномени от света. Феноменологията се ръководи от принципа на безпредпоставъчността, т.е. принципа, че феноменологическо познание може да се придобие само като се заскобят всички предварителни предпоставки при изследването на феномените от света. В историята на феноменологическата мисъл този принцип се тълкува по разнообразни и често противоречиви един спрямо друг начини, но в причисляването на феноменологията към качествените изследователски подходи той остава ръководещ. А именно – и по-конкретно в педагогиката – феноменологическият подход изисква да се подложат на съмнение всички наши предварителни теоретични възгледи и ориентири за това какво представлява даден феномен – например детето (и възрастния), ученето, педагогическата връзка и пр. Такива теоретични предпоставки могат да изхождат от хуманитарните, социалните или природните науки, от нормативни документи, наръчници или методики. Феноменологията заскобва тези възгледи не защото ги отхвърля, а защото прави опит да съпроводи феномена като такъв и едва въз основа на този опит да произведе адекватна рамка за неговата интерпретация (Хайдегер). В тази перспектива се приема, че всеки феномен, подлежащ на изследване, сам разкрива себе си като това, което е (Хайдегер, 2005), стига феноменологът да има правилната изследователска нагласа. В строг смисъл феноменът няма нужда от концептуални рамки, за да се разкрие. Напротив, на базата на неговото саморазкриване, феноменологът разработва понятия и твърдения, с които да го опише.

Така феноменологическото изследване тръгва от предтеоретичния жизнен опит и се стреми да намери правилния начин за неговото тематизиране и научно обговаряне. Но за да може феноменологът да подходи по този начин към предмета на изследване, той първо трябва да подложи на критичен анализ собствените си предразсъдъци, за да провери дали не привнася нещо в изследването, което ще му попречи

да вникне във феномена, какъвто той е. Феноменологът изследва първо себе си – своите теоретични предпоставки – и едва после предмета. За да осъществи този самоанализ – или, както бихме казали с Хайдегер и после с Жак Дерида, самоде(кон)струкция – изследователят трябва да познава не само феноменологията, но и философията и хуманитаристиката като цяло, доколкото нашите теоретични предразсъдъци могат да бъдат проследени до определени основни положения на интелектуалното наследство, което неминуемо носим като енкултурирани субекти.

За всеки качествен метод на изследване може да се изкаже твърдението, че по някакъв начин се занимава със субективния, качествен „оттенък“ на опита, а не с неговото (количествено) измерване. Във феноменологията обаче фокусът пада по-конкретно (и прецизно) върху „първичните или предрефлексивни измерения на човешкото съществуване“ (van Manen, Adams, 2010: 450). Това може да включва различен вид опит като това „как учителят преживява педагогическата среща, как ученикът преживява момента на неуспех, как детето преживява страданието и т.н.“ (van Manen, Adams, 2010: 450). Но освен описание на този опит феноменологията предлага средства за извеждането на един по-общ възглед за същността на определени преживявания, техните разновидности и отношението им към човешкото състояние като цяло. Като качествен подход феноменологията изхожда от уникалния, неповторим личен опит и същевременно разпознава в него универсалните характеристики на опита въобще: „феноменологическият текст процъфтява в неотменимото напрежение между уникалното и общото, между конкретните и трансцендентните сфери на жизнения свят“ (van Manen, Adams, 2010: 450). Връзката с общото обаче е обусловена не просто от успешното феноменологическо изследване, но и от хуманитарния хоризонт на изследователя. Интерпретирането на феномена няма как да бъде адекватно извън цялостния интелектуален хоризонт, в който мисленето на автора и читателя изобщо е възможно. Това прибавя един херменевтически аспект към феноменологическото изследване – то трябва да разпознава мястото си в дискурсивната мрежа на своето историческо настояще.

Така става ясно, че хуманитарната ерудиция е необходима както в началото, така и в края на феноменологическото изследване – в началото, за да може изследователят да се освободи от експлицитните и имплицитните си предразбирания за феномена; и в края, за да може,

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

първо, да интерпретира феномена съобразно интелектуалната история на неговото тълкуване, и второ, да съобщи тази интерпретация по разбираем начин на една съвременна аудитория. Това изискване поставя още една разграничителна линия между феноменологическия подход и други качествени изследователски подходи. Днес образователната система предлага процедурни методически решения за научни изследвания, наподобяващи кухненски рецепти (van Manen, 2017: 779), които позволяват на студенти и докторанти да произвеждат безпроблемно научни работи, защитими не на базата на съдържателния им принос към областта, а на това, че са спазили изрядно процедурните предписания на избрания метод. Това важи както за количествените, така и за качествените изследвания. Обратно, успешното феноменологическо изследване не е това, което е спазило определена процедура , а в това, че е проправило път към смисловото разгръщане на един феномен – резултат, който няма как да се оцени на базата на количествени показатели, но който именно поради това може да се нарече наистина „качествен“.

Макар качественото феноменологическо изследване да изисква определена ерудиция и компетентност, нито феномените (съотв. практическият опит), с които се занимава, нито резултатите, които произвежда, са ограничени до елитна група учени. Напротив, феноменологическото изследване изхожда от опита, за да допринесе към опита, и неговите резултати могат да бъдат направени достъпни за педагогическия практик. С помощта на феноменологията педагогът има възможност да разгледа структурата на определен педагогически опит и да получи достъп до гледни точки към него, различни от собствената си.

5. „Може би най-добрият отговор на въпроса какво включва един херменевтически феноменологически метод за изследване в човешките науки е „ученост“! Изследователят в областта на науките за човека е учен: чувствителен наблюдател на тънкостите на всекидневния живот и страстен читател на релевантни текстове в традицията на науките за човека – хуманитарни науки, история, философия, антропология и социални науки, които се отнасят до областта на неговия интерес – в нашия случай практическите и теоретичните изисквания на педагогиката, на живота с деца.“ (van Manen, 1990: 29)

Феноменологическа педагогика – проблеми и обхват

Феноменологическата педагогика е педагогическа теория и форма на изследване, при която се изследва структурата и смисловите измерения на живия опит на детето и възрастния (родител, учител). Често феноменологическите изследвания тръгват от частни ситуации и проблеми, за да осветят мястото им в цялостния живот на детето. Затова са характерни заглавия като „Педагогическата атмосфера“ (Ото Болнов), „Първата усмивка на детето“ (Фредерик Буйтендайк), „Тайното място“ в живота на детето“ (Мартинус Лангевелд), „Вещта в света на детето“ (Лангевелд) и др. Тук не може да се обобщи огромното количество такива изследвания, но може да се даде пример.

„Педагогическата атмосфера“ от Ото Болнов представя основните характеристики на успешното педагогическо взаимодействие като жив екзистенциален опит. Под „атмосфера“ тук се разбира „педагогическата ситуация като цяло… атмосферата, обхващаща заедно възпитателя и детето… една обща настроеност и настройка на единия към другия, която е необходима за сполуката на възпитанието” (Bollnow, 1961: 3). Педагогическата атмосфера обхваща тези вътрешни, „емоционални“ нагласи на детето и на възрастния, необходими за възпитанието. Така например нагласите на детето, които Болнов извежда, са: усещане за сигурност и защитеност в един познат свят; жизнерадост и безметежност; усещане, изпълнено с утринна свежест; и изпълнени с надежда очаквания за бъдещето. На всяка една от тези нагласи Болнов посвещава част от текста си. Така например жизнерадостта е условие за отварянето на детето към света. Във всяка възраст детето е способно на различни видове радост: „от тихата, доволна усмивка на бебето до дейната радост от нарастването на силите и успешния труд“ при юношата (ЦИТАТ). Според Болнов това не е просто желателна емоция, а необходимо условие за възпитанието. Детето се нуждае от жизнерадост, безгрижие и смях, за да възприема света и да бъде възпитавано и изобщо за да расте пълноценно. Дори в строго педагогическия контекст на класната стая този характер на педагогическата атмосфера би трябвало да се запази, защото „тенденцията към сериозност“ на регулираната училищна работа често поражда „атмосфера на мрачност и

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

нежелание“, която е „отрова за всяко здравословно развитие на силите“. И макар това да звучи идилично и пожелателно, а следователно и абстрактно, феноменологическата педагогическа теория не може да пренебрегне този фактор, макар и той да е трудно заобиколим, като се има предвид учебната програма и натоварването на учителя.

Подобно, възпитателят според Болнов също трябва да има някои основни нагласи, за да бъде осигурена добрата педагогическа атмосфера. Една от тях е търпението. Търпението „не е слабост или безразличие, което просто оставя нещата да се случват, а едно истинско съпричастно отношение към другия човек, едно вътрешно съпровождане, което е напълно съвместимо с упоритата строгост. Това е само поемането на дълбок дъх пред лицето на развитието.“ Търпението на възпитателя трябва да може да претърпи всички неуспехи на детето и дори враждебността му към педагогическия процес и самия възпитател. Търпението се съчетава с по-общата нагласа на надеждата: „Там, където надеждата се открива в бъдещите възможности за един по-съвършен живот, търпението поддържа вътрешното спокойствие, когато мечтите искат да се разхвърчат твърде бързо. И двете са носени от едно доверие в живота и света, и двете са носени от усещането за защитеност в един свят, който въпреки всички потискащи противоречия в крайна сметка е „цял“. Надеждата е надежда не просто за напредъка и успеха на детето, но и по-общо за неговото добруване – за това, че „всичко ще бъде наред“.

Нагласите на детето и учителя пропиват атмосферата на класната стая и учебния процес. Наличието или отсъствието на определени нагласи може да има решаващо влияние върху резултата от учебния процес във възпитателно и дидактическо отношение. Жизнерадостта на детето или надеждата на учителя не са просто емоции или нагласи в привативен смисъл на думата. Те изпълват общата педагогическа атмосфера, която прави възможно успешното израстване на детето. Според Болнов извън такава атмосфера детето просто не може да израства, дори да показва напредък по количествени критерии (например оценки на изпити за знания).

„Педагогическата атмосфера“ е добър пример за феноменологическо педагогическо изследване. Фокусът тук пада върху това, кое прави успешния възпитателен опит възможен. Идеята за „атмосфера“ в смисъла, който Болнов ѝ придава, не подлежи на количествено измерване, но може да бъде предмет на качествен опит и последващо описание. Това описание

на свой ред задава критерии за педагогическото взаимодействие, които допълват тези на наръчниците и методиките за преподаване. Успешният педагогически опит е свързан с екзистенциални условия, условия за пребиваване в една среда, съвместното съществуване на учител (или родител) и деца в определена атмосфера.

Феноменологията като качествен метод на изследване – настоящи проблеми

Ако феноменологическата педагогика се занимава с живия педагогически опит и неговата фундаментална структура с помощта на повече или по-малко свободни и несистематични опити за хуманитарна рефлексия, феноменологията като качествено изследване вече се стреми към по-ясна методологическа и методическа структура, доколкото такава е възможна. Но какво означава ясна методология във феноменологически план? Философската феноменология се занимава живо с този въпрос през цялото си историческо развитие и решенията са най-разнообразни. Може да се каже, че целта на много класически феноменологически изследвания е не да „правят“ феноменология, а да установят методологическите рамки, в които феноменологията поначало е възможна.

Макар това да засяга пряко феноменологията като качествен метод, изследователите от хуманитарните и социалните науки рядко имат необходимата философска подготовка, за да влезнат в реален диалог с авторитетите на философската феноменология. Това обаче поражда редица проблеми. Обикновено качествените феноменологически изследвания възприемат определени понятия или твърдения от философията, които прилагат към методологията на изследванията си или тълкуването на резултатите от тях. Но разбирането за тези понятия често не съответства на тяхната първоначална употреба, а ги редуцира до тези аспекти, необходими за успешното провеждане на даденото изследване. Затова през последните години се състоя дебат между авторитети в теорията на образованието, социалните науки и философската феноменология относно това какво изобщо трябва да се разбира под феноменология в тези академични полета. Въпросният дебат беше провокиран от статия на Макс ван Манен (van Manen, 2017). Ван Манен подчертава, че за да е феноменологическо едно изследване, то трябва да отразява

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

фундаментални („автентични и оригинални“) положения на един опит, а не просто да бъде негово описание. С това Ван Манен се разграничава от огромна част от съвременните усвоявания на това име за изследвания, фокусирани върху психологически преживявания на субекти в определени жизнени ситуации. В цитираната статия Ван Манен разглежда критично т.нар. „интерпретативен феноменологически анализ“ (Interpretative phenomenological analysis, IPA) на Джонатан Смит (Smith, Larkin, Flowers, 2009), който в последните две десетилетия се установи като стандартен „феноменологически“ подход сред качествените изследвания (Smith, Osborn, 2003). В отговор Джонатан Смит обвинява Ван Манен, че прекалено стеснява обхвата на понятието „феноменология“ и критиките му са неоснователни (Smith, 2018). В последваща статия ван Манен прецизира критиката си, като отново посочва, че феноменологията се занимава с фундаментални екзистенциални положения на „човешкото състояние“ (van Manen, 2018). На този етап в дебата се намесва един от големите съвременни авторитети в изследванията върху феноменологическата традиция и особено феноменологията на Хусерл – Дан Захави . Макар че споделя критичния възглед на Ван Манен към IPA, Захави критикува самия Ван Манен за това, че представя феноменологията по-скоро като описание на предрефлексивния жизнен опит, отколкото в автентичната ѝ светлина – като внимателен и детайлен анализ на структурата на всеки опит на съзнанието (Zahavi, 2019).

Този дебат е особено значим днес, когато фундаменталните изследвания в областта на хуманитарните, социалните и педагогическите науки трябва да бъдат ригорозно разграфени в методологически и методически план, за да бъдат приети за разглеждане от панели за грантово финансиране и рецензирани и индексирани научни издания. Провокацията на Ван Манен да критикува модела на Джонатан Смит е свързана с работата му като рецензент на ръкописи, основани на интерпретативния феноменологически анализ, които, макар и следващи

6. Захави се занимава както с учебна и уводна (Zahavi, 2018), така и с по-специализирана проблематика (Zahavi, 2015) в областта на феноменологията.

методическите стъпки на модела, не водят според Ван Манен до резултати от научна значимост (van Manen, 2018: 1962). Затова той предупреждава, че феноменологическото изследване не може да се основава на „опростени схеми, повърхностни програми, процедури за работа „стъпка по стъпка“ и рецепти като от готварски книги“, а се стреми към „прозрения за загадката на живота, който преживяваме – света, който се дава и разкрива пред удивения поглед – като по този начин ни призовава да бъдем вечно внимателни към очарователното разнообразие и тънкости на първичния житейски опит и съзнание в цялата им забележителна сложност, бездънни дълбини, богати детайли, странни обърквания и примамливи очарования“ (van Manen, 2017: 779).

Ако възгледът на ван Манен се приеме като ориентир, феноменологията може да предложи дълбок и плодотворен подход за качествени изследвания в хуманитарните и социалните науки и в частност в педагогиката. Връзката, която този подход осъществява, между живия опит и теоретичната рефлексия е обещаваща, доколкото тук рефлексията се стреми изцяло да следва този опит без да вменява чужди на него концепти или конструкти. В това се състои безпредпоставъчността на феноменологическия подход. По-нататък обаче феноменологията позволява също поставянето и съзирането на един педагогически проблем в светлината на пълнотата на човешкото същество в неговото хуманитарно изтълкуване. Това е херменевтическият аспект или допълнение към феноменологическия подход.

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

ЛИТЕРАТУРА

Bollnow: 1961 Bollnow Otto. Die pädagogische Atmosphere. – Das Studienseminar, 6, 1961, 2–20.

Smith: 2018 Smith Jonathan. „Yes It Is Phenomenological“: A Reply to Max Van Manen‘s Critique of Interpretative Phenomenological Analysis. – Qualitative Health Research, 28, 2018, 1955–1958.

Smith, Larkin, Flowers: 2009. Smith Jonathan, Larkin Michael, Flowers Paul. Interpretative phenomenological analysis: Theory, method and research. SAGE, 2009.

Smith, Osborn: 2003. Smith Jonathan, Osborn Mike. Interpretative phenomenological analysis. – In: Qualitative psychology: A practical guide to research methods (Ed. by Smith, Jonathan). Sage Publications, 2003, 51–80.

van Manen, Adams: 2010. van Manen Max, Adams Catherine. Phenomenology. –International encyclopedia of education (Ed. by Peterson Penelope, Baker Eva, McGaw Barry). Elsevier, 2010, 449–455.

van Manen: 1990. van Manen, Max. Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy. State University of New York Press, 1990.

van Manen: 2017. van Manen, Max. But Is It Phenomenology? – Qualitative Health Research, 27, 2017, 775–779.

van Manen: 2018. van Manen, Max. Rebuttal Rejoinder: Present IPA For What It Is-Interpretative Psychological Analysis. – Qualitative Health Research, 28, 2018, 1959–1968.

Zahavi: 2015. Zahavi, Dan. Self and other: Exploring subjectivity, empathy, and shame. Oxford University Press, 2015.

Zahavi: 2018. Zahavi, Dan. Phenomenology: The basics. Routledge, 2018.

Zahavi: 2019. Zahavi, Dan. Getting It Quite Wrong: Van Manen and Smith on Phenomenology. – Qualitative Health Research, 29, 2019, 900–907.

Хайдегер: 2005. Хайдегер, Мартин. Битие и време (Прев. Димитър Зашев). С., 2005, Марин Дринов. [Bitie i vreme. Sofia, 2005, Marin Drinov]

Данни за автора

Д-р Кристиан Василев

Център за музикална философия и хуманитаристика Fundamenta musicae

cvassilev@fundamentamusicae.bg

Научни области: философия, музикология, семиотика, психология на развитието, теория на образованието

КУЕСТ-ИГРИТЕ КАТО ВЪЗМОЖНОСТ ЗА РАЗВИТИЕ НА ПОЗНАВАТЕЛНАТА АКТИВНОСТ НА ДЕЦАТА ОТ ДЕТСКАТА ГРАДИНА

Виктор Томанов

QUEST GAMES AS AN OPPORTUNITY TO DEVELOP THE COGNITIVE ACTIVITY OF KINDERGARTEN CHILDREN

Victor Tomanov

Резюме: *В статията се разглежда значението на куест-игрите за развитие на познавателната активност на децата и музикалност при реализиране на музикално-възпитателния процес в детската градина. Предложени са и примерни варианти на куест-игри, които в зависимост от целта, могат да се включат при реализиране на различните музикални дейности. Разгледани са и основни моменти от методиката за музикално развитие на децата на Клер Ренар, която тя определя като музикални жестове, по отношение отделните качества на звука /продължителност, сила, тембър, височина/, като са упоменати възможности за съчетаване с куест-игрите, с оглед търсенето на такива методи, които да провокират интереса и желанието на децата за активно участие в музикалния процес.*

Ключови думи: детска градина, музикално възпитание, куест-игри, Клер Ренар.

Abstract: *The article discusses the importance of quest-games in the implementation of the music-educational process in kindergarten for the development of children's cognitive activity and musicality. Examples of quest-games, which, depending on the goal, can be included in the realization of various musical activities, are also offered. The main points of Claire Renard's methodology for children's musical development, which she defines as musical gestures in terms of the individual qualities of sound /duration, volume, timbre, pitch/, are also discussed, mentioning the possibilities of combining them with the quest-games, in order to search for such methods that provoke children's interest and desire for active participation in the musical process.*

Keywords: kindergarten, music education, quest-games, Claire Renard.

Психичните познавателни процеси по своята същност се характеризират с процесуалния си характер, имащ отношение към опознаването, разбирането и взаимодействието със заобикалящия свят, в цялото му разнообразие, осигуряващо възможности да се възприема, обработва и съхранява постъпващата информация. Целият този процес, включващ овладяването на умения, свързани с речта, запаметяването, възпроизвеждането, концентрацията, логическото осмисляне и възможностите за определен тип умозаключения, формират комплекса от познавателните способности на човека.

Развитието на познавателните /когнитивните/ процеси започват от най-ранна детска възраст, започвайки от сензомоторния етап на развитие /0-2 г./, преминавайки през предоперативния /2-7 г./ и етапа на конкретната оперативна дейност /7-12 г./, за да стигне до формалните операции /12-15 г./ при децата. В света съществуват различни теории за когнитивното развитие на децата и ако в началото на XX век те се характеризират предимно с описателния характер на интелектуалното развитие, без да се търсят причинно-следствени връзки, то с теорията на Жан Пиаже /1952/ за когнитивното развитие на децата и особеностите на възприемане и интерпретиране на различните явления и особено след средата на 60-те години, постепенно се натрупва огромно количество емпирична информация за детското когнитивно развитие.

Значението на творческите игри заема важно място в научните изследвания, основно свързани с развитието на музикалните способности на децата от преучилищната възраст, по отношение на мелодическия слух, музикалноритмическите способности, динамическия и темброви усет и развитие на творческите способности чрез различни видове импровизации, прилагани в отделните музикални дейности в детската градина.

При реализиране процеса на музикалното възпитание в детската градина все по-популярни стават куест-игрите, чрез които се търси начин за преодоляване на традиционния тип реализиране на различните музикални дейности, чрез по-активното включване на децата и провокиране на интереса и желанието им за участие. По своята същност куест-игрите представляват вид ролева игра, включваща определен кръг от проблемни задачи, които децата трябва да разрешат в процеса на изпълнението, реализиран под формата на развлекателно занимание. По този начин, чрез куест-игрите се търси начин за развитие на познавателната активност посредством изпълнението

на музикално-творчески задачи с определен проблемен характер, чието поетапно разрешаване да формира условията за продължение до постигането на крайната цел. Но, най-важното е този тип игри да предизвикват положителни емоционални реакции у децата и да създават предпоставки за определена степен на самостоятелност, посредством методи, осигуряващи условия за индивидуални решения и такива, стимулирани от преподавателя. Показателите за резултатността при изпълнението на музикалните куест-игри са концентрацията на вниманието, съсредоточеността, посоката на емоционалните преживявания и техните проявления, въображение и асоциативност.

По своята същност куест-игрите представляват вид сюжет, който би могъл да бъде литературен, компютърен или игрови, чието разгръщане се базира на придобития до момента познавателен опит, включително и музикален, изискващ от децата съобразителност, творчески решения и понякога нестандартно мислене, интегрирайки овладяното до момента познание като предпоставка за придобиване на ново.

Реализацията на една музикална куест-игра трябва да отговаря на няколко основни принципа: достъпност /проблемният момент за преодоляване да е във възможностите на децата/; системност /действията трябва да са логически надграждащи се и свързани помежду си, които да отвеждат до крайния резултат/; емоционално въздействащи /кореспондира с организационния план, който трябва предварително да бъде конструриан по начин, който да създава условия за провокиране на детската емоционалност при изпълнението/; време за изпълнение /продължителност, която да не предизвика умора и незаинтересованост преди постигането на целта/ и разнообразие от дейности /поддържащи интереса/.

По начина си на реализация, музикалните куест-игри могат примерно да се организират в два варианта, които условно могат да се обозначат като еднопосочни /линейни/ - поетапното разрешаване на проблеми да води до крайния резултат и интергиращи /щурмови/ - изпълнението на няколко задачи със собствени за изпълнение изисквания, които накрая обединени да дават нов общ резултат. Ако първият вариант може да се осъществи с всички деца едновременно, то при вторият може да се осъществи чрез няколко групи, всяка от които да отговаря за изпълнението на определена задача.

Музикалните куест-игри трябва да бъдат насочени, не само към

развитие на познавателната активност, но и към музикалните им способности. Например по отношение на динамическия усет и формирането на умения за изпълнение в различна по сила динамика.

Подходяща игра е «Топло и студено». Едно от децата трябва да излезе от стаята. За да се разбере кое ще е то, трябва да изпълнят условието всяко едно от тях да открие на кое от столчетата е залепено малко цветно кръгче. След като то е открито и детето излязло се поставя задачата, а именно някакъв предмет да бъде скрит в стаята. Когато излязлото дете бъде поканено да влезе, децата започват да пеят. Изискването е силата, с която децата ще пеят да е в зависимост от отдалечеността на скрития предмет от търсещото дете. Колкото е по-далечно разстоянието, толкова по-тихо пеят децата. С приближаването до предмета те започват да пеят по-силно.

Тази игра може да се изиграе и в по-усложнен вариант. Скритите предмети могат да бъдат два, разположени на противоположни места в стаята, които трябва да бъдат открити последователно. При единия предмет децата пеят и пляскат с ръце, като силата на пеенето и пляскането е съобразена с отдалечеността на търсещото дете от предмета /както при първия вариант/. След като бъде открит се променя начинът на динамическото изпълнение – колкото е по-отдалечен предметът толкова по-силно пеят, а с приближаването до него те пеят по-тихо. Чрез този по-усложнен вариант се цели и развитието на музикално-ритмическите способности /при условие, че преподавателят е задал началното темпо с отмерване на пулсациите/.

За емоционално-двигателните реакции и ритмически усет е подходяща куест-играта «Скритата песен». Чрез поредица от действия, децата трябва да открият коя е тя. В затворена кутия се съдържа кратка гатанка, която ще насочи децата къде да търсят песента – «По полето бързо тича, зеле и моркови обича. Що е то? [Весели петъчни гатанки за животни, 2014]». Отгатвайки, децата започват да търсят къде в стаята е скрит заекът. Откривайки го виждат следващото указание – нарисувана цветна кутия. Тя е скрита в стаята и след откриването ѝ, децата я отварят и вътре намират следващото указание, в което е написан част от текста на изучавана песен /например «Да се хванем за ръце, да направим колелце» от песента «Хей, ръчички» [Хей, ръчички, 2024]. В кутията има втора бележка с текст – «За да разберем как да я изпълним, трябва да отгатнем къде се намира указанието, което е отново гатанка «Аз съм малък, кръгъл и скоклив, Всеки който ме докосне е щастлив, Мога да подскачам и летя напред, и да радвам всички аз навред. Кой съм аз?»

Отгатвайки гатанката, децата откриват топката, на която е залепена бележка с изискването за разделяне на децата в две групи. Едната пее песента, а другите изпълняват имитиращи движения според текста. След изпълнението двете групи си разменят ролите. Диференцирането на дейностите в двете групи е с цел по-внимателно да се проследи изпълнението на задачите - при едните интонирането и ритмичността им, а при другите ритмичния им усет и въображение при имитирането на различните движения. Тази куест-игра може да се прилага не само при пеене, но и при реализиране на другите музикални дейности, като съответните изисквания се променят.

От гледна точка на музикалното възпитание, интерес представлява методиката на Клер Ренар, състояща се от два етапа [Renard, 1982], определени от нея като: игри-преживявания и организация. Всичко това е насочено към развитието на тембровия и динамическия усет, ритмическите способности и импровизационно начало. Различните удари – по тялото или предмети издават свой характерен звук, който може да бъде силен или слаб. Важното в случая е изживяването на жеста, който прилагат, когато чуват някаква музика. Следователно ударите трябва да са емоционално обагрени. Следващият етап е свързан със звука на детски музикални инструменти. Третият етап е създаването на прости звукови структури /обединяващи два или повече звукови жеста без музикален инструмент или с някакъв избран от тях/, като им се възлага задачата да постигат контрасти с динамиката, темпо-ритъма, тембъра. Чрез всичките тези упражнения децата постепенно започват да формират отношение към отделните качества на звука /тембър, продължителност, сила, височина/. Вторият етап е организацията, т.е. звукът във времето или самостоятелен подбор на звуци, в контекста на музикалното развитие. Това на практика Клер Ренар нарича «хоризонтална работа» [Salan, 2015: 29] и се разглежда като по-ниското стъпало във втория етап, т.е. използване на заучени еталони, а в момента, в който децата започнат да осъзнават смисъла на дейността и сами да търсят необходимия звук, силата която да прилагат, да търсят промяна в зависимост от емоционалното развитие, тогава вече се преминава към по-висшето стъпало – вертикалното [Salan, 2015: 32].

Сами по себе си, идеите на Клер Ренар са достатъчно привлекателни и интересни за децата, но във втория етап на работата могат да се съчетаят с куест-игрите, като по този начин музикалните дейности допълнително се разнообразяват, провокирайки активното включване на децата в тях посредством звуково-импровизационната дейност.

По своята същност, куест-игрите могат да се разглеждат като форма на творческите дейности, но с тази разлика, че формират допълнителни възможности за по-активното участие на децата при изпълнението им. От друга страна, тази иновативна форма създава условия за интегративно диагностициране и въздействие върху децата – върху емоционалните им реакции, отделни компоненти на музикалността, въображението и развитието на творческите способности, чрез търсенето на една непринудена атмосфера, в която децата спокойно да изявяват своите възможности. И в същото време да се формират умения за осъществяване на екипна дейност.

Литература:

Весели петъчни гатанки за животни, 2014 https://az-deteto.bg/veseli-petatchni-gatanki-za-zhivotni/11167/view.html. Accessed February, 1, 2024 [Veseli petachni gatanki za jivotni, 2014]

Хей ,ръчички, 2024. https://www.dechica.com/muzika/detski-pesni/%d1%85%d0%b5%d0%b9-%d1%80%d1%8a%d1%87%d0%b8%d1%87%d0%ba%d0%b8/. Accessed February, 5, 2024 [Hey, rachichki, 2024]

Renard: 1982. Renard Claire. Le geste musical. Paris: Hachette/Van de Velde, 1982.

Salan: 2015. Salan, Raquel. Recursos y actividades para el desarrollo de la pedagogía musical en el aula de infantile. Escuela Universitaria de educación. Palencia, 29.

Salan: 2015. Salan, Raquel. Recursos y actividades para el desarrollo de la pedagogía musical en el aula de infantile., 32.

Данни за автора:

Виктор Томанов, докторант в катедра „Музика“, ЮЗУ „Н. Рилски“, Благоевград / научен ръководител проф. д.изк. Румен Потеров/ работещ като музикален ръководител в детска градина „Пролет“ и „Райна Княгиня“ , гр. Перник.

СЪВРЕМЕННИ МЕТОДИ ЗА РАБОТА С БЪЛГАРСКИ МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР В НАЧАЛЕН ОБРАЗОВАТЕЛЕН ЕТАП

гл. ас. д-р Рая Ковачева

MODERN METHODS OF WORKING WITH BULGARIAN MUSICAL FOLKLORE IN THE PRIMARY EDUCATIONAL STAGE

Assist. Prof. Raya Kovacheva, Ph.D

Резюме:

Световна тенденция е образованието да се осъвременява и да търси повече допирни точки с интересите на учениците. Учителите непрестанно повишават квалификацията си и се стараят да усъвършенстват уменията и компетентностите си да превръщат теоретичните знания в интересно учебно съдържание, в това число и учителите по музика. Статията представя възможности за интегриране в обучението по музика в начален образователен етап на приложението Каноот.

Ключови думи:

български музикален фолклор, музика, обучение по музика, съвременни методи, интерактивни методи, дигитализация на учебния процес

Abstract:

It is a global trend to modernize education and seek more points of contact with students' interests. Teachers are constantly improving their qualifications and trying to improve their skills and competences to turn theoretical knowledge into interesting learning content, including music teachers. The article presents the possibilities of integrating the educational application Kahoot into the music education in the primary educational stage.

Keywords:

Bulgarian musical folklore, music, music education, modern teaching methods, interactive teaching methods, digitization of the educational process

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

Българският музикален фолклор присъства в учебните програми по музика за всички образователни етапи: от предучилищното образование до първи гимназиален етап. Темите и акцентите на очакваните резултати са различни за всяка възрастова група. Подходите и методите при преподаването му са разнообразни, съобразно възрастовите особености на обучаемите и личните предпочитания на учителя. При деца от предучилищна възраст и начален етап се залага на методи с по-наситено емоционално съдържание. Песните се разучават слухово-подражателно, знанията за неравноделна метрическа пулсация се преподават посредством игрови методи и изпълнения на основни танцови движения, характерни за предвидените в учебните програми народни танци. Малките деца и ученици се научават да разпознават народните музикални инструменти слухово и визуално. Ралица Димитрова изказва становище, че „привикването към звучността на българската фолклорна музика още от ранна детска възраст възпитава чувство за национална принадлежност посредством положителното отношение към българските фолклорни обичаи и традиции" (Dimitrova:2021:454)[1] . С най-големите български фолклорни календарни празници (Коледа, Сурва, Лазаровден, Цветница, Великден) децата се запознават още в предучилищна възраст и обогатяват знанията си в начален етап от своето образование. Музикално-фолклорните области са обект на изучаване малко по-късно, в прогимназиален етап (5.-7. клас).

Световна тенденция е образованието да се осъвременява и да търси повече допирни точки с интересите на учениците. М. Апостолова-Димитрова също смята, че „въвеждането на съвременни, иновативни педагогически модели, базирани на психологически практики, повишава ефективността при усвояването на музикалнотеоретични знания на учениците." (Apostolova-Dimitrova, 2021:754)[2]. У нас се наблюдава тенденция учителите непрестанно да повишават квалификацията си и да полагат усилия да усъвършенстват уменията и компетентностите си да превръщат теоретичните знания в интересно учебно съдържание, в това число и учителите по музика. Но кое е интересно

1 Dimitrova, R. Ключовите компетентности в обучението по музика в начален училищен етап. В: Измерения на компетентността. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена в рамките на Климентовите дни на Алма Матер София, 3–5 декември 2020 г. Университетско издателство "Св. Климент Охридски", 2021, 454.

2 Apostolova-Dimitrova, M. Комуникацията с музика като възможност за развитие на емоционална интелигентност. В: "Образование и изкуства: Традиции и перспективи. Втора научно-практическа конференция 2021 г." ФНОИ, СУ "Св. Климент Охридски", 754. https://fnoi.uni-sofia.bg/wp-content/uploads/2021/11/Sbornik_Obrazovanie_Izkustva_2021.pdf

за съвременните деца? Те са все по-заинтригувани от мобилни устройства и игри. Работата със съвременни технологии и мобилни приложения в уроците са между любимите моменти за учениците от 3. и 4. клас.

В практиката си като учител по музика имам наблюдения, че тест на хартия се приема от учениците като неприятна задача. Когато същите въпроси им бъдат предложени като игра за мобилни телефони те са въодушевени и нямат търпение да започнат. Харесва им възможността да следят напредъка си, в сравнение с резултатите на съучениците си в реално време, нещо което хартиеният тест не може да им предложи. За учителя интерактивният вариант също е по-удобен. Програмите синтезират отчет за постиженията на всеки участник. Може да се проследи кои въпроси са ги затруднили и им е било необходимо повече време за отговор, както и тези, на които не са дали правилен отговор. Тази обратна връзка дава насоки на кои теми да се наблегне в уроците за упражнение, преговор и обобщение на знанията. Оценяването отново е мигновено. То може да се осъществи по предварително зададена скала в проценти или точки и учениците веднага да научат какви са резултатите им. Авторските тестови игри имат още едно голямо предимство: „Уникалното им авторско съдържание гарантира невъзможност да се преписва от предварително наизустени решения." (Kovacheva, 2023:439)[3]

Целите, които се постигат посредством интерактивните форми на работа може да бъдат различни: да се въведе ново знание, да се затвърди въведеното знание, да се направи обобщение на раздел, да се проверят знанията с тестови форми. Интерактивните програми и приложения са много и непрестанно се създават нови. Целта за "...имплементирането на игрови модели в образователния процес не е свързано с определен заинтересован субект, а се диктува от идеята за максимална ефективност и комуникация ..." (Endreva, 2021:97)[4]. При интегрирането им в обучението по музика е необходимо да се направи прецизен подбор. Програмата (приложението) на

3 Kovacheva, R. Разработване на образователни ресурси за обучение по музика в електронна среда. – В: "Образование и изкуства: Традиции и перспективи. Четвърта научно-практическа конференция с международно участие 2023". Университетско издателство "Св. Климент Охридски". С., 2023, 439.

4 Endreva, M. Идеологически аспекти на образователните парадигми при прехода от преподаване на знания към изграждане на компетентности. В: Измерения на компетентността. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена в рамките на Климентовите дни на Алма Матер София, 3–5 декември 2020 г. Университетско издателство „Св. Климент Охридски", 2021, 97.

първо място трябва да е със свободен (безплатен) достъп и да не изисква регистрация от учениците. Голямо предимство е възможноста в нея да се интегрират звукови и видео файлове или линкове от Интернет. Важен детайл е да има настройки за време при избор на правилните отговори.

Статията представя възможности за прилагане в обучението по музика в начален образователен етап на безплатната версия на образователното приложение Kahoot. Както подчертава Преслава Байчева[5] в сайта prepodavame.bg: „Kahoot! е образователно приложение, в което се създават и решават викторини, които повишават ангажираността в часовете чрез заложените елементи на игровизация.“ Авторът на публикацията препоръчва приложението да бъде използвано за преподаване на нови знания, чрез активни презентации, за проверка на разбирането, преговор, създаване на учебна задача, за начало на часа и проверка на емоциите.

Периодът на световна пандемична ситуация в образованието ни показа, че учителите трябва да са иновативни, да търсят по-голямо разнообразие от дигитални образователни ресурси, както и да имат нагласа, че сами трябва да създават учебно съдържание. Българските учебни програми по музика са специфични и насочени само към нашите родни училища. По тази причина учителите по музика трудно биха могли да заимстват готови ресурси от световната база данни, особено за български фолклор. Такива отсъстват не само в цитираното приложение. При търсене на готови материали в kahoot.com се забелязва положителна тенденция все повече учители да създават свои авторски материали. Търсачката на сайта не позволява да се използват разширени настройки и това затруднява констатирането на точен брой ресурси в направление “музика” и в частност “български музикален фолклор“. Друга особеност на тестовете със свободен достъп е, че в някои от тях вградените линкове от Интернет са недостъпни. При желание да бъде използван готов тест е добре предварително да се провери дали въпросите са зададени съобразно учебната програма и коректно за възрастта на учениците, дали музикалният пример е подходящ по отношение на темпо, качество на звука и картината, дали времето за отговорите е достатъчно за прочитане текста на въпроса и прослушване на музикалния пример от учениците, както и правописа на изреченията.

5 Baycheva, P. Ангажиращи учебни часове с Kahoot! https://prepodavame.bg/angazhirashti-uchebni-chasove-s-kahoot/, accessed April 11,2024.

Тенденцията за осъвременяване на образователните методи е не по-малко важна и при подготовката на студенти, бъдещи преподаватели по музика. Те имат голямото предимство да се запознаят със световни иновации в преподаването и да ги интегрират в своята предметна сфера още по време на студентската си практика. Всеки студент, преминал курса на обучение, има задача да създаде авторски образователни ресурси в Kahoot, с определени изисквания:

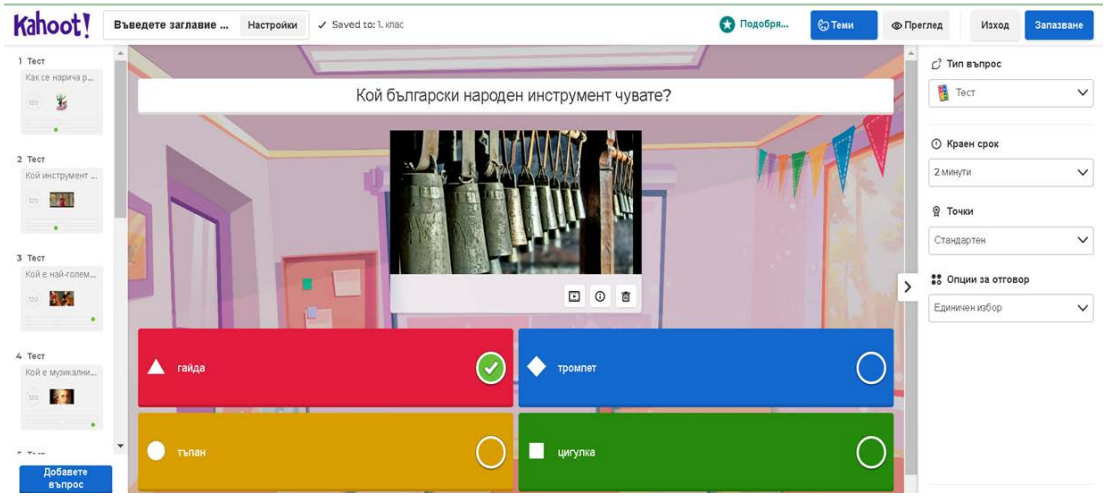
- тестът да съдържа минимум осем въпроса;
- текстовете на въпросите да са кратки и ясни;
- всеки въпрос да е подкрепен от ярък музикален пример или изображение;
- времетраенето на музикалния пример да е поне 90 секунди, а при възможност и повече;
- видео клипът да е настроен така, че да не подсказва отговора директно (да се избегне заглавието в началото на видеото);
- времето за отговор да е по-дълго от реално необходимото, за да не създава напрежение у учениците (минимум една минута за текстов въпрос и поне две минути за въпрос, придружен от музикален пример);
- да се редуват двата вида въпроси, които предлага свободната версия на програмата - викторина с един възможен правилен отговор и "истина или лъжа";
- при шаблона "истина или лъжа" да не се поставя въпрос, а да се изказва твърдение, за по-лесна ориентация на учениците.

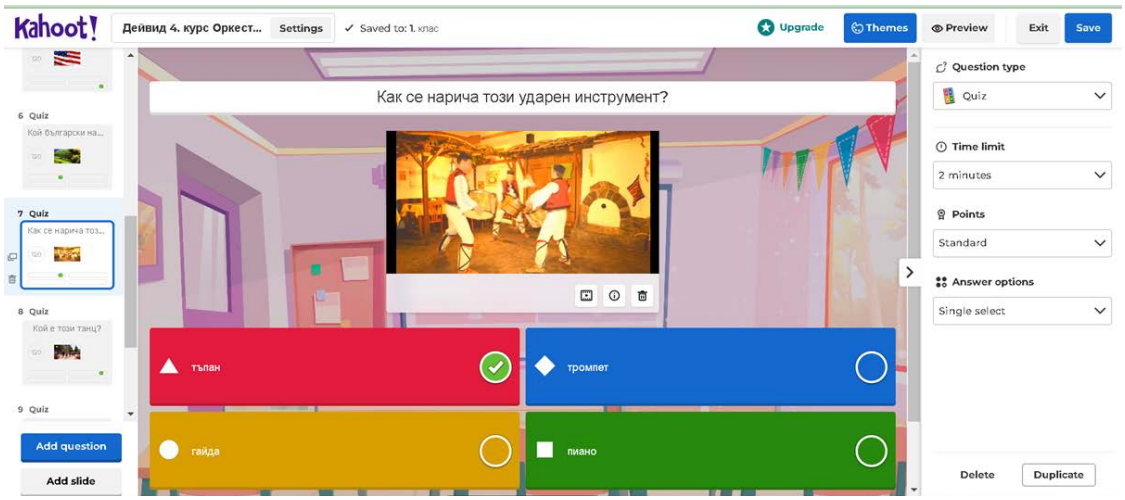
Създадените от студенти тестове се представят в клас. Дава се възможност на учениците да ги играят в края на часа по темата, за която се отнасят. В уроци за преговор и обобщение, както и в задачи за домашна работа, се дава указание учениците да играят играта няколко пъти до постигане на максимален резултат, с цел да попълнят пропуските си. Музикалните примери се настройват да звучат с по-голяма продължителност, за да могат учениците да ги слушат по-дълго и да запомнят по-трайно наученото.

Фолклорните знания, които се залагат в тестовите игри на Kahoot

обхващат очакваните резултати в учебните програми по музика. Приложените примери са от авторски тестови-игри или от авторски проекти на студенти в специалност „Музика“ при катедра „Музика и мултимедийни технологии“ във Факултета по науки за образованието и изкуствата на СУ „Св. Климент Охридски“.

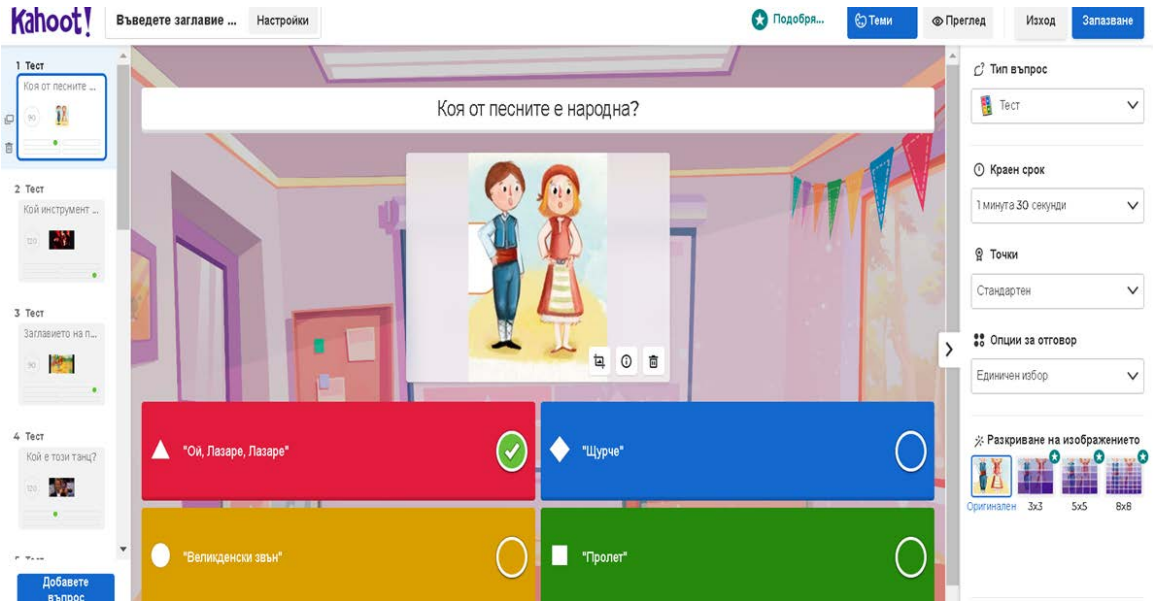
- В първи клас учебната програма насочва към въпроси за разпознаване по вид и тембър на народните музикални инструменти гайда и тъпан, както и отличаването им като фолклорни от останалите изучавани музикални инструменти. (Фиг. 1, 2):

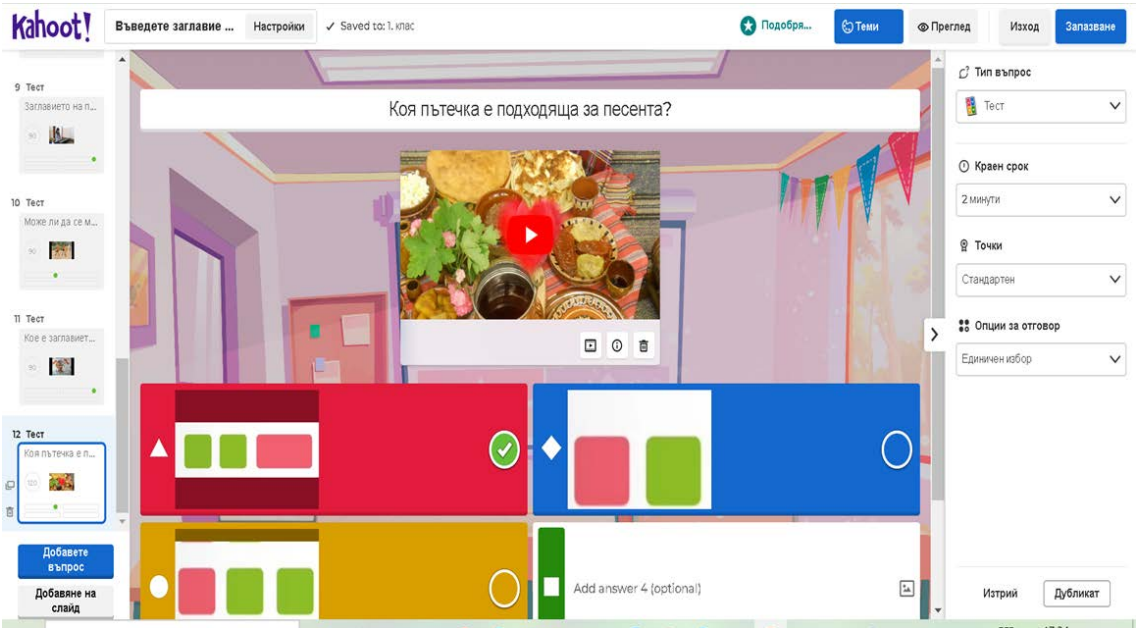




(Фиг. 1, 2)

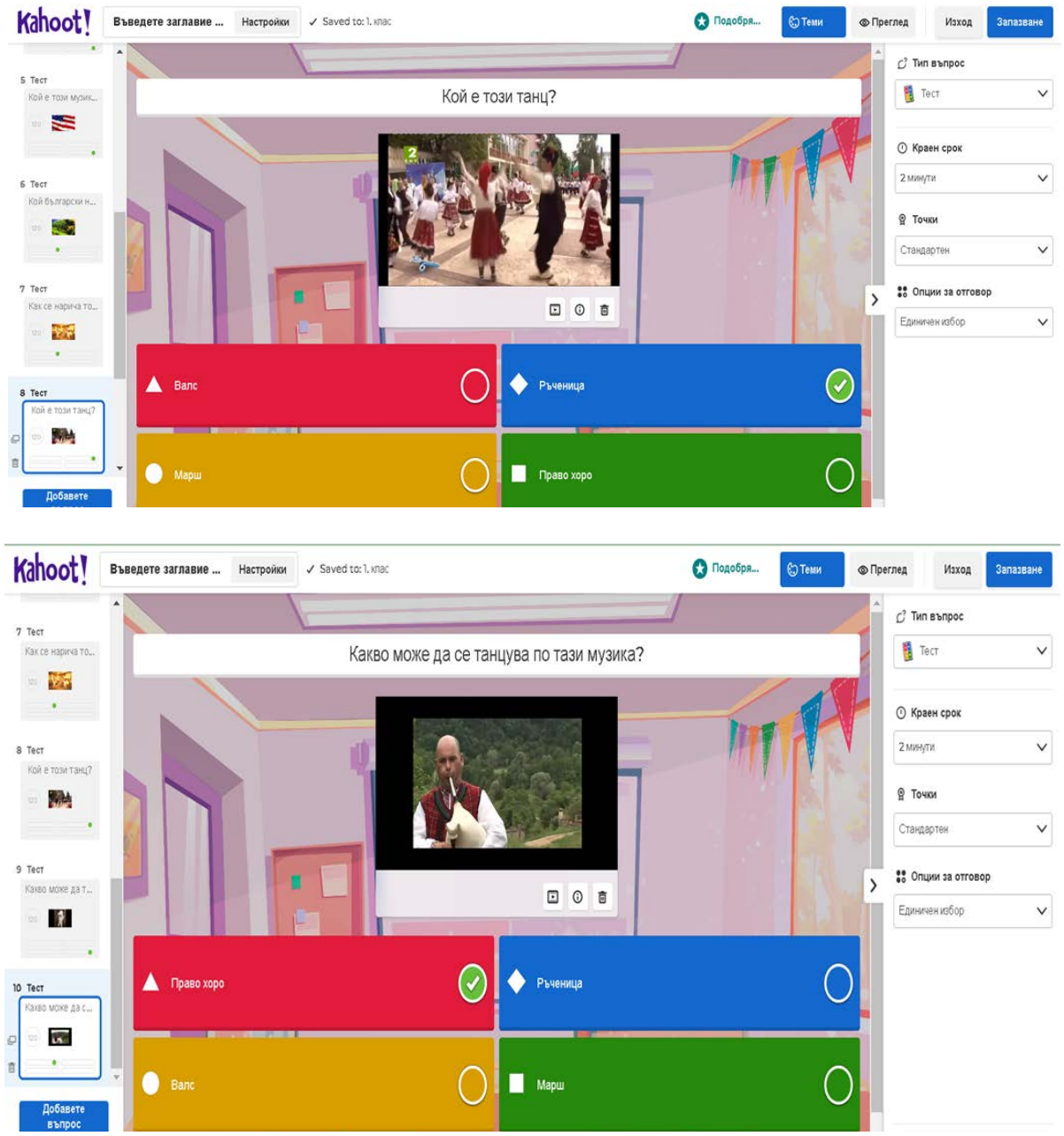
- Очакван резултат е първокласниците да умеят да разграничават народните от авторските песни в репертоара за пеене; както и равномерна метрическа пулсация на две, на три и неравномерна пулсация на три:





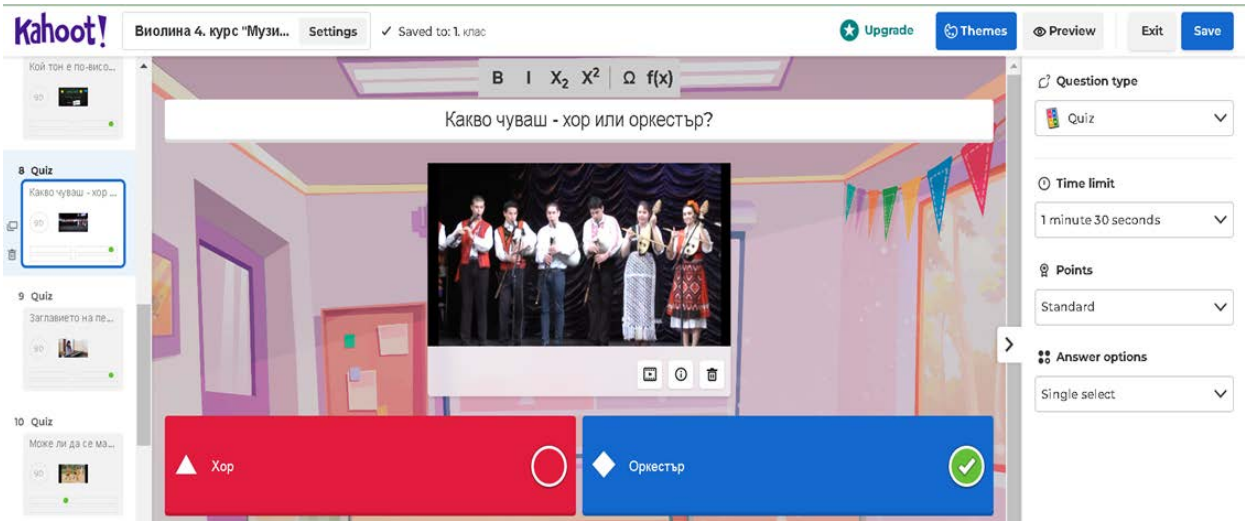
Фиг. 3, 4

- С изпълнения на българска народна музика се развива компетентността малките ученици да отчитат силното метрично време при равномерна пулсация, да отразяват метрума двигателно и да го свързват с графичен модел, да различават и изпълняват танцови движения на Право хоро и Ръченица:



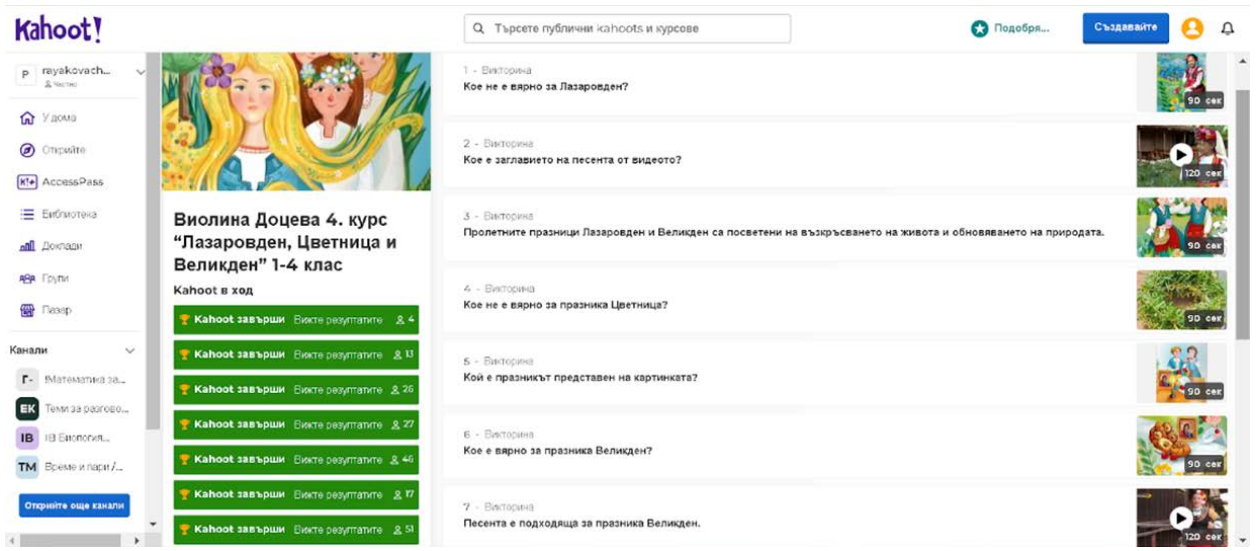
Фиг. 5, 6

- Очаква се първокласниците да умеят да отличават изпълнения на детски хор и оркестър. (Фиг. 7):



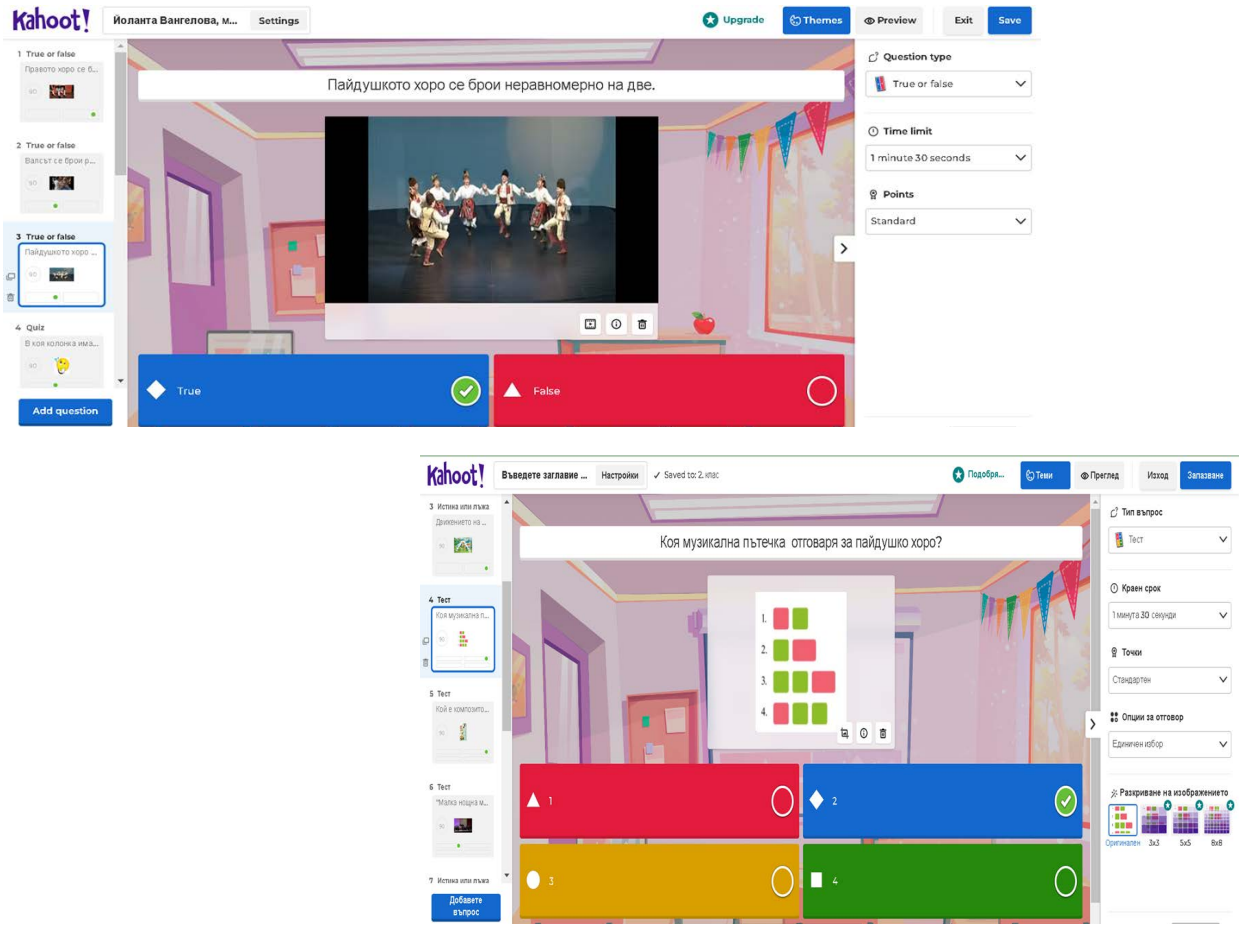
Фиг. 7

- Забавни за малките ученици са и въпроси свързани с обредите в българските народни календарни празници, подходящите за тях песни и участието на деца в тях:



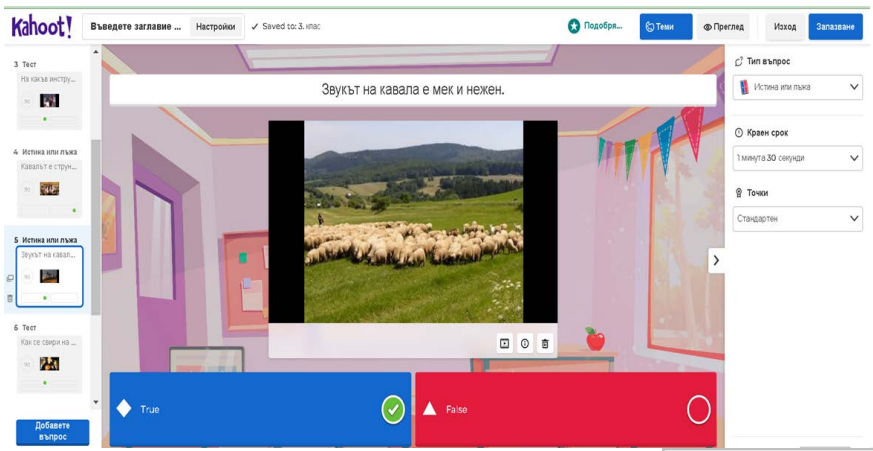
Фиг. 8

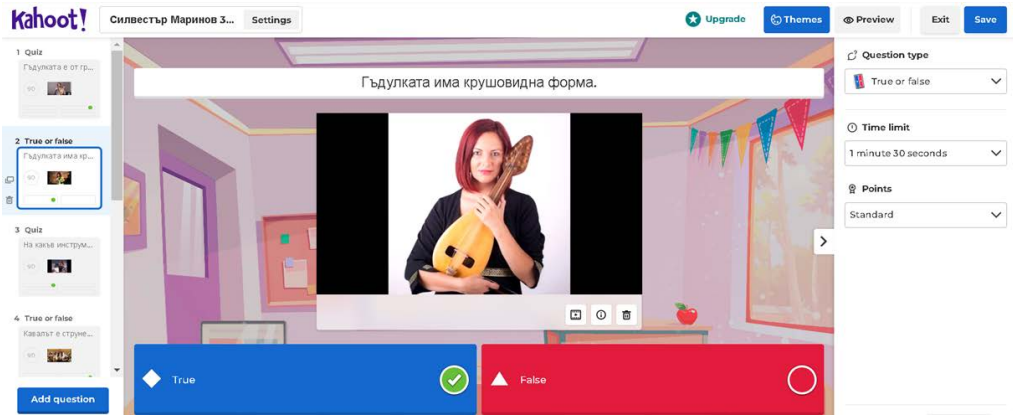
- От второкласниците се очаква да надградят получените компетентности в първи клас. Освен вече описаните очаквани резултати, те трябва също да разпознават по метрум неравномерното броене на две, характерно за Пайдушко хоро и да го отличават от равномерно броене на две:

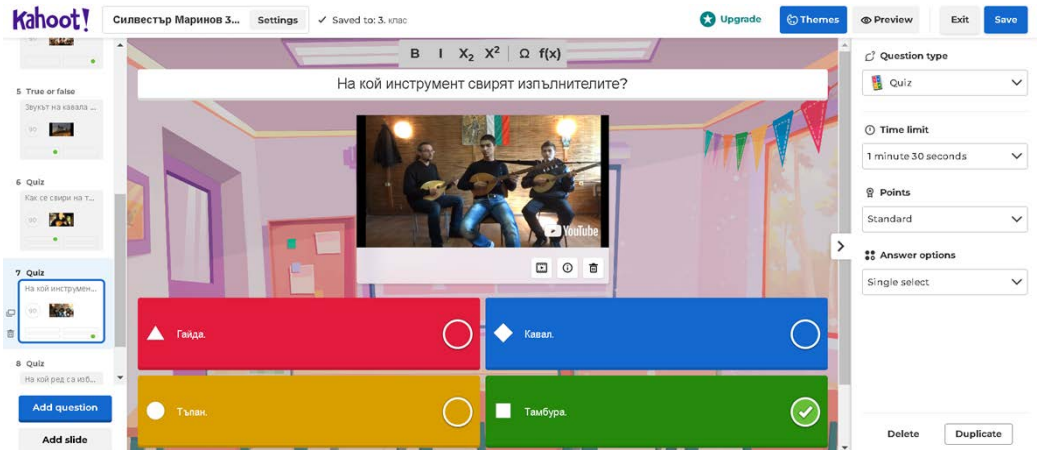


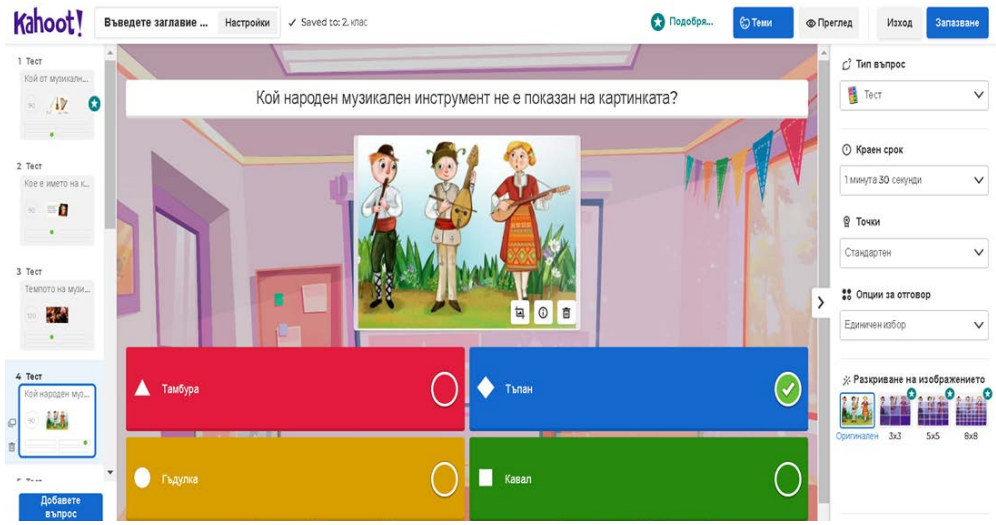
Фиг. 9, 10

- В учебната програма по музика за втори клас се въвеждат народните музикални инструменти кавал, гъдулка и тамбура. Очаква се учениците да умеят да ги разпознават по вид и тембър:



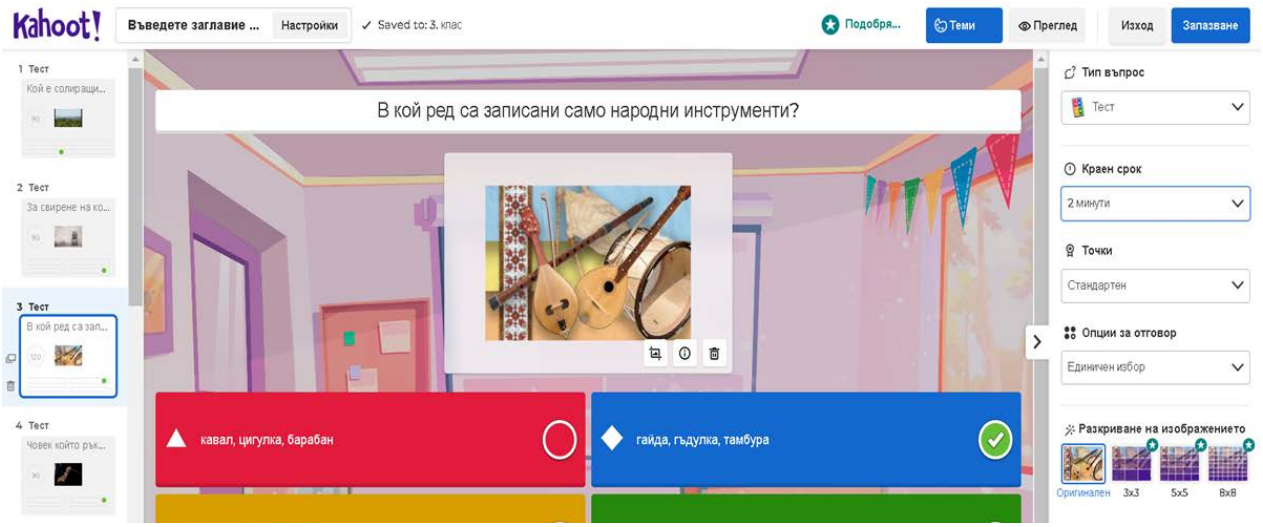






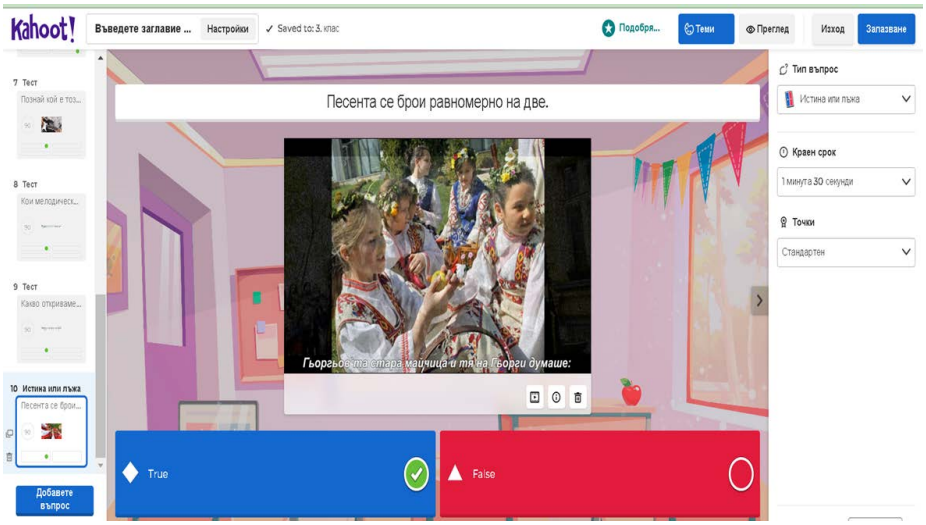
Фиг. 11, 12, 13, 14

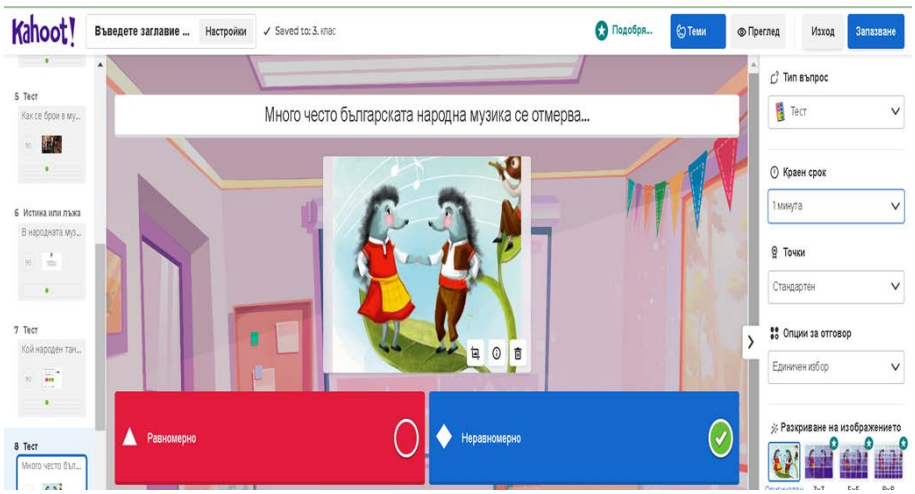
- От второкласниците се очаква да разграничат вокална от инструментална музика и народните музикални инструменти от останалите:



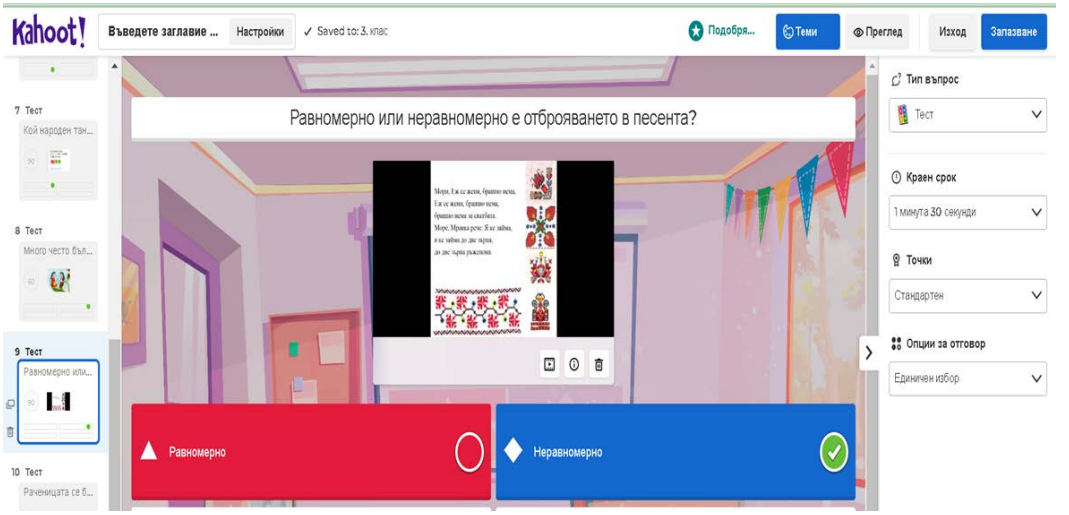
Фиг. 15

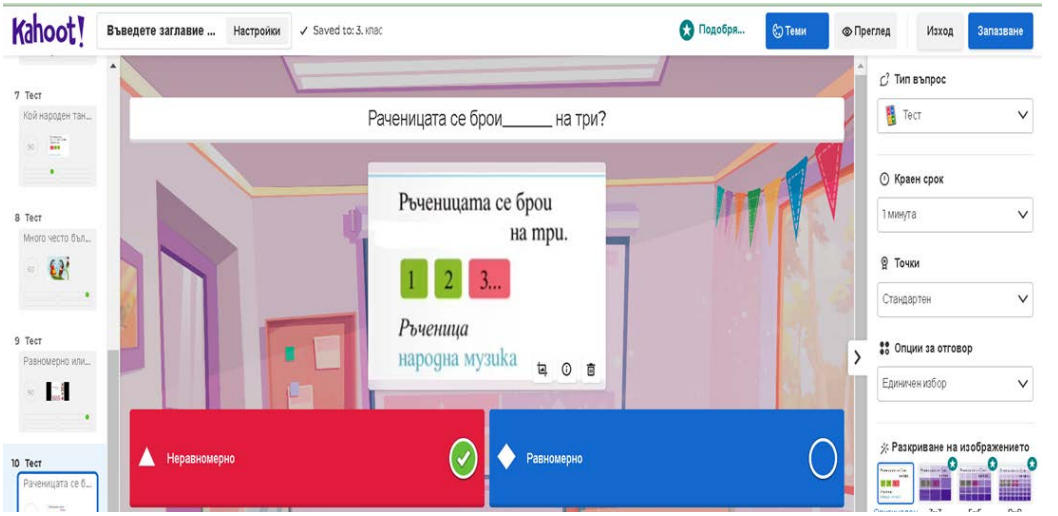
- В трети клас се затвърждават уменията за различаване на равномерно и неравномерно броене на две и три. (Фиг. 16, 17)



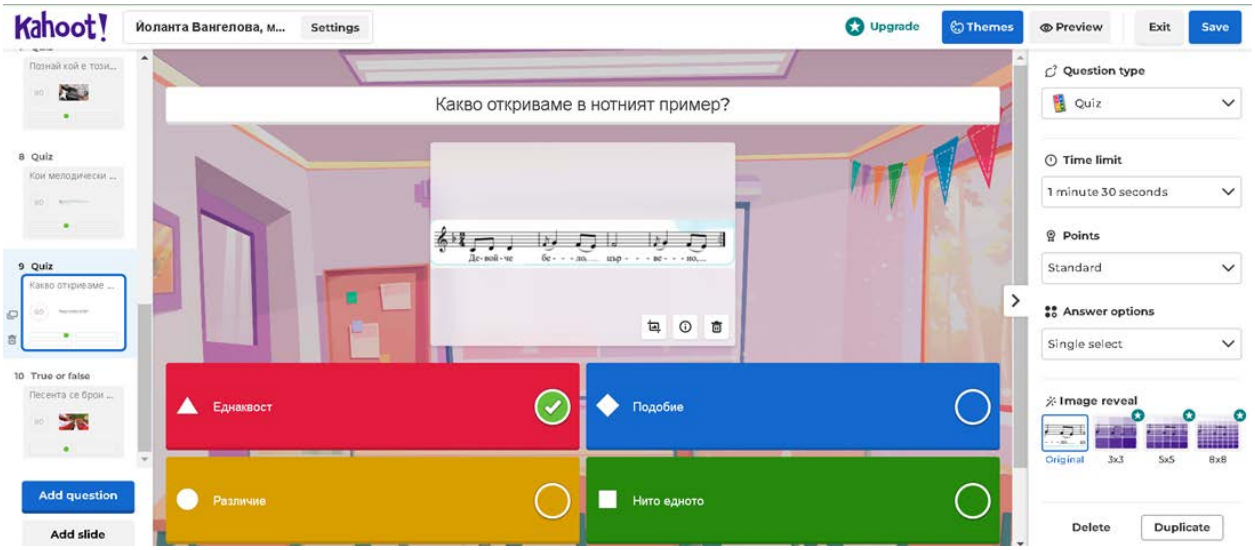


- В учебните програми по музика в начален етап, в т. ч. и на третокласниците, е заложено изискване за изпълнение на песни от училищния и извънучилищния репертоар. Част от тях могат да бъдат народни. Чрез реализиране на изпълнителска дейност учениците затвърдяват получените музикално-теоретични знания, развиват своя ладов, мелодически и метроритмически усет. (Фиг. 18, 19):

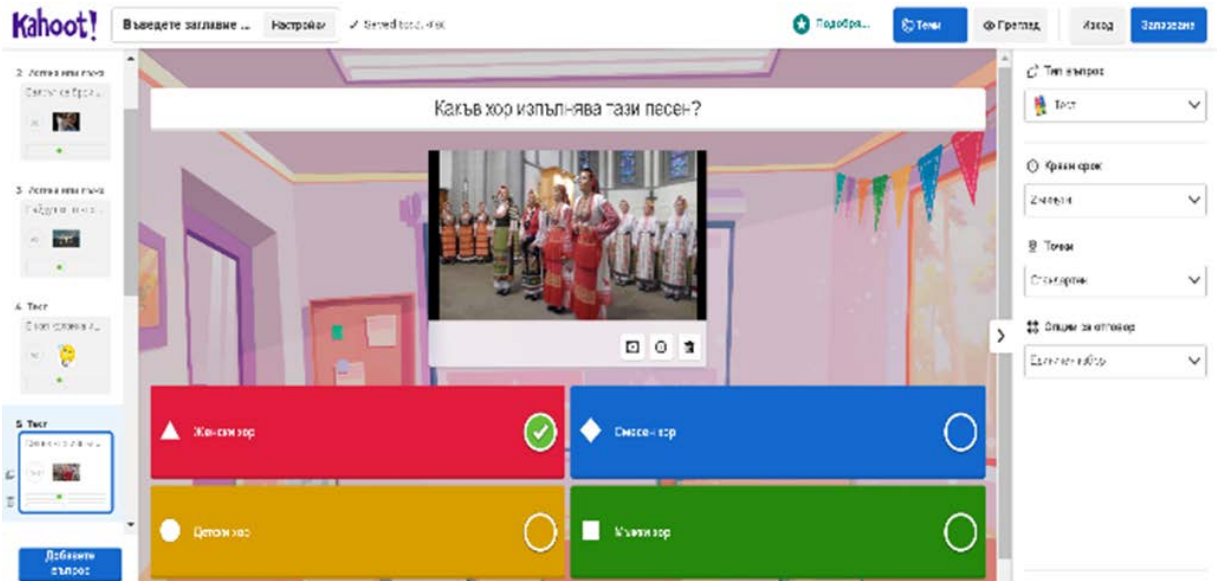




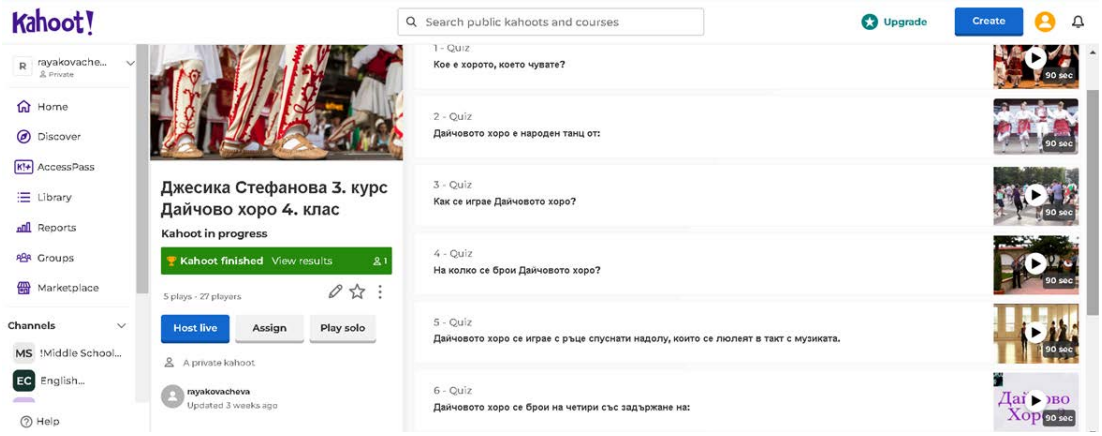
- Абстрактните теоретични понятия „знак за повторение, първи и втори път, еднаквост, различие, подобие“, както и „посока на движение на мелодията“ могат да бъдат онагледени с примери от българската народна музика. (Фиг. 20):



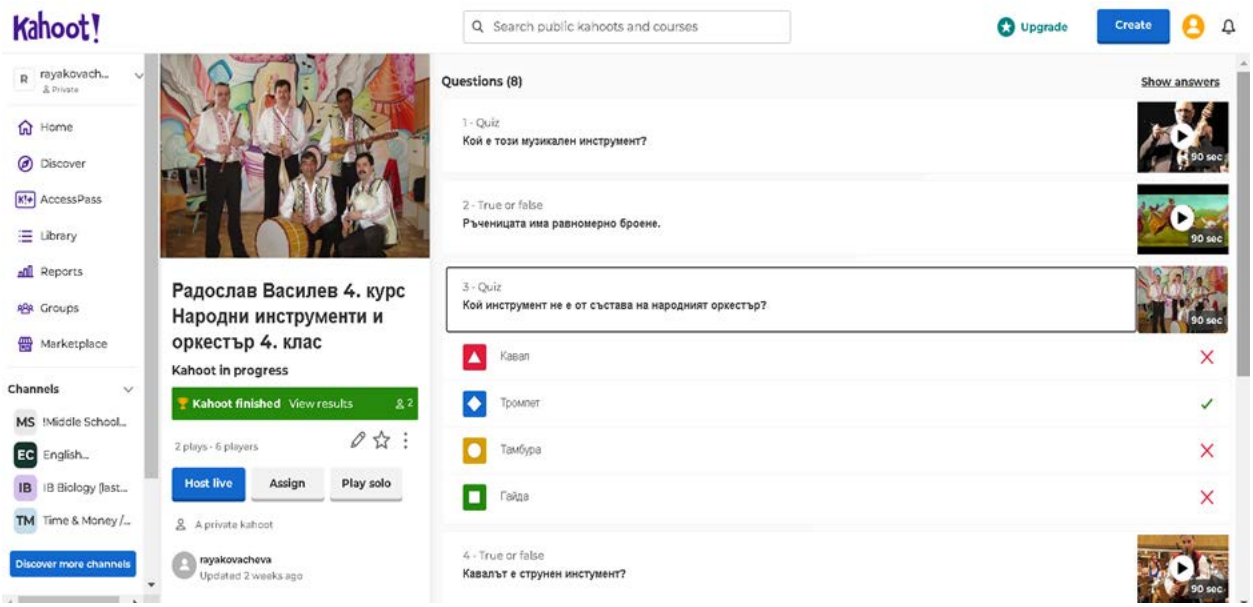
- Новото знание за женски хор и също може да бъде представено с пример за женски народен хор. (Фиг. 21):



- В четвърти клас се въвежда неравномерно броене на четири със задържане на последния дял и “Дайчово хоро”. (Фиг. 22):



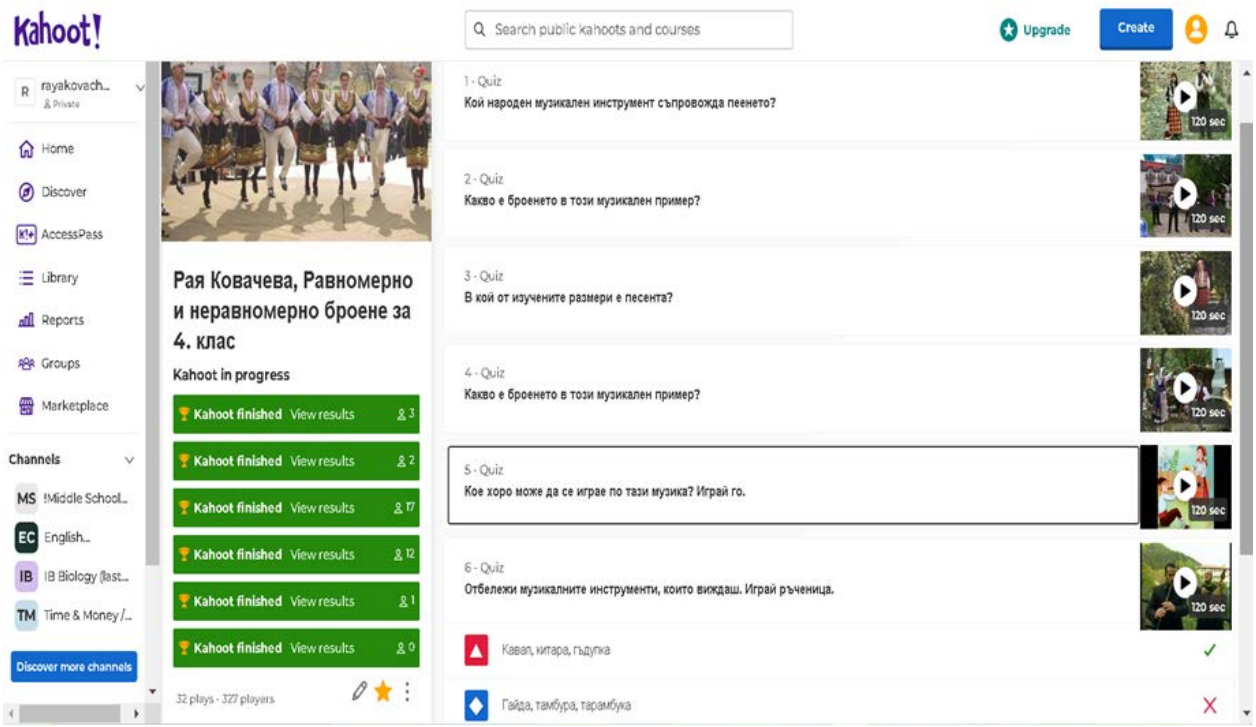
- Ново е знанието и за оркестър от народни инструменти. (Фиг. 23)



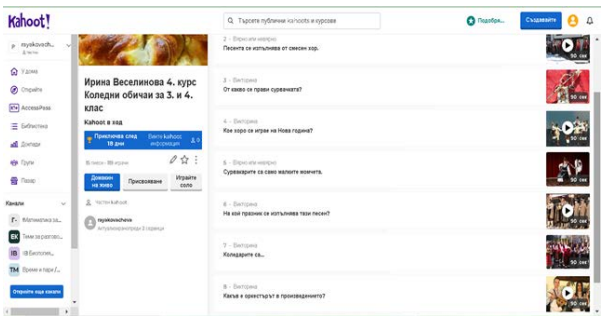
- В края на учебната година в четвърти клас се прави обобщение и преговор с цел провеждане на изходяща диагностика за целия образователен етап. Най-лесно тази задача отново може да се осъществи с Kahoot. Експеримент с такъв обобщителен тест е цитиран в дисертационния труд на д-р Мая Андасорова, а Kahoot печели доверието ѝ за нуждите на експерименталното изследване със следните характеристики: „Учителите имат възможност да поставят конкретни задачи и задават индивидуално време за работа по всяка от тях, да извличат детайлна информация за уменията и компетентностите на децата, да получават в реално време проверени и статистически обработени резултати от работата им. Тази форма на работа е интересна, атрактивна и любима за малките ученици, пестяща време и изключително полезна за техните учители.” (Andasorova, 2021:763-764).[6]

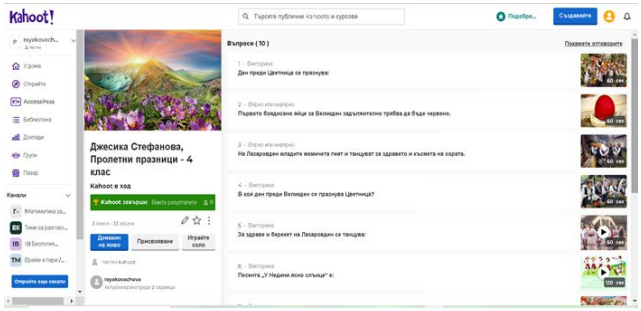
6 Andasorova, M. Обучението по музика в 4. клас на иновативно училище – предизвикателства и възможности. В: “Образование и изкуства: Традиции и перспективи. Втора научно-практическа конференция 2021 г.” ФНОИ, СУ “Св. Климент Охридски”. с.763-764, https://fnoi.uni-sofia.bg/wp-content/uploads/2021/11/Sbornik_Obrazovanie_Izkust-va_2021.pdf

В цитирания тест се съдържат и въпроси за фолклорните елементи от програмите по музика за начален етап. Част от тест с подобно съдържание е показан на Фиг. 24:



- Любими за учениците от начален етап са игрите с елементи на фолклорна обредност за най-големите християнски празници:





В заключение бих споделила, че учениците проявяват интерес и активно желание за участие в този метод на интерактивно взаимодействие. Отчетите на дейността в профила ми показват повече от 3000 резултата от проведени тестове с ученици от начален и прогимназиален етап с преобладаващо съдържание на въпроси за българския музикален и

обреден фолклор. Методът не е подходящ за прилагане във всеки учебен час, поради високо емоционалните реакции, които поражда състезателния елемент в тестовите игри. Удобен е за диагностициране знанията в края на учебен раздел или учебен срок, пести време на учителя за проверка и оценяване, а с прецизно изчислените резултати от програмата се избягва моментът на субективност при оценяването. Подходящ е за работа дори за хора в неравностойно положение. В списъка със студентски задачи имам тест на незряща студентка, създаден с висока професионална прецизност. За играене от незрящи е необходимо да се добави максимално допустимото време за отговор, за да може програмата им за комуникация с мобилното устройство да прочете информацията от екрана.

Създаването на игра-тест, подходяща за определена възраст ученици е трудоемко, отнема много от личното време на учителя и засяга неговата интелектуална собственост. По тази причина в публикацията са приложени само снимки от авторски материали, които не са достъпни публично. Kahoot е съвместим с образователните приложения Google Classroom и Microsoft Teams. По преценка на учителя тестът може да бъде активиран и да се реши по време на учебния час или да се изпрати линк за достъп в споменатите платформи като се постави задача за самостоятелна работа от учениците. Линковете имат ограничена валидност, поради което не са публикувани в литературата на настоящата статията.

Литература:

1. Andasorova 2021: Andasorova, M. Обучението по музика в 4. клас на иновативно училище – предизвикателства и възможности. – В: "Образование и изкуства: Традиции и перспективи. Втора научно-практическа конференция 2021 г." ФНОИ, СУ "Св. Климент Охридски". С., 2021, 755-765. Obuchenieto po muzika v 4. klas na inovativnoto uchilishte – predizvikatelstva I vazmojnosti. – V: Obrazovanie I izkustva: Traditsii I perspektivi. Vtora nauchno-prakticheska konferentsiya 2021 g. FNOI, SU "Sv. Kliment Ohridski". Sofia, 2021, 755-756.] [https://fnoi.uni-sofia.bg/wp-content/uploads/2021/11/Sbornik_Obrazovanie_Izkustva_2021.pdf, accessed April 11, 2024.

2. Apostolova-Dimitrova 2021: Apostolova-Dimitrova, M. Комуникацията с музика като възможност за развитие на емоционална интелигентност. – В: "Образование и изкуства: Традиции и перспективи. Втора научно-практическа конференция 2021 г." ФНОИ, СУ "Св. Климент Охридски". С., 2021, 747-754. [Komunikatsiyata s muzika kato vazmozhnost za razvitie na emotsionalna inteligentnost. – V: Obrazovanie I izkustva: Traditsii I perspektivi. Vtora nauchno-prakticheska konferentsiya 2021 g. FNOI, SU "Sv. Kliment Ohridski". Sofia, 2021, 747-754] https://fnoi.

uni-sofia.bg/wp-content/uploads/2021/11/Sbornik_Obrazovanie_Izkustva_2021.pdf, accessed April 11, 2024.

3. Baycheva s.a.: Baycheva, P. Ангажиращи учебни часове с Kahoot! [Angazhirashti uchebni chasove s Kahoot! s.a.] https://prepodavame.bg/angazhirashti-uchebni-chasove-s-kahoot/, accessed April 11, 2024.

4. Dimitrova 2021: Dimitrova, R. Ключовите компетентности в обучението по музика в начален училищен етап. – В: Измерения на компетентността. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена в рамките на Климентовите дни на Алма Матер София, 3–5 декември 2020 г. издателство: Университетско издателство „Св. Климент Охридски", 2021. С., 448-458. [Klyuchovite kompetentnosti v obuchenieto po muzika v nachalen uchilishten etap. – V: Izmereniya na kompetentnostta. Sbornik s dokladi ot mezhdunarodna nauchna konferentsiya, provedena v ramkite na Klimentovite dni na Alma Mater Sofiya, 3–5 dekemvri 2020 g. izdatelstvo: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski", 2021. Sofia., 448-458.]

5. Endreva 2021: Endreva, M. Идеологически аспекти на образователните парадигми при прехода от преподаване на знания към изграждане на компетентности. – В: Измерения на компетентността. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена в рамките на Климентовите дни на Алма Матер София, 3–5 декември 2020 г. Университетско издателство „Св. Климент Охридски", 2021. С., 88-101. [Ideologicheski aspekti na obrazovatelnite paradigmi pri prehoda ot prepodavane na znaniya kam izgrazhdane na kompetentnosti. – V: Izmereniya na kompetentnostta. Sbornik s dokladi ot mezhdunarodna nauchna konferentsiya, provedena v ramkite na Klimentovite dni na Alma Mater Sofiya, 3–5 dekemvri 2020. Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski", 2021. Sofia, 88-101.]

6. Kovacheva 2023: Kovacheva, R. Разработване на образователни ресурси за обучение по музика в електронна среда. – В: "Образование и изкуства: Традиции и перспективи. Четвърта научно-практическа конференция с международно участие 2023". Университетско издателство "Св. Климент Охридски". С., 2023, 433-445. [Razrabotvane na obrazovatelni resursi za obuchenie po muzika v elektronna sreda. – V: Obrazovanie I izkustva: Traditsii I perspektivi. Chetvarta nauchno-prakticheska konferentsiya s mezhdunarodno uchastie 2023. Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kliment Ohridski". Sofia, 2023, 433-445]

Интересите на автора са насочени към българския музикален фолклор, методика на обучението по музика и адаптиране на съвременни методи на обучение, чрез които фолклорът да бъде по-достъпен за учениците.

ЕСТЕТИЧЕСКИ ТРАДИЦИИ В ПРЕПОДАВАНЕТО НА ПРАВОСЛАВНИ ПЕСНОПЕНИЯ

Илия Михайлов

AESTHETIC TRADITIONS IN TEACHING ORTHODOX CHANT

Ilia Mihaylov

Резюме:

Въпросите, свързани с произхода и културната принадлежност на българския църковен едноглас, влияят върху оценяването и възприемането му в теоретичен и естетически план, както и обуславят възможните, методически и педагогически решения за неговото преподаване. Наричано от родните ни музикоучители „източно църковно пение“, в съвремието ни тази монодийна традиция е акустически значително отдалечена за повечето от нас. Затова наложително е на първо време категорично да определим в какво се състои това „източно“ и какво означава то и за двете страни в педагогическото взаимодействие (учител–ученици). Необходимо е също с дидактическа цел да се запишат отпустителни тропари, което само по себе си представлява трудност, и да се нотират на петолинейна нотация с микрохроматични знаци. Получения иновативен ресурс би бил изключително полезен с цел подпомагането (или правенето изобщо възможно) на преподаването на тази музикална материя, включително и в училищна среда.

Ключови думи: музика, педагогика, църковна монодия, източно, песнопения, звукозаписи, микрохроматични, нотиране.

Abstract:

The cultural and historical context surrounding the Bulgarian church monophonic voice has a significant impact on its theoretical and aesthetic appreciation, as well as on the development of effective teaching methodologies. Commonly referred to as ‚Eastern church singing‘ by our native music teachers, this monodic tradition may seem acoustically distant to many in modern times. It would be beneficial to begin by clearly defining what is meant by the term ‚Eastern‘ and how it relates to the pedagogical interaction between teachers and students. Additionally, it may be helpful to identify and document any unnecessary tropes, although this task may present some challenges. It could be useful to notate these tropes using pentolline notation with microchromatic signs. The resulting innovative resource could prove to be highly beneficial in facilitating the teaching of this musical matter, particularly in a school setting. This could potentially make the subject more accessible to a wider audience.

Key words: music, pedagogy, church monody, eastern, chant, sound recordings, microchromatic, notation.

Категорично може да твърдим, че практикуваната от поне едно хилядолетие по българските земи църковна (както и фолклорна, впрочем) монодия е източно културно явление – т. е. самобитно по отношение на западната музикална култура и образование. Оттам необходимоста понятийно и звуково да се достигне до пределна яснота на това „източно“ и фактът, че трудове за „църковно пение“ на български език от преди XIX в. не съществуват, обуслови и наложи като решение внимателният прочит на традициите на перси, араби и османци, което направихме в предходна публикация (Mihaylov, 2021: 92). Синтезирайки ги и изхождайки от изключително устойчивото име „източно църковно пение“, можем най-безпрепятствено да обобщим характеристиките на църковните ни песнопения, които се обуславят в общотеоретичен план от:

- човешкия глас като ръководен за чуването и интервалovото многообразие (изначално натурално чуване и множество тонове-украшения, „ларингизми“);
- устойчиви и неустойчиви степени на гласа в смисъл на постоянни и променливи в звуковисочинно отношение;
- нефиксирани основи на гласа в осмогласието (определят се от изпълнителя);
- модален принцип на взаимоотношенията, изразяващ се в линейно обусловена форма (в противовес на хармонично функционалната);
- много повече от два начина на организация на звуковото пространство (за разлика от доминиращата опозиция мажор–минор в класическата западноевропейска музика);
- бавно разгръщане на пространните песнопения, които, когато са празнични херувика и причастни, се въвеждат със запев-импровизация.

Наличността на тези характеристики показва, че модалноизточната основа е водеща и за православната монодия в България. Тази основа следва да определя методологическите предпоставки и методическите решения при нейното преподаване, а те от своя страна трябва да се съобразят както с нейния произход и културна принадлежност, така и с нейното практикуване (Banev, 2015: 138 – 139).[1]

КОЛИЧЕСТВЕНИ, КАЧЕСТВЕНИ И ДУХОВНИ СПЕЦИФИКИ НА ПРАВОСЛАВНАТА МОНОДИЯ

За да могат православните християни в България да пеят източно-православни песнопения по традиционния начин, е необходимо да осъзнаят по какво те се различават днес от западната музика (включително от руската хорова), върху чиито принципи стъпва нашето образование и с която всички сме свикнали. Различията могат да бъдат разделени в три категории: **количествени, качествени и духовни**.

Количествените разлики се отнасят до съответните интервали, използвани в западната и източната („византийската“) музика. Източните песнопения съдържат микротонове, алтерации и тежнения към съответния тонален център или опорен тон. Този феномен не съществува при темперирания строй (напр. при клавишните инструменти), който е стандарт за съотношенията височина–звук в класическите западни композиции и музикална педагогика. Тези фини различия, присъщи за всяка източна музика, разкриват уникалната красота на източно-църковните мелодии. Понякога се правят опити да се адаптират микротоновите отношения към дванадесеттоновата равномерна темперация, което е допустимо единствено на абстрактно ниво, защото, приложено на практика, означава изменение на същността и характера на мелодиите.

Качествените отличия между западната и византийската музика са много. Основната разлика е, че западната музика в по-голямата си част е полифонична (или хармонизирана), докато византийската музика е монофонична, изградена само от мелодия. Така дори когато много хора пеят заедно, полученият звук сякаш идва „от една уста“, както пише в IV в. св. Йоан Златоуст2. Мелодията може да бъде придружена от бурдон или исон, чрез който, както отбелязва британският филолог Тилиард, се постига „ефект, много по-пълен и по-удовлетворяващ, отколкото може да си представим“ (Tillyard, 1923:64). Тази проста комбинация от мелодия и исон е практика, която се използва от векове. Добавянето на хармония към монофоничните мелодии е чуждо на традиционната литургична музика, независимо че през последните векове някои православни църкви приемат елементи от

хомофонията и полифонията като фактурно изграждане в западен стил или от практиката за хармонизиране на народни мелодии3.

Хармонизациите в западен стил стават норма за първи път в православната литургична музика в Львов, а след това и в Киев (вж. Kochmarchuk, 1964:120f), където поради римокатолически влияния от Полша тази полифония „внезапно избуява в руското литургично пеене от Запада в средата на седемнадесети век“ (Gardner, 1980:143) и така бележи края на една седемвековна епоха на монофонична литургична музика.

Дон Рандел коментира явлението по следния начин:

> *„За да бъдем точни, тази музика не беше полифонична, а хомофонична, тъй като хомофонията се определя като „музика, в която мелодичният интерес е съсредоточен в един глас или в част, която е снабдена с подчинен акомпанимент, за разлика от полифонията, в която мелодичният интерес е разпределени между всички части на музикалната текстура”(Randel, 1986:380).*

От тогава нататък тази полифонична музика продължава да се развива под италиански и немски влияния (Gardner,1980:145). Днес много православни енории са приели тази полифония за своите литургии, без да се съобразяват с нейния произход или ръководни естетически принципи. Оксфордският музиколог д-р Димитри Кономос прави следните наблюдения относно практическите недостатъци на полифонията в църковната музика:

> *„[Монофоничната музика] обикновено е лесна за пеене, лесна за научаване и запомняне. Певците могат лесно да съпоставят нотите си с празника. Този стил музика е идеален за пеене на конгрегация. Полифоничната музика, от друга страна, е по самото си естество по-сложна, по-плътна и по-трудна. За да бъде направена добре – както музикално, така и литургично – човек трябва да се концентрира. Музиката изисква много внимание – внимание, което би могло и е по-добре да се обърне другаде по време на божествената Литургия. За разлика от полифонията — модалната музика през бароковия, класическия и романтичния периоди — простите мелодии на песнопенията могат да бъдат пригодени така, че да следват текста, да усилят неговия смисъл и реторика, да му придадат подходящо музикално облекло“[4].*

Има няколко други забележителни качествени разлики между

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

западната и източната музика. Последната винаги е била изцяло гласов феномен (вж.Wellesz,1961:32,108, 366)5. Използването на музикални инструменти е осъдено от светите отци поради превъзходството на човешкия глас и защото инструменталната музика предизвиква чувственост, чужда на православния духовен живот. Св. Никодим цитира следното обяснение на Мелетий Пегас (1549–1601) относно това осъждане на инструментите:

> *„Прекомерната музика, преследването на това, което е сладко отвъд умерността, не предизвиква удоволствие, но, напротив, има тенденция да изтощава, защото именно поради тази причина само човешкият глас намира приемане в Църквата на основанието, че е присъщ на природата и не е изкуствен […]"*[6].

Църковните песнопения обикновено имат метруми, които са стабилни, но свободни в смисъл, че ритъмът може често да се променя в рамките на дадено песнопение (Tillyard,1935:13). Тези „нередности" правят използването на тактовите размери и черти неудобно7. Вибратото в източните песнопения е по-фино от неговия аналог в оперното пеене. Източно-църковният певец преминава между нотите по начин, който е по-течащ (по-гладък) от този на западения певец. Освен това мелизматиката, използвана в източно-православните песнопения, е в по-голямата си част толкова чужда на западното ухо, че е невъзможно за петолинейната нотация да ги фиксира. Всъщност на повечето западни певци им е трудно да я изпълнят, тъй като не са свикнали с физическия начин, по който се изпълняват.

Монофоничната музика постига възможно най-голяма яснота, тъй като мелодията се подчертава според нотационната агогика, и оттук идва прецизното изразяване на думите. От друга страна, инструментите, особено когато са много и свирят едновременно, обикновено създават объркване и разрушават яснотата на думите, които придружават. Рядко разбираме текста, когато звукът на много музикални инструменти се комбинира едновременно с мелодиите, които се пеят. Същото се случва и с полифоничната хорова музика, особено когато различните гласове правят акробатика върху дълги мелизми и се преплитат въз основа на контрапуктични закономерности. В такива случаи музиката не подчертава думите, но самата тя се възвисява, като използва словото за отправна точка. Освен това думите, подсилени от монофонична мелодия, запазват своето ритмично разнообразие.

Съществена разлика откриваме в духовността, която традицията на

църковното пеене предава. Константин Каварнос в книгата си за Фотий Контоглу прави много точни наблюдения върху тези духовни различия:

> *„Музиката е от два вида (както и другите изкуства) — светска и църковна. Всяка от тях е развита от различни чувства и различни състояния на душата. Светската музика изразява светски (т.е. плътски) чувства и желания. Въпреки че тези чувствата могат да бъдат много изтънчени (романтични, сантиментални, идеалистични и т.н.), те не престават да бъдат плътски. Въпреки това много хора вярват, че тези чувства са духовни. Въпреки това духовните чувства се изразяват само от църковната музика. Само църковната музика може наистина да изразява тайните движения на сърцето, които са напълно различни от тези, вдъхновени и развити от светската музика“ (Cavarnos,1992:148).*

Без да привлича излишно внимание към себе си, силно стилизираното изкуство на църковното пеене (както и византийската иконография) има за цел да издигне мислите и емоциите на човека от сферата на светското към тази на духовното8. По думите на д-р Каварнос традиционната византийска музика се характеризира с:

> *„ […] простота или свобода от ненужна сложност, чистота или свобода от всичко чувствено, показно, неискрено и притежава ненадминатата сила и духовност“ (Cavarnos,1998:20).*

Споменатите **количествени, качествени и духовни различия** не могат да бъдат напълно оценени и възприети единствено като информативно знание: необходимо е те да се чуят на практика. Ако това бъде и по време на богослужение, може да се оцени етосът на църковното пеене и да се разбере по какво то се различава от западната светска музика. Както отбелязва Тилиярд :

> *„...за да оценим и да се насладим на едно византийско песнопение, то не трябва просто да бъде изсвирено на пиано, а да бъде добре усвоено и изпято с думите и с необходимото внимание към ритъма и израза...“ (Tillyard,1935:13).*

Наред с това всеки опит за изпълнение на източни песнопения единствено като музика, написана на западна петолинейна нотация, неизбежно ще бъде неадекватен9, тъй като последната е точно фиксирана, докато византийската нотация е по-скоро описателна. Ако вземем пианото и темперирания звук като нещо, вече образователно общоприето и обикновено, тогава думите на Димитри Кономос мо-

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

гат да послужат като отправна точка: *„Църковната музика трябва да възвърне своята святост [...]“*[10].

Светостта означава другост, сакралност, обособеност – не общоприетото или обикновеното, а уникалното, особеното, незамърсеното. Натрупаният опит в културен, възпитателен и духовен план, който традиционната и за българите православна църковна монодия има, е фундаментално приносен в музикалнопедагогически аспект и не може да бъде подминат, ако целта ни е музикалното знание и изпълнителските умения да са в пълнота.

В днешната система за музикално образование, разпространена в България източните и естествените като звукоизвличане, звукоред и интонация традиции са пренебрегвани – в образователен план ние не възпитаваме и съответно не култивираме тяхното съзнателно чуване и практикуване. Нещо повече - количествените, качествени и духовни специфики на православната монодия са станали чужди за нашето, вече „европейско ухо“. Няма налична съвременна база данни – звукозаписи на църковни тропари, направени с дидактическа цел за обучение на ученици в основното училище например, които да отразяват гореописаните особености.

Осъществяване на записите

За да е възможно да направим звукозаписите годни за използване в обучителния процес – ключова част от предложеното тук дидактическо решение, – трябва да се съобразим със следните фактори:

На първо място, както посочихме по-горе, е необходимо да намерим автентични изпълнители, певци-псалти, носители на традицията, които освен това да се съгласят да участват в записите. Съгласието е под въпрос, защото подобни, преднамерени записи на „репертоар“ рядко могат да се осъществят в естествената среда – да се планират и регулярно да се записват църковни служби или отделни песнопения от тях, от които после да се селектират и обработят в професионално студио нужните ни

песнопения, е трудно осъществимо (най-малкото заради получаването на разрешение), изискващо много време, логистика, техника и финасов ресурс. Да не забравяме и, че певецът-псалт надали би пял в удобен гласов регистър за ученици, само защото на нас това ни е потребно.

От друга страна, записването на псалт в звукозаписно студио също не е решение, защото го поставя в изкуствена среда, „студийна“ нагласа и режим на работа. Не може да бъде изисквано от певеца да пее при такива условия. Той може да откаже и само защото времето на съответния тропар не е дошло – пред каквато екзистенциална позиция са се изправяли фолклористите, когато народни певци са отказвали да пеят например жетварски песни на есен. На човек с такова отношение към песните, които той пее, му е дълбоко чужда абстрактната позиция на обективното наблюдение и културно-педагогически цели. С други думи носителят на песните ще откаже, защото няма да е в целостта на отношението. Аргументите на изследователя/учения и педагога са външни на живота му и всъщност не работят като аргументи. Ако се съгласи, то ще е в следствие на отделяне от изначалната си причастност към целостта, в която песните са автентични и той самият – техен ,,глас“ и носител. Но за това записвачът трябва да го убеди. От само себе си е ясно, че това не е никак сигурно – да промени житейската си позиция един човек само защото на някого му трябва в работата му. Но даже и когато съгласието е налице, звукозаписната практика показва11, че много опитни църковни певци, някои от които дори преподаватели, се притесняват, заставайки пред микрофон. В резултат на това първоначалният запис, който се получава, е доста ,,суров“ и „негоден“ и не отговаря нито на възможностите на изпълнителите, нито на поставените цели, особено ако тези цели (както в нашия случай) са дидактически. Процесът на улягане и отпускане на певците отнема изключително много време, свързано е с намесата на външен човек (диригент, звукорежисьор) и често е несъвместим с очакваните резултати за създаване на автентични звукозаписи-еталони на селектираните тропари. От друга страна, евентуално използването на вече направени записи на живо не може да служи на класни дидактически цели, които поставят предварителни изисквания за скорост на записа, височина, яснота, подредба на материала и пр.

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

Записаните певци трябва да са поне двама, за да е възможно някакво сравнение. Тяхното пеене е необходимо да отговаря в максимална степен на изложеното дотук от нас както в теоретичен, така и в методико-естетически план.

Следователно средата е вторият фактор. За да се постигне максимално близък до живата практика резултат, певецът-псалтът трябва да бъде записан в максимална близост до естествената си среда. Тъй като храмът/църквата е изначално „хабитатът“ на това пеене, там трябва да се правят и записите. По изключение и с резерви мястото може да е зала или аудитория, ако певецът вече е приел да преподава.

В технически план добра новина е, че за записите ,,на терен“ вече не е необходима твърде скъпа професионална техника. Преносимите диктофони като Zoom H 4n Pro или Zoom H6 са достатъчно добро решение и дават напълно удовлетворителни резултати спрямо поставяните цели.

Нотиране на песнопенията

Както бе споменато по-горе част от дидактическото решение на дискутирания проблем е нотирането на гореописаните звукозаписи. Нотирането ще послужи за референция на педагога и за допълнителна помощ при обучението.

Като отправна точка може да бъдат използвани нотописните програми Sibelius или Maestro, както и опитът на съседна Турция. Тяхната петолинейна микротонална нотна система е разработена теоретично и методически още през XIX в., налична е като софтуеър (Mus2 3.x)12 и изцяло се прилага днес в педагогическата и теоретичната работа. Разбира се, на по-късен етап и при осигурен финансов и съдържателен ресурс би могло да се разработи и българска нотационна система, като се отчетат практическите реалности и резултатите от въведената новосъздадена практика.

Ключовото тук е, че създадената от нас нова ,,партитура“ за първи път всъщност ще отразява устно съхранена традиция (славяноезична

в нашия случай), носена от практикуващ изпълнител псалт, т.е. тя ще представлява нотирана транскрипция на ,,изпятото от певеца“, а не превод от български или гръцки оригинал на вече отпечатан музикален текст от невмена на петолинейна нотация. По този начин песнопението и графичното му изражение ще си съответстват в максимална степен, ще са единородни. Това ще предостави и много голяма възможност за контрол от преподавателя и ще улесни усвояването на тази вече отдалечена от нас музикална материя от учениците.

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

Заключение

Теоретичният извод, който може да изведем от казаното до тук е, че поради това, че източното пеене е феноменално и звуково свързано с нас и културно ни определя в не малка степен (поне исторически), а не присъства в музикалното ни образование, то изисква задължителното преразглеждане на общата музикалнопедагогическа парадигма. Средновековните по своята същност църковни песнопения съдържат микротонове, звукови редици и украшения, които са станали съвършено чужди на нашето, вече „ темперирано“ ухо. Заедно с неизползвания в ежедневието и официалната реч църковно-славянски език те могат да затруднят и притеснят мнозина дипломирани педагози и музиканти, не са лесни за усвояване, особено от ученици под формата на извънкласна дейност или инердисиплинарен урок . Но „добрата новина“ е, че поради естественото чуване и звукоизвличане при децата любопитството и дори доверието, което изначално имат към културните феномени, тази трудност присъства почти винаги само като сериозност и особеност. Имайки предвид гореизложените теоретични постановки може да се изведем тезата, че съществуващата система на обучение в България към момента е педагогически непригодна за усвояване на църковната монодия, практикувана по българските земи.

За да се поправи тази парциалност и анахронизъм, решението трябва да дойде от другаде: от друго – ново теоретично методическо и педагогическо осмисляне на тази традиция (феномен) и практикуване. Като първо и най-практично педагогическо следствие от това считаме, че съвременните постижения в теоретичните изследвания на източния едноглас и постановките, съдържащи се в тях, като и иновациите и

достъпността на музикалните технологии трябва да бъдат приложени към преподаването и усвояването на монодията, практикувана по българските земи, в това число и в училищен план. По този начин не само няма да осуетим възможността за холистично музикално образование, но и ще поставим основите за реално опазване на част от присъщото ни самобитно музикално наследство и културна принадлежност.

Endnotes

1 В статията си „The Eastern Orthodox Singing „Ψαλτική“ and its Epistemological Approach: Possibilities and Limits“ (Banev, 2015) Банев посочва „устното предание“, което обаче е изцяло „само вокално“ (p. 138), като принцип на предаването и преподаването на източно-православното пеене, на научната коректност спрямо него и на нотационните решения за него. Именно изключителният вокално-устен характер на псалтикията, „истината“, която „принадлежи на един или друг учител“ (p. 139), определя методологическите и методическите граници на нейното описване и изучаване.

2 Вж. Коментар към I Кор. 14:33 от св. Йоан Златоуст, Проповед 36: „Защото наистина винаги трябва да има само един глас в църквата, както има само едно тяло. Така говори сам читателят и епископът – самият той се задоволява да седи в мълчание, а певецът пее сам. Въпреки че всички отговарят [ὑπηχῶσιν], звукът излиза сякаш от една уста“. Цит. по: Migne, Jacques Paul (editeur). Patrologia Graeca. T. 61, колона 315. https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note5

3 Както е при пеенето, което въвежда Стефан Мокрянец за сърбите.

4 Кономос, Д. Откъс от лекция, изнесена в Православния институт „Св. Сергий“, Париж, през 1997 г.
(цит. по: https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note13).

5 Убедителни доказателства за липсата на музикални инструменти в ранната църква вж. McKinnon, 1998: IV,V, VII.

6 Вж.Обяснение на канон LXXV от Шести вселенски събор
(цит. по:https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note24).

7 Големият руски композитор Алексей Федорович Львов (1798–1870) също стига до заключението, че песнопението трябва да бъде написано в свободна, неограничена ритмична среда, без тактови черти и тактов размер (вж. Львов,1858:10).

8 По думите на Александър Лингас „Византийското песнопение е от техническа гледна точка изключително усъвършенствана „художествена“ традиция, която също от религиозна гледна точка е духовно дълбок слухов аналог на иконографията в способността си да предлага на човечеството вкус на вечната небесна литургия на ангелите“. Цит. по: https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note34 (посетен на *15.01.2024).*

9 По думите на Александър Лингас „Византийското песнопение е от техническа гледна точка изключително усъвършенствана „художествена“ традиция, която също от религиозна гледна точка е духовно дълбок слухов аналог на иконографията в способността си да предлага на човечеството вкус на вечната небесна литургия на ангелите“. Цит. по: https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note34 (посетен на *15.01.2024).*

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

10 Цит. по: https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note36.

11 Има се предвид осъществения от автора през 2018 г. проект „Ab Oriente Lux. – Музика на православния Изток“.

12 Вж: https://mus2.com.tr/en/explore.

ЛИТЕРАТУРА

Книги

Cavarnos 1992: Cavarnos, Constantine. Byzantine Sacred Art. Belmont, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies,1992,148.

Cavarnos 1998: Cavarnos, Constantine .Byzantine chant. Belmont, Institute for Byzantine and Modern Greek Studies,1998,20.

Gardner 1980: Gardner, Johann Von. Russian Church Singing: Orthodox Worship and Hymnography. Vol.1. New York, St. Vladimir‘s Seminary Press, 1980, 143,145.

Kochmarchuk 1964: Kochmarchuk, Franco. Dukhovni vyplyvy Kieva na moskovshchynu v dobu hetmans‘ koi Ukrainy. New York, Shevchenko Scientific Society, 1964, 120 f.

Tillyard 1923:Tillyard, Henry Julius Wetenhall. Byzantine Music and Hymnography. London, Faith Press,1923,64.

Tillyard 1935: Tillyard, Henry Julius Wetenhall. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation. Vol. I. Copenhagen, Levin & Munksgaard1935,13.

Randel 1986: Randel, Don (ed.). The New Harvard Dictionary of Music.Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, 380.

Wellesz 1961: Wellesz, Egon. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, Clarendon Press, 1961, 32,108, 366.

Статии от списания и периодични сборници

Banev: 2015 Banev Jordan Kr. The Eastern Orthodox Singing “Ψαλτική» and its Epistemological Approach: Possibilities and Limits. – The Psaltic Art as an Autonomous Scence. Academy Publications, Volos. Karagounis, K. Ch., G. Kouroupetroglou (Eds.). 135- 141.

Mihaylov: 2021 Mihaylov Ilia. Българския църковен едноглас в контекста на монодийните традиции – въпросът за неговия произход и културна принадлежност. – Год. СУ.

ФНОИ.,114, 2021, 74 – 95 [Balgarskiya carkoven ednoglas v konteksta na monodiynite tradicii – vaprosat za negoviya proizhod i kulturna prinadlezhnost. – God. SU. FNOI., 114, 2021, 74 – 95].

Уебсайтове

St. Anthony Monastery “Introduction to the Divine Music Project” Accessed March 1, 2024. https://stanthonysmonastery.org/pages/introduction-to-the-divine-music-project#note36.

За автора

Д-р Илия Михайлов е диригент, музикален изследовател и педагог с богат международен опит, мениджър на множество успешни проекти в областта на класическата, фолклорната, духовната и съвременната музика. Научните му изследвания са насочени предимно към източната (византийска) църковна певческа традиция. През 2023 г. защитава докторска дисертация в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, където в момента е хоноруван преподавател. Д-р **Михайлов активно участва в академични дейности** и **провежда майсторски класове** с **университетите на Принстън и Харвард**, **Страсбургската консерватория, Университета Париж-VIII: Венсен-Сен Дени, Хоровата академия на фестивала в Пюизе, Франция, както и с Училището по култура и изкуства в град Чънду, Китай.**

Dr. Ilia Mihaylov is a conductor, scholar and teacher with rich international experience, he has proven to be a successful progect manager in the field of classical, sacred, traditional and contemporary music. In 2023 he defended his PhD thesis on the Byzantine-Slavic chanting tradition at Sofia University, „St. Kliment Ohridski,“ where he currently teaches. Dr. Mihaylov is active in the academy, participating on a regular basis in various scientific projects while teaching music master classes for reputable educational instituitions such as Harvard and Princeton Universities, Université Paris 8, Conservatoire de Strasbourg, Choir Academy of the Puisaye Festival (France) and Chengdu School of Culture & Art in China.

ЕЛЕКТРОННО ИЗДАНИЕ НА ФАКУЛТЕТА ПО НАУКИ ЗА ОБРАЗОВАНИЕТО И ИЗКУСТВАТА

Главен редактор - доц. д-р Христо Карагьозов

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 Карагьозова

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“

Издание на Университетско издателство
„Св. Климент Охридски“

ISSN №:3033-117X

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

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

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