



**ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ
„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“**



**ПЕДАГОГИЧЕСКИ
ФАКУЛТЕТ**

ОБРАЗОВАНИЕ РАЗВИТИЕ ИЗКУСТВО

Изкуство и развитие

Сборник статии на преподаватели от конференция
на Педагогическия факултет – 2015 г.

**УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО
„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“**

EDUCATION, DEVELOPMENT, ART

Art and Development

*Proceedings of the Faculty
of Pedagogy Conference – 2015*

<https://uni-plovdiv.bg/pages/index/39/>

Съставители: проф. д-р Бисер Дамянов, доц. д-р Даниела Маркова
Рецензент: доц. д-р Юрий Янакиев

© Колектив, 2015

© Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2015

ISBN 978-619-202-077-4

СЪДЪРЖАНИЕ

РИСУВАНЕ И РИСУНКА В „ТРАКТАТ ЗА ЖИВОПИСТА“ НА ЧЕНИНО ЧЕНИНИ

Бисер И. Дамянов 5

ЗА РИСУВАНЕТО ПО НАТУРА В ОБУЧЕНИЕТО НА СТУДЕНТИТЕ

Даниела Т. Маркова 17

ИГРАТА-ДРАМАТИЗАЦИЯ КАТО СРЕДСТВО ЗА МУЗИКАЛНО И ПРАВСТВЕНО ВЪЗПИТАНИЕ В ПРЕДУЧИЛИЩНА ВЪЗРАСТ

Таня В. Бурдева 27

РЕЛАЦИЯТА МУЗИКА – ВРЕМЕ В ПЕДАГОГИЧЕСКИ КОНТЕКСТ (ИЗЯСНЯВАНЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА НЯКОИ ПОНЯТИЯ)

Антония П. Балева 35

ПРОЕКТНО ОРИЕНТИРАНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ В МУЗИКАЛНОФОЛКЛОРНАТА ПОДГОТОВКА НА СТУДЕНТИТЕ СЪС СПЕЦИАЛНОСТ „ДЖАЗ И ПОП ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ИЗКУСТВО“

Мария Б. Кръстанова 45

СПЕЦИФИКА НА ОТРАЗЯВАНЕ И ИЗПЪЛНЕНИЕ НА ОКТАВОВИЯ ИНТЕРВАЛ В ТРАНСКРИПЦИИТЕ ЗА АКОРДЕОН НА ОРГАНИТЕ И КЛАВЕСИНИТЕ ПИЕСИ ОТ ЕПОХАТА НА БАРОКА

Мариана В. Митева 54

ЗА СЪЩНОСТТА И ЗНАЧЕНИЕТО НА АБСОЛЮТНИЯ СЛУХ

Илиана И. Червенакова 62

ОСОБЕНОСТИ НА РЕПЕТИЦИОННАТА САМОСТОЯТЕЛНА РАБОТА В НАЧАЛНИЯ ЕТАП НА ОБУЧЕНИЕТО ПО ПИАНО

Румяна С. Жекова-Стойнова 72

СПЕЦИФИКА НА СИНТЕЗА СЛОВО – МУЗИКА И ФОРМАЛНО-СТРУКТУРНО ИЗГРАЖДАНЕ В ХОРОВАТА ПЕСЕН „ЛУДГИДИЯ“ НА МАРИН ГОЛЕМИНОВ	
<i>Здравка М. Хвърката</i>	84
ТОЧНАТА ИНТОНАЦИЯ КАТО ЕЛЕМЕНТ НА ВОКАЛНОТО ОБУЧЕНИЕ	
<i>Майя К. Бошева</i>	92
АНТИЧНИ ИДЕИ ЗА СВОЕОБРАЗИЕТО НА ЖИВАТА ОРАТОРСКА РЕЧ И МЯСТОТО ИМ В СЪВРЕМЕННАТА ПОДГОТОВКА НА ГОВОРИТЕЛЯ ЗА РЕЧ ПРЕД АУДИТОРИЯ	
<i>Маргарита А. Александрова</i>	100
„ДВЕ ХУБАВИ ОЧИ“ – ОПИТ ЗА ИЗУЧАВАНЕТО НА ТВОРБАТА ЧРЕЗ ЕДИН ТЕАТРАЛНОИНТЕРПРЕТАТИВЕН ПОДХОД	
<i>Ивана К. Петкова</i>	110

РИСУВАНЕ И РИСУНКА В „ТРАКТАТ ЗА ЖИВОПИСТА“ НА ЧЕНИНО ЧЕНИНИ

Бисер И. Дамянов

Резюме: Статията разглежда темата за рисуването в книгата на Ченино Ченини „Трактат за живописиста“ – изключителен документ от Късното средновековие. На основата на подробно проучване на ръководството са анализирани основните положения за рисунката, нейните видове, техники и методи на рисуване, описани от Ченини. Разкрити са идеи, имплицитно залегнали в трактата, свързани със значението и мястото на рисунката в изкуството. Макар че рисуването е описано основно в технически план, Ченини поставя основни теоретични проблеми, които ще бъдат развити в съчиненията на Леонардо, Алберти и други ренесансови автори.

Ключови думи: технология на изкуството, занаят, художник, рисунка, рисуване, живопис, образци, методи на рисуване

THE ART OF PAINTING IN CENNINO CENNIN'S IL LIBRO DELL'ARTE

Biser I. Damyanov

Abstract: The article deals with the theme of painting in Cennino Cennin's *Il libro dell'arte* (The Craftsman's Handbook) – an exquisite document from the end of the Middle Ages. Basic concepts related to the painting, its types and the different techniques and methods of painting are analyzed based on detailed research of Cennin's handbook. Some ideas that are implicit in the treatise are revealed and they are connected with the importance and role of the painting in art. Although the art of painting is described in a technical manner Cennin sets some theoretical problems that will be further developed in the essays of Leonardo, Alberti and some other Renaissance authors.

Keywords: technology of art, craft, artist, drawing, painting, model, methods of painting

Един от най-известните трактати от Късното средновековие в областта на изкуството е „Книга за изкуството или трактат за живопис-та“ (Il libro dell'arte o trattato della pittura), написана от Ченино Ченини (Cennino D' Andrea Cennini) – (ок. 1370 – ок. 1440), издадена през 1437 г. Книгата е изключително важен документ за техническия опит в живописа от времето на Късното средновековие и ценно свидетелство и за новите тенденции в изкуството (по-подр. вж. Mazzaferro, 2013). Трактатът на Ченини е особено ценен в тези части, в които са описани рисуващите практики през XIV в. Относителният дял на темата за рисуването и рисунката спрямо останалите въпроси, разгледани в трактата, е значителен. Авторът пише за рисуването с различни способности, за изготвянето на подготвителни рисунки, как да се рисува с различни материали, как да се коригира и др. Той дава много сведения за подготовката на пергамента, за изготвянето на въглена, както и по други технически въпроси. Особено ценни са сведенията за процесите на рисуване. Макар че темите за рисуването са коментирани основно от техническа позиция, те носят собствени заглавия, показателни за значимостта на проблематиката.

Още в началото на трактата Ченини посочва значението на рисунката: „В основата на изкуството и свързаните с него занаяти лежи рисуването и живописа“ (Ченини, 1994, гл. 4).

Идеята за рисуването като основа на изобразителното изкуство ще залегне в съчиненията на ренесансовите коментатори на изкуството, като Алберти, Вазари, Паоло Пино, Ломацо и др., които ще посочват основания защо това е така и ще обясняват същността на рисуването и живописа. Ченини се занимава с практически въпроси.

Според Ченини овладяването на занаята на художника трае над 12 години. В този период рисуването непрекъснато трябва да присъства. Самият той е ученик на Аньола Гади в продължение на 12 години. Тадео Гади пък е учил при Джото цели 24 години. В глава 104 Ченини пише:

„Знай, че за да се научиш, трябва немалко време: така отначало, през детството, най-малко година е нужно да се упражняваш в рисуване на дъсчица. След това – да бъдеш известно време при учител в ателието, за да умееш да работиш във всички видове на нашето изкуство“ (Ченини, 1994, гл. 104).

Занаятът се овладява изключително бавно. Шест години мелене, грундиране и изготвяне на релефи. Още толкова време за упражняване на технологията в живописа. Занаятът на живописеца изисква усвояване на разнообразни техники и технически умения, които се

описват и в други средновековни трактати, като например този на Теофилус. При Ченини обаче се появява нов акцент – рисуването. Усвояването на занаята започва с едногодишна практика на рисуване на дъсчица.

Какви са първите стъпки в рисуването и какво следва след това?

В гл. 5 четем:

„И така както е казано, необходимо е да започнеш от рисунката (ти трябва да узнаеш началните правила на рисуването)“.

След това изречение, вместо да се коментират правила за рисуване, следва подробен текст за подготвяне и грундиране на дъската за рисуване – за занаята. Първите стъпки в рисуването Ченини коментира в осма глава, където съветва какво да се рисува и как да се работи:

„След това вземи стилус от сребро или месинг или от каквото има, трябва да има хубав сребърен, тънко полиран край. Започни да рисуваш от образец по-лесни неща, рисувай както може, повече, за да упражняваш ръката, докосвайки се леко до дъсчицата със стилуса, за да може това, което си започнал да рисуваш, да бъде едва забележимо; постепенно засилвай щрихите, като по няколко пъти се връщаш към сенките; колкото по-тъмни искаш да направиш контурите, толкова повече се връщай към тях и обратно – към изпъкналите места (т.е. към светлините) се връщай малко“ (Ченини, 1994, гл. 8, с. 191).

Традиционно за Средновековието обучението по рисуване започва с рисуване по образци. Образецът се прерисува по наблюдение. Рисува се със стилус на дъска. Рисунката се започва с едва забележими линии, след което те се засилват и щрихите постепенно се насищат. Още в началото на трактата е подчертано значението на рисуването: начинаещият трябва да рисува повече, за да упражнява ръката си. Защото овладяването на рисуването изисква всекидневно да се отделя време за него. Рисуването трябва да се превърне в основно занимание, да се практикува редовно, а не епизодично, тъй като то е главният метод за усвояване на умения за изобразяване. Практиката и на живописца, и на скулптора изисква да се рисува непрекъснато.

Ако началното усвояване на рисуването изисква да се използва стилус, по-късно, когато ученикът вече има определен опит в рисуването, той може да ползва перо. Рисуването с перо формира други умения. Перото е труден инструмент, който изисква много сигурна ръка, защото останената от перо следа не се трие. Това означава, че трябва да се рисува с увеличено внимание, с точни линии, без да се греша.

В гл. 13 пише: „След като си практикувал в това занятие (рисуване със стилус) около година, повече или по-малко, съобразно с твоето желание и удоволствието, което това ти доставя, ти можеш понякога да рисуваш на хартия само с перо, което трябва да бъде тънко заострено. Рисувай внимателно, по малко изпълнявайки твоите светлини, полусенки и сенки, връщайки се към тях по няколко пъти с перото“ (Ченини, 1994, гл. 13).

Ченини отбелязва два типа рисуване: по натура и по памет. Той мимоходом отбелязва, че рисуването по натура с перо ще спомогне и за рисуването по памет. Зад тази бегла бележка се крие цяла концепция, която предстои да бъде развивана в различни съчинения по рисуване. Тя предвещава появата и утвърждаването на етюда като метод на обучение.

В трактата на Ченини е отделено значително място на материалите и техниките на рисуване. В гл. 6 читателят може да научи, че за рисуване е подходяща дъска от стара смокиня, както и дъсчиците, използвани от търговците, но подготвени по съответния начин. Малко преди това (гл. 5) Ченини подробно е обяснил как да се подготви и грундира дъската. В трактата могат да се намерят и различни рецепти за обработката на пергамент, оцветяването на хартии, изработването на пера, въглен, четки или получаване на пигменти.

В гл. 10 Ченини описва как да се рисува на хартия и пергамент, като се използва акварел. Текстът подсказва, че тонирането с акварел вече е разпространена практика. Хартията, която започва да се произвежда и в Италия, започва да измества пергаментата и макар и скъпа, става все по-популярна сред художниците.

„...Ти можеш също така да рисуваш на пергамент и на хартия, направена от памук. На пергаментата може да се рисува или да се правят скици със споменатия по-горе стилус...“

Техниката на рисуване включва първо рисуване със стилус, след което подчертаване на определени линии с туш. Последният етап е разработване на сенките с акварел. Така рисувателната техника води до богата в техническо отношение рисунка.

„Ако искаш да усилиш нарисувания със стилуса рисунък, очертай контурите на необходимите места с туш и след това можеш да засенчваш сенките с акварел, направен от туш...“ (Ченини, 1994, гл. 10).

Ако рисунката не е сполучлива, тя изисква корекции. Коригирането може да се прави с хлебна среда – популярната по онова време гума:

„...ако сгрешиш и искаш да премахнеш някои щрихи, направени с този стилус, или да преместиш някои отметки, вземи малко среда от хляб и трий с нея по хартията, премахвайки това, което искаш“ (Ченини, 1994, гл. 12).

В гл. 67 на трактата са описани способите и правилата на работа на стена. По повод на рисунката Ченини отбелязва: „...когато мазилката изсъхне, вземи въглен и рисувай и композирай, като добре съблюдаваш пропорциите в зависимост от изобразяваната от тебе сцена или фигура. Преди това прекарай няколко конеца, за да намериш средата на повърхността, а с друг конец обозначи хоризонта. (...) След това, както казах, рисувай с въглен, като се ръководиш от равномерно разпределеното от теб пространство. Вземи с малка четинеста четка с остър край малко охра без темпера, течна като вода, и почни да изобразяваш и да рисуваш фигурите и засенчвай така, както ти би правил с акварел, когато се учеше да рисуваш. След това вземи сноп пера и добре изтрий рисунката, направена с въглен. След това вземи малко синопия без темпера и прекарай с тънка заострена четчица, обрисувайки носовете, очите и косите и всички крайници и контури на фигурите“ (Ченини, 1994, гл. 67).

Накратко, първо се нанася рисунката с въглен, след което с разредена охра се засенчва или тонира, след което въгленът се премахва. Така тъмните части са отделени от светлите. Следва обрисоване на контурите със синопия.

Аналогична е и работата в техника *in seco*. След като повърхността се подготви, сцената се рисува първо с въглен, след което се укрепва с мастило или с темпера.

Как се изгражда рисунката на дъска?

Ченини препоръчва първо да се рисува с въглен, тъй като следите от този материал лесно се коригират. След като се прецени, че въгленовата рисунка е готова, линиите да се повторят с туш.

След това въгленът се премахва от рисунката със снопче птичи пера. После с тъпа четка с разтвор от туш се повтарят някои гънки и сенки на лицето. Така „ще ти се получи приятен рисунък, който ще застави всеки да обикне твоите произведения“.

За разлика от рисуването на стена последователността на рисуване върху дъска е по-различна. Отново първо се рисува с въглен. Следва обаче засилване на контурите с туш, като засенчването или тонирването остава накрая. Когато рисунката на фигурата се завърши, Ченини препоръчва тя да се остави няколко дни настрана, като през това

време да се наблюдава рядко, след което да се направят необходимите поправки.

Художникът трябва да бъде подготвен да рисува и върху други основи. Възможно е, пише Ченини в гл. 164, да се наложи да се правят рисунки за бродерии. Как се постъпва в такива случаи?

„Вземи твоя обикновен въглен и рисувай каквото искаш. После вземи перо и туш и рисувай по нея внимателно, както правиш на дъска с четка. Махни после твоя въглен, вземи след това добре измита и изстискана гъба. Протрий с тази гъба тъканта от обратната ѝ страна, където нищо не е нарисувано, и като движиш гъбата, намокри това място, което заема фигурата. После вземи малка мека катерича четчица, потопа я в туша, изстискай добре и започни да работиш от най-тъмните места, изсветлявайки и омекотявайки малко по малко“ (Ченини, 1994, гл. 164).

Ченини не забравя да напише нещо и за изписването на миниатюри: „Преди да се рисуват миниатюри, трябва се нарисуват на пергамент, т.е. на книгата, с оловен стилус фигурите, листата, буквите или което искаш да изобразиш; след това нарисуваното трябва леко да се засили с перо“ (Ченини, 1994, гл. 157).

Ченини отделя специално внимание в трактата на рисуването на цветна хартия и пергамент. Пътят към живописца, пише Ченини, преминава през работа на цветна хартия: „За да се намери основа на пътя към живописца и постепенно да се достигне до светлината, трябва освен споменатите досега начини на рисуване да се изпробва още един и той се нарича рисуване на цветна хартия или пергамент“ (Ченини, 1994, гл.15).

Хартията, съветва авторът, трябва да се оцветява в червеникав, пурпурен, зелен, син, сив, телесен цвят или в цвят по предпочитане. Тъй като художниците сами подготвят тона и оцветяват хартията, авторът предоставя различни рецепти за правене на тон и оцветяване на хартия в индиго, червеникаво, в телесен цвят, сиво (16, 17, 19, 20, 21, 22), като дава рецепта и за изготвяне на прозрачна хартия (24, 25). Ченини описва не само начините на оцветяване на хартията, но и методите на рисуване. Интересно са описани методите на рисуване за постигане на светлосянка. В гл. 31 Ченини пише: „Когато получиш умения при засенчването, вземи четка, доста тънка, и с вода и туш в малък съд мини върху основните гънки и тогава прави по тъмното на гънките по тяхна посока. Този акварел трябва да бъде почти като слабо оцветена боя, а четката – винаги почти суха. Не бързай, засенчвай по малко, постоянно връщайки се със същата четка към по-тъмните

места“ (Ченини, 1994, гл. 31). След това, продължава Ченини, с бяла боя трябва да се работи по светлите места. С плоското на четката „по чувство“ се минава няколко пъти по тези места, където трябва да бъде по-светло. После с върха на остра четка се изсветляват най-светлите места, след което с малка четчица с чист туш се преминава по гънките, контура на носа, очите, косите и брадата, като по този начин те се подчертават.

Рисуването с тон следва след нанесената върху цветната хартия рисунка с линии. Тонирането се осъществява с много разредена боя, като се нанася тон след тон, за да се получи необходимият ефект. Следва изсветляване с бяла боя. Накрая се подчертава с чист туш.

Рисуването на цветна хартия е особено важно за живописеца. „И двата метода се наричат рисуване върху цветна хартия и се явяват път, водещ към изкуството на живописца“ (Ченини, 1994, гл. 32).

Прерисуването и копирането на произведения са основни методи на художника в Средновековието, които Ченини по различни поводи коментира. Рисуване по произведения и копиране на произведения може да бъде съвсем различна художествена практика. Картина може да се копира по пътя на наблюдението. В такива случаи на основата на визуално проучване на творбата, наблюдавана непосредствено, се прави рисунка, обикновено на хартия. Може обаче картината или отделни образи да се копират чрез поставяне на прозрачна хартия, като отгоре се копират контурите: „Постави прозрачна хартия и внимателно я прикрепи с малки парчета червен или зелен восък... вземи добре подостро перо или тънка катерича четка и очертай навсякъде с туш, доколкото е възможно, като търсиш линиите и контурите на лежащия отдолу рисунък, леко докосвайки сенките. След това, като свалиш хартията, можеш да извадиш светлините, колкото ще ти е нужно“ (Ченини, 1994, гл. 23, с. 194).

Този метод, известен като сваляне на прорис, е описан в ермините и руските подлиници. Важно да се отбележи другият метод на копиране, за който Ченини говори и който в други трактати не е отбелязан – рисуване на дъсчици с цел прерисуване на образи по наблюдение. При тази практика върху грундираната дъсчица се рисува избрана сцена или фигура от икона или стенопис. Рисуването става по наблюдение, което изисква анализ. Въпросът е как да се разглежда и анализира изображението, от което ще се копира? Какво по-точно да се наблюдава? Ченини дава следния съвет: „Когато се намираш в църква или параклис и започнеш да рисуваш, преди всичко погледай как сцената или фигурата, които искаш да нарисуваш, са разпределени в

пространството и виж къде ѝ е сянката, полусянката и светлината, а това значи, че на тебе ти е нужно да направиш сенките с тъмен аква-рел, в полусенките – да оставиш самия фон, а в светлините – да се ползваш от бялата“ (Ченини, 1994, гл. 29).

За Ченини въпросът не е дали да се копира, тъй като копирането на образци е утвърдена средновековна практика. Въпросът е от какви творби да се копира, тъй като е важно да се усвои най-добрият маниер. В гл. 27, озаглавена „Защо трябва повече да рисуваш и да копираш произведения на майстори“, Ченини пише:

„Ти трябва да следваш образците, за да вървиш по-нататък по пътя на познанието. След като си направил прозрачна хартия, трябва да използваш този метод. Прекарвайки преди, както ти казах, известно време над рисуването, аз имам предвид рисуването на дъсчици, постоянно трудейки се и наслаждавайки се, като копираш попадналите ти най-хубави произведения, направени от ръката на великите майстори“ (Ченини, 1994, гл. 27).

От прочутите майстори трябва да се избере най-добрият, за да се усвоят неговите маниери на рисуване. Не бива обаче да се копира от творби на различни майстори. Тази теза ще бъде радикално ревизирана от следващите поколения художници. Ще стане модерно да се усвоят маниерите на големи художници, като Леонардо, Микеланджело и Рафаел.

Копирането на образци е важен метод. Но съществува още по-важен от него и това е рисуване от натура – нова за времето (по-точно забравена) практика, която ще претърпи голямо развитие. В гл. 28, озаглавена „Как повече, отколкото от майсторите, ти трябва да рисуваш непрекъснато от натура“, Ченини аргументира значението на този вид рисуване:

„Забележи, че най-съвършеният ръководител, водещ през триумфалните врати към изкуството, е рисуването от натура; то е по-важно от всички образци; доверявай му се винаги с горещо сърце, особено когато получиш известно чувство в рисунката. Постоянно, без да пропускаш ден, рисувай нещо, тъй като няма нищо, което да бъде твърде нищожно за тази цел, и това ще ти донесе голяма полза“ (Ченини, 1994, гл. 28).

Ако още в заглавието Ченини ясно показва, че рисуването по натура е по-важно от копирането по образци, то в цитирания текст, както и на други места в трактата, се посочва, че художникът трябва постоянно и систематично да щудира от натура. Защото рисуването от натура е начинът да се тренира както окото, така и ръката, да се трупа познание за

формите и опит по отношение на тяхното изобразяване. Рисуването по натура е универсален метод за усвояване на познания за предметите, които се наблюдават и изучават, средство за познание и изучаване на действителността от художника. Чрез тази практика се изграждат и развиват умения за рисуване. Усвоеният чрез рисуването на натурата опит може да се използва за изобразяване на обектите по памет (гл. 8).

Макар че рисуването от натура е толкова важно за Ченини, то няма онзи дълбок смисъл, който ще придобие по-късно. То все още е свързано и се подчинява на каноничните образи. Не се налага художникът да рисува реалността, а да рисува образи, напомнящи на нея. Така планината в иконописта може да се изобрази с особени форми, имитиращи повече скала. В гл. 88, озаглавена „Как да се нарисува добре планина от натура“, четем: „Ако искаш да изобразиш планини добре и така, че да изглеждат естествени, то вземи големи камъни, груби и недялани и ги рисувай от натура, като им правиш светлосянка, ръководен от същите правила“ (Ченини, 1994, гл. 88).

Една част от текстовете в трактата на Ченини описват методи на рисуване или изобразяване. Те са особено показателни за традициите в живописата от онова време. Всички тези описания са прелюбопитни, но трябва да се има предвид, че тук понятията рисуване и живопис, по-точно изписване в цвят, се смесват. Художникът рисува и едновременно оцветява или покрива съответните части от повърхността с боя. Тъй като методите на рисуване на различни неща са различни, Ченини ги описва отделно.

В гл. 67 Ченини дава подробни сведения за рисуването на лице, метод, който според Ченини е следвал и Джото.

Как се рисува глава на младо лице на светец?

След като основата е подготвена, първо лицето се покрива със зелена боя. След това с розово леко се оцветяват устните и изпъкналостите на бузите. Работата продължава с приготвените за целта три тона телесна боя, различни по светлота. С най-светлия тон с мека четка се изваждат всички изпъкналости по лицето. Със средния тон се правят всички полутонове на лицето (на ръцете, на краката и тялото – ако се рисува голо тяло). С тъмния тон се минава по местата, където са сенките, като контурите се подминават. По този начин се минава няколко пъти, като се ретушира едната боя с другата, докато се получат добри цветове. Важно е четката да не минава зад краищата, определени за телесния тон, т.е. зад контура. Тя може да преминава само на места, където трябва да се постигнат преходи между тоновете. След покриването с телесен цвят с почти бяла боя се преминава към подчертава-

не на веждите, по релефа на носа, по края на брадичката и по ушната раковина. След това с чисто бяла боя с остра катерича четка се правят бликове на очите, минава се по края на носа и краищата на устата, както и на други подобни места. С малко черна боя се рисуват контури над очите, ноздрите, вдлъбнатостите на ушите. С тъмна синопия се правят контури на долната част на очите, очертаванията на носа, веждите и устата, като горната устна малко се засенчва.

Как се рисува коса?

Тя се покрива втори път със зелена, след което – с бяла боя. След това с тъпа четка косите се покриват с разрежена охра. Външните контури на косата се очертават с тъмна охра. Накрая с остра катерича четчица със светла охра, смесена с бяла, се минават контурите по релефа на косите. „И това за изобразяване на младо лице ти е достатъчно“ (гл. 67).

Старо лице се рисува, като се следват същите правила, само че зеленикавата (*verdacio*) и телесната боя трябва да бъдат малко по-тъмни. Тук се правят известни изменения в цветовете, тъй като „на старците косите и брадата са сиви“ (гл. 68).

Как се живописва голо тяло и плът на дъска?

Първо голите части на фигурата се минават два пъти със смес от зелена земя и бяла.

Следва работа с предварително приготвените три тона телесна боя. Трябва така да се работи, че зелената подложка на телесния тон леко да прозира. Сенките се предават с по-тъмен телесен тон. С по-светлата телесна боя се преминава през изпъкналите части, като изсветляването се прави по-малко. С чисто бяла боя се третират най-светлите участъци, като края на носа и над веждите. Следва обрисоване на ноздрите, миглите и очите отгоре с черен контур. С малко тъмна синопия, примесена с черно, се правят очертаванията на носа, очите, веждите, косите, ръцете, краката (гл. 147.).

В гл. 148 може да се научи за рисуването на мъртвец. За разлика от живото тяло за рисуването на мъртво тяло не се прави зелена подложка. Зелената се полага само между светлините и сенките. Никъде обаче не трябва да се употребява розово, „тъй като мъртвецът никога няма румянец“. От светла охра и бяла боя се подготвят три различни по светлосила тона, с които се рисува, като е важно те добре да преливат един в друг. Контурите се очертават с тъмна синопия, примесена с черно.

По какъв начин се рисува дреха във фреска?

Първо дрехата трябва да се нарисова внимателно на стената с *verdacio* (зелена), така че рисунъкът да не е много контрастен. След това в три съда се правят три различни оттенъка на съответния цвят –

тъмен, среден и светъл. С тъмния тон с дебела, леко заострена четка се минава по тъмните места на дрехата и гънките. Местата между тъмните ивици се оцветяват със средния тон, като се прави необходимото преливане към тъмния тон. Със светлия тон се изваждат най-светлите участъци от дрехата. После, за да се обединят тоновете, дрехата се ретушира. С още по светла боя, разбъркана в друг съд, се изсветляват гънките по изпъкналите места. С чисто бяла боя се минават най-светлите места. Накрая с *cinabreze* (керемиденочервена) се минава по всички тъмни места и тяхното обкръжение „и дрехата ще бъде направена по всички правила“, пише Ченини (гл. 71).

Ченини не забравя да опише как да се рисуват елементи на пейзажа (гл. 85, 86, 87) и здания (гл. 86), включително и как се рисува вода с рибите в нея (гл. 150).

Макар че в трактата Ченини описва толкова много начини на изобразяване, те се подчиняват на общи принципи. Първо се нанася подложка, най-често със зелен цвят, след което се работи с три тона, когато се изобразява плът или дреха, или пък се нанася съответният тон на предмета. Очертаването, което има важно значение, се прави с черна или тъмна синопия. Също така линиите на косите, както и други детайли могат да се изваждат с бял или светъл контур.

Практиката на художника изисква да се спазват някои правила. Тъй като работата предполага лека и неуморна ръка, Ченини съветва предишния ден преди работа ръката да се държи в пазвата, за да бъде спокойна, с добро кръвообращение и отпочинала. В глава 19, която се отнася до режима на художника, пише: „Пази и щади ръката си, като избягваш да я уморяваш с хвърляне на камъни, железни прътове и много други неща, вредни за нея. Съществува още и друга причина, поради която твоята ръка може да бъде толкова неуверена, че ще стане по-трепереща от лист, духан от вятъра: това става, ако ти твърде много се ползваш от обществото на жените“ (Ченини, 1994, гл. 19).

* * *

Книгата на Ченини отразява средновековните разбирания за занаята на живописца. Частите в трактата, посветени на копирането на произведения на големи майстори, описаните похвати за изобразяване на лица, дървета и др. представят средновековната традиция в рисуването и живописца. За разлика от други средновековни трактати, центрирани върху технологията, Ченини разглежда много широк кръг въпроси на рисуването. Той осъзнава ролята на рисуването и го поставя в основата на различни изкуства – теза, която ще стане осново-

полагаща в ренесансовата теория на изкуството. Важно е да се подчертае, че Ченини разграничава три типа рисуване: рисуване по образци, рисуване по памет и рисуване по натура. В съчинението си той отделя много внимание на рисувателната практика, като описва множество похвати за рисуване на различни предмети, описва рисуването върху различни основи и различни рисувателни техники. Макар че в трактата на Ченини изцяло отсъстват естетически възгледи за същността и значението на изкуството, някои идеи, изразени експлицитно или имплицитно, предвещават ренесансовата култура. Такива са указанията за ползата от рисуване на гипсови копия, снети от жива натура, и съветите да се рисува повече по натура.

Съчинението на Ченини засяга почти всички важни въпроси на рисуването. То дава добра представа за рисувателните практики през Средновековието и същевременно разкрива новите тенденции на рисуване в Италия. Обаче трактатът на Ченини, както и други средновековни ръководства по живопис, си остава сборник с рецепти и наставления, необходими за упражняване на занаята. Възрожденските съчинения, които ще се появят по-късно, имат съвсем различна насоченост. В трактатите от XV и XVI в. техниката, включително и техниката на живописиста, е оставена на втори план. Основните въпроси, които се коментират, са за творчеството, за същността на изкуството. Възникването, развитието и изразяването на идеите, критериите, които трябва да следва художникът, са основни въпроси, които авторите на съчиненията коментират.

ЛИТЕРАТУРА

- Mazzaferro, Giovanni. Cennino Cennini and the „Book of Art“: a Check-list of the Printed Editions. First part: from 1821 to 1900. Bologna, 2013.
- Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. / В семи томах. М., 1965 – 1970. Том 1, с. 252.
- Тарабукин, Н. М. Смысл иконы. М., Изд. Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001.
- Ченини 1994: Ченино Ченини, Книга за изкуството или трактат за живописиста. В: А. Шаренков, Старинни трактати по технология и техника на живописиста. Т. 1, кн. 2, Български художник, С., 1994; Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* (1437): <http://www.noteaccess.com/Texts/Cennini/>; Cennino D' Andrea Cennini. *The Craftsman's Handbook*. Translated by Daniel V. Thompson, Jr. New York: Dover Publications, Inc. 1933, by Yale University Press: <http://www.noteaccess.com/Texts/Cennini/>

ЗА РИСУВАНЕТО ПО НАТУРА В ОБУЧЕНИЕТО НА СТУДЕНТИТЕ

Даниела Т. Маркова

Резюме: В текста се разглежда рисуването по натура като основна форма на работа в обучението на студентите. Прегледът в исторически план дава представа за мястото му в процеса на обучение и за отношението на творци и преподаватели към него. Определят се предимствата, както и проблемите, свързани с рисуването по натура, в търсене на възможности за осъвременяване на образователния процес.

Ключови думи: изобразително изкуство, обучение по изобразително изкуство, рисуване по натура

DRAWING FROM NATURE IN THE EDUCATION OF STUDENTS

Daniela T. Markova

Abstract: The material discuss drawing from nature as the main form of work in the training of students. The historically review gives an idea of its place in the learning process and the attitude of artists and teachers towards him. There are determined the advantages and disadvantages associated with this fundamental work, in search of opportunities to modernize the educational process.

Keywords: fine arts; fine art education; drawing from nature

Рисуването по натура, което се разбира в по-общ план като включващо работа както с графични, така и с живописни материали, е основа на обучението в дисциплините „Рисуване“ и „Живопис“. Подчинява се на законите на построяване на реалистичното изображение и следва определена логическа закономерност и методическа последователност.

При анализа на резултатите от учебните постановки като цяло се констатира чисто механично, техническо отношение към процеса на рисуване, би могло да се каже, че немалка част от студентите не

осъзнават в пълнота смисъла на продължителното и задълбочено изследване на природата и проявяват известно безразличие към нея. Учебните етюди стават все по-условни по отношение на тоналните съотношения, правят се почти без фон или ако има фон, той не носи материална или пространствена стойност. Липсата на предадена атмосфера в етюда, на материалност на предметите, незадълбочаването в тайнството на цвета говорят за поглед, който се движи по повърхността.

Дали фундаменталното объркване на съвременния човек по отношение на целите и стойностите, липсата на сигурност в стремежите и в това какви ръководещи естетически принципи да приеме, което го прави неспособен да разбере какво чувства, какво иска и накъде се е запътил – промени, които „превърщат нашето време в епоха на тревожност и празнота“, за които говори Роло Мей (макар и да има предвид друг исторически период), не оказват своето влияние? (Мей 2014) Несигурността ни подтиква да си зададем въпроса дали не е убягнала от погледа ни някаква възможност, която би могла да вдъхне енергия на образователния процес? И както подсказва класикът в психотерапията, надеждата е, че докато объркването и несигурността са знак за конфликт, назрява необходимостта за откриване на конструктивни решения. Въпросите и проблемите, които се поставят, са възможност да си дадем откровено сметка за реалността и да ги използваме гравитивно. Имаме основание да търсим и да преоткриваме стабилните стойности, на които може да се опрем.

Ситуацията на привидна сигурност и безразличието към поставените задачи води до блокиране на най-ценните качества – способност да се вдъхновяваш, да гледаш и да виждаш. Резултатите поставят на преден план проблема за средствата, чрез които механичното пренасяне на характеристиките на наблюдаваните обекти да бъде заменено с по-голямо вникване в природата. Това налага преосмисляне на елементи от учебното съдържание на дисциплината. Едно съвременно ориентирано обучение не може да пренебрегне проблемите на реалността и трябва да отговори на нейните предизвикателства.

Рисуването по натура – между традиция и новаторство

Един кратък преглед на рисуването по натура в исторически план ще даде представа за мястото му в процеса на обучение и за отношението към него.

Античната култура посочва пътя на развитие на реализма в изкуството и на системата на обучение, в чиято основа се залага рисуването по натура. Тя вдъхновява много творци в творчеството им и в търсенето на методи на преподаване. Образците и моделите, използвани в обучението, са валидни и до днес – традиционен подход при рисуването по натура, който се счита за необходим за натрупването на професионални умения.

Традицията на използване предимно на модели и образци в Древна Гърция и придържане към природата се продължава от древноримските художници, които ползват достиженията на гръцките майстори, докато през Средновековието, подчинявайки се на църковните догми, художниците се откъсват от натурата и се насочват към занаятчийския метод на копиране на образци и на точно следване на похватите на майстора.

Рисуването по натура особено изпъква на преден план през епохата на Ренесанса, чиито произведения на изкуството говорят за сериозна практическа подготовка. Ченино Чини в своя „Трактат за живописца“ го характеризира като основен и „съвършен“ метод. Той подчертава необходимостта от дългогодишен труд за постигане на майсторство. Известно е, че по това време обучението в занаята започва от ранна възраст в майсторските ателиета, с упражняване в рисуване, стриване на бои, грундиране на основи и т.н., ученикът, вече пълнолетен, взема участие в изпълнението на отделни части от картината на своя учител и след още години обучение става помощник на майстора. Значимостта на този метод се подчертава и от Леон Батиста Алберти, който смята, че на натурното рисуване трябва да бъде основан целият процес на обучение. В „Три книги за живописца“ то се разглежда не като механично упражнение, а като упражнение за ума. Собственото дарование не е достатъчно, ако се пренебрегне следването на натурата, която се смята за първоизточник, даващ необходимата опитност на ръката. Значими творци, между които и Леонардо да Винчи, съветват поемащите по пътя на изкуството да следват натурата (Ангелов 2014).

Идеята, че обучението трябва да се основава на рисуването по натура, господства в течение на столетия в професионалното обучение. Като естествена закономерност, то налага своя отпечатък и върху обучението в общообразователните училища, където обръщането към натурата се явява водещ метод.

В този период на създаване на художествени академии и художествени училища рисуването се установява като учебен предмет в

академичната система на преподаване. Достигането на висота в изкуството се свързва с правилна научно обоснована теория на живописата и рисунката и придържане към най-добрите постижения на епохата. В системата на обучение в „Академията на верния път“ на братя Карачи рисуването по натура се предхожда от рисуване на образци и гипсови отливки. Те първи започват да разглеждат рисуването като сериозен и самостоятелен учебен предмет, разработват методика на преподаване на рисунката, живописата, композицията, определят необходимите подходи и пособия за целта. Следва се пътят на упоритото упражняване чрез подражание (но не като механично повторение на оригинала), както и придържане към определени канони.

Основният постулат за академичното образование през следващите столетия остава неизменен: изучаването на живописата и рисуването е длъжно да започва и завършва с натурата.

Традиционността, основаваща се на изучаването на наследството и художествената култура на предшествениците, става характерна черта на академичното образование. Системата на обучение, създаваща умели художници със сериозна подготовка, се подкрепя и в държавните академии в други градове на Европа и Русия. Нейната ефективност се смята за очевидна. Приема се, че овладяването на рисунката без сериозни научни познания не дава добри резултати. Признавайки за висш образец античното изкуство и опирайки се на традициите на Възраждането, европейските художествени академии продължават да поставят рисуването по натура в основата на придобиване на художествени умения. От XVIII и до края на XIX век те преживяват своя „златен век“. Посочват върховете в изкуството, възпитават художествен вкус, определят естетическите идеали. Публикуват се статии, теоретични трудове, пособия и ръководства, допълващи и доразвиващи основните идеи за методите на преподаване.

Майсторите на световната живопис през XIX век отново придават огромно значение на натурата. Насоките, които дават на своите възпитаници, са да се вглеждат в натурата, да я приемат като най-добър учител. Внимателното ѝ изучаване и максималното приближаване до нея са гаранция за качеството на творбата.

Въпреки натрупания авторитет и постигнатите успехи обучението се движи от идеализация, която отговаря на призива да се гледа на натурата през очите на античността, до противопоставяне срещу тези, които изменят формата според своите представи, вместо да рисуват това, което действително е пред тях. В крайните подходи не се отделя внимание на индивидуалността както на обучаващите се, така и на

натурата, следствие от естетиката на класицизма, при която индивидуалността е подчинена на интересите на нацията и се търси строгата уравновесеност на пластическата форма.

В периода на увлечение по нови течения в изобразителното изкуство – след края на XIX век, академичната система на обучение е подложена на критики и опити за промяна. След импресионизма принципите на изкуството не могат да останат същите и съвсем естествено той, а и последващите художествени направления – кубизъм, експресионизъм, дадаизъм, сюрреализъм и други – оказват влияние в отношението към академичната рисунка и методите на преподаване. В голяма степен се омаловажава реалистичната моделировка, материалността на формата, точният контур.

Разногласията относно рисуването по натура се увеличават. На привържениците на традиционната система се налага да отстояват позициите си в спорове и дебати. Сблъсъкът на мнения води до още повече съмнения относно начина на преподаване. Назрява убедеността, че са необходими реформи. Изучаването на натурата се подменя с предаване на впечатленията от нея. Някои изхвърлят гипсовите образци и скъсват с научните основи на учебната рисунка.

Крайностите се свеждат до отричане на всичко прогресивно, създадено в областта на методиката на преподаване. Традиционното обучение се превръща в символ на нещо застинало, неспособно да се развива и усъвършенства, основано на догми и канони. Трябва да се отбележи, че много от защитниците на традиционните принципи на обучение същевременно се противопоставят на преповтарянето на схеми и канони. Подражанието, т.е. прерисуването, рисуването от рисунка, служеща за образец, идеализирането на натурата често се отбелязват като недостатък на обучението. Академичната система в някои среди се възприема като символ на рутина и закостенялост в системата на преподаване. Тя не отговаря на новите потребности и започват да се търсят различни пътища, като често търсенето е лутане от една крайност в друга. Художниците започват да се отнасят към системата на обучение с недоверие и отричат принципите ѝ. На годините, прекарани пред модел, се противопоставя рисуването сред живата действителност и изучаването на самия живот. Критиките относно методите на преподаване са, че са безжизнени, сухи, шаблонни и т.н. Школите и традициите са обвинявани в маниерност, възпроизвеждане и преповтаряне на природата, вместо добросъвестно да се пресъздава и претворява видяното. Отговорът на тези критики е, че при добър ме-

тод на преподавателя и правилни методически насоки школата може да постигне завиден стил и художествено майсторство.

От една страна – става ясно, че е необходимо да се търсят нови форми и методи на преподаване, от друга – скъсването със старата система носи неизвестност и риск. Промени се очакват както в академиите и в художествените училища, така и в майсторските ателиета на художници педагози.

Следва бързото откриване на нови училища и академии, като наименованието „академия“ се дава и на обикновени студиа, подготвящи ученици в провинциалните европейски градове. Методът на свободна студийна работа, станал модерен за времето, дава възможност на преподавателя да не се придържа към общоприетите методи, а да следва своите собствени разбирания. Пълната независимост на изкуството от правила предопределя независимост и в начина на преподаване, но също така това води до липса на всякаква методическа система и произволно отношение към натурата.

Сведенията дават представа за основния тип частни школи – голяма зала, в чийто център върху постамент е поставен моделът за рисуване. Студентите са в разнообразен състав, обучават се общо, без разделение по курсове, като всеки сам определя нивото на своите постижения. Не се поставят определени учебни цели и задачи, всеки има свободата да изрази своя талант. Описва се атмосфера на работа (в известна степен позната за нашето съвремие) – липса на ред, постоянни разговори, приемане на ателието като място за развлечение. Има и школи, които стават известни с оригиналната си система на обучение, но като цяло те се придържат към традиционното разбиране за рисуването по натура, без то да се превръща в пасивно копиране.

Разбира се, пътят на художественото образование не е едностранчив, методиката на преподаване се построява въз основа на едни или други принципи. В обучението по живопис и рисуване са се използвали множество методи, приемани или отричани, забравяни или възвраждани, те са многообразни – от точно копиране, рисуване по клетки, по схема, геометричен метод и т.н. до извеждане на преден план на чисто абстрактни образи; също и различни пособия – от такива за копиране до камера обскура.

Художественото образование на съвременния етап на развитие е насочено към съхраняване и усъвършенстване на постиженията на изкуството в областта на художественото образование. Наред с поддръжниците на старата идея, че образованието убива креативността и природните заложи, водещите художници, оставащи верни на най-

добрите традиции на реализма, продължават да считат натурата за основа в обучението по живопис и рисуване, като в повечето случаи възгледите на творци и педагози съвпадат. Етюдите, състоящи се от обикновени предмети от бита, са обичайни, в повечето случаи предметът е рисуван такъв, какъвто е сам по себе си.

Образованието отстоява принципите на реализма и академизма в начина на преподаване. Респектът към реалистичното изкуство не е отслабнал и класическото наследство остава критерий за висок професионализъм. Реалистично нарисуваната форма е не по-малко вълнуваща от едно абстрактно изображение. Опасенията, че в условията на бърза комуникация изображението, създадено от компютъра, ще обезцени това, което се рисува на ръка в продължение на часове, не са оправдани. Историята е показвала несъстоятелността на очакванията, че със зараждането си фотографията ще унищожи живописата, телевизията ще премахне необходимостта от радиото.

Същевременно обаче модерното изкуство оказва своето влияние. Това поставя въпроса за начина, по който различните подходи могат да намерят място в обучението. Те биха могли да не се взаимоотноечат, а да съществуват заедно, паралелно и допълвайки се, да се усъвършенстват.

Рисуването по натура в условията на съвременното обучение

При проследяване на линията в развитието на натурното рисуване въз основа на източници, свързани с историята на изкуството, историята на художественото образование и отделни негови проблеми, се установява неговата очевидна устойчивост във времето. Това е добре отработена форма на работа, която трудно търпи варианти, освен в характера на натурата за рисуване – геометрични форми и тела, гипсови образци, различни предмети от обкръжението. Изборът в това отношение е голям. В продължение на столетия са се изказвали мнения относно методите на обучение, водени са дебати, писани са теоретични трудове и ръководства, които в основната си част придават голямо значение на натурата. В центъра на вниманието неизменно е рисунката, считана за основа на изкуството. В същото време абсолютизацията на всеки един метод е в основата на догматизма, водещ до неосъзнато следване на приети условности.

Един от проблемите, които може да се анализират, се отнася до начина на оползотворяване на времето, отделено за учебен етюд. За тези, които се надяват, че за кратък срок и без особени усилия ще

придобият майсторство, вероятно е твърде разочароващо противоречието между голямата динамика на времето, в което живеем, и „забавянето“ на времето в процеса на рисуване. Изисква се с часове да се стои пред листа и да се рисува ваза или стомна – една странна и безсмислена за обичайното съзнание дейност, но това остава сигурният път към професионализма. От друга страна – светът не е този от вчера, това е очевидно и особено силно може да се осъзнае при прегледа на съвременното изобразително изкуство: различни художествени направления, стилове и форми. Лавината от информация дезинформира неопитния, който не знае кое ще бъде полезно в неговото развитие. Компютърът върши за кратко време онова, което преди се е правило с часове. Произведението на изкуството, смятано за скъпа вещ, устойчива във времето, и призвано да бъде „вечно“, се заменя от изкуство без претенции за трайност, с неустойчиви материали, дори с форми, които са съвсем временни и не оставят никаква следа, освен ако не бъдат заснети. Комуникацията е от нов тип, с по-бързи средства за диалог.

Напрегнатото съвремие принуждава студентите да не могат да си позволят много продължително време за академичен етюд. Без осмисляне на необходимостта от продължително и упорито рисуване се стига до еднообразно и безлично пренасяне на характеристики на натурата върху листа. Ясно е, че не може да се очаква от тях да постигнат щудираните етюди на старите майстори. За ренесансовия художник времето е текло бавно и спокойно. Направата на картината е изисквала спокойствие и дълги проучвания. Естетическият идеал е бил ясен, следвала се е една основна традиция, за разлика от високото темпо на промени в стилове и технологии сега. Тъй като студентът ще се реализира в съвременното, без носталгия по миналото и в отговор на неговото очакване за минимално време да усвои максимално количество опит, предлагането на максимален брой гледни точки и алтернативни решения би било начин да се потърси решение. Още повече че природата на изкуството се състои в неговата многоаспектност.

Изводът, който следва, е, че е необходимо по-ефективно да се разпредели определеното време за учебен етюд, като към поставената задача се включат скици, скици, както и допълнителни общи или индивидуални подзадачи. Вероятно това би променило характера на учебния етюд към едно по-конструктивно изграждане на изображението. Натурното рисуване би могло да се подкрепи със задачи за творческа интерпретация на натурата.

Придобиването на прецизна техника не трябва да е самоцелно. Необходимо е да се търсят пътища за избягване на механичното повторяне на натурата. Максимата, че нищо не изглежда по-фалшиво от истинското, може да се отнесе до това, което става на практика – убедителното предаване на натурата често не зависи от точното ѝ наблюдение, а от заучени техники и придържане към общоприети методи. Изображения на форми, наблюдавани и рисувани от натура, които се използват в състава на композицията на дадена картина, стоят твърде неубедително и дори неправилно, макар че са щудирани с абсолютна точност. Измененията в тях водят до по-голяма изразителност, въздействие и дълбочина. Затова се казва, че усвоеният от художниците естетически опит предхожда виждането, защото те много повече наблюдават и повтарят други произведения на изкуството, отколкото това, което се вижда в натурата, тъй като прилагането на един добре разработен модел, следването на добре познатия път, чиято изразителност и въздействие се смятат за очевидни, е по-ефективно от дългия процес на пренасяне на това, което се вижда, и „превеждане“ на езика на изкуството. Това поставя въпроса за едновременното възпитаване на занаятчията и художника, за отделяне на внимание на „външната“ страна на изображението, но и на „вътрешната“, изискваща мислене, тълкуване, разбиране. За целта в по-голяма степен може да се включи анализирането на произведения на изобразителното изкуство от различни художествени направления, показващи възможните варианти на решение на изобразителната задача, като така се даде възможност за изява на индивидуалните предпочитания.

Какви биха могли да бъдат учебните задачи, допълващи натурното рисуване и подпомагащи осмислянето му, ще бъде предмет на следваща разработка. Насоката е да се оползотвори предвиденото време за рисуване, като към чисто техническото упражняване за придобиване на изобразителна грамотност чрез рисуването по натура се добавят и по-творчески задачи, при което да се осигури възможност студентът сам да направи своя избор по отношение на материал, техника, образно решение съобразно със собствените си нагласи, интереси и изобразителни възможности.

ЛИТЕРАТУРА

- Ангелов, М. (2014). Леонардо да Винчи и проблемите на пластичната анатомия. „Фаст Принт Букс“, Пловдив.
- Джансън, Х., А. Джансън (2008). История на изкуството, „Елементи“, София, том 1 – 10.
- Мей, Р. (2014). Човекът в търсене на себе си. „Изток-Запад“, София, с. 44.
- Рисуването. Образователни и творчески аспекти. Сборник (2002). „Панорама“, София.
- Ростовцев, Н. (1981). История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка. „Просвещение“, Москва.

ИГРАТА-ДРАМАТИЗАЦИЯ КАТО СРЕДСТВО ЗА МУЗИКАЛНО И ПРАВСТВЕНО ВЪЗПИТАНИЕ В ПРЕДУЧИЛИЩНА ВЪЗРАСТ

Таня В. Бурдева

Резюме: Статията разглежда възможностите за приложение на играта-драматизация в музикалното възпитание на децата от предучилищна възраст за активизиране на музикалното възприятие. Играта-драматизация е най-прекия път за възприемане и разбиране на литературните образи, поради което съществува дългогодишна традиция в предучилищното възпитание за използването ѝ като форма и метод за възпитание и обучение. Образната реч, изразителната интонация, артистичните движения са същевременно и резултатно средство за активизиране на музикалното възприятие. Игровите компоненти на играта-драматизация могат да бъдат както начин за действено изразяване на съдържанието на литературни творби, така и начин за по-детайлно възприемане на произведенията на музикалното изкуство. Когато интерпретационният процес при възприемане на музика включва педагогически технологии с елементи на играта-драматизация, се постига по-задълбочено разбиране на музикалните образи.

Ключови думи: игра-драматизация, приказка, музика

DRAMA GAME AS A MEANS OF MUSICAL PRESCHOOL EDUCATION

Tanya V. Burdeva

Abstract: This paper examines the possibility for application of drama game in music education of pre-school age children for activation of musical perception. Drama game is the shortest way to perception and understanding of literary characters. For this reason there is a long tradition in preschool education to use drama game as method of education.

Keywords: drama game, fairy-tale, music

Играта-драматизация се използва традиционно в детската градина като форма и метод за възпитание и обучение. Затова съвсем естествено с включването на нейни игрови компоненти (образна реч, изразителни движения, съчетани в действие, и др.) в заниманията по музика тя става и резултатно средство за активизиране на музикалното възприятие. Това е така, защото един от най-ярките ефекти на играта-драматизация се изразява във функцията ѝ на начин за преживяване на състоянието на героите – образи в литературната творба. Похватите, чрез които се реализира именно тази функция, могат да се използват едновременно и като „стъпало“ към по-дълбокото вживяване в музикалните образи. Така игровите компоненти на играта-драматизация се превръщат от способ за действено изразяване на съдържанието на творби от друг вид изкуство (литература) в способ за по-детайлно и задълбочено възприемане на произведенията на музикалното изкуство.

Съществено е значението на играта-драматизация и за формирането на нравствения облик на детската личност. Претворяването на литературните герои изисква анализ и разбиране на мотивите им на поведение, на техните мисли и чувства, което води по най-пряк път до формиране на етични представи и понятия у децата. „По такъв начин игрите драматизации стават форма за естетическо възпитание и нравствено формиране... Чрез своето емоционално въздействие те се оказват мощно възпитателно и обучаващо средство. На базата на емоционалното се поставят в единство естетическото и нравственото въздействие“ (Петрова, Е. Предучилищна педагогика, 1977 г., 2001 г.).

Музикалната драматизация се определя като форма на обучение в детската градина, като възможност за най-пряко въздействие върху децата при овладяване на родния език, при музикалното и естетическото възпитание (Музикални драматизации, 1964 г.). В сравнение с другите игри тя е най-емоционалната, допринася както за цялостното развитие на детската личност, така и за реализиране на задачите при обучението по български език и музика. В музикалните драматизации децата претворяват образи, изразяват различни преживявания на действащите персонажи и отношенията между тях чрез слово, музика и танц. Посредством музикалната драматизация те овладяват изразителността на говорното слово, непринудено усвояват певчески умения, учат се да слушат музика с разбиране, развиват танцувалните си умения. Претворяването на литературни и музикални творби в музикалната драматизация изисква вживяване в персонажите чрез съответните роли и пресъздаване на настроението на героите. Според Е. Петрова музикалната драматизация в детската градина се използва

като „емоционална форма“ и частично като „игров прием“ за овладяване на конкретни образователни задачи от всички деца.

Действеното трансформиране на епизоди от литературна творба (поетичния текст на песента или друго литературно произведение, близко по своето художественообразно съдържание до музикалното произведение) в малки сценични етюди с речеви ситуации, мизансцен и движения може да придобие функцията на „превод“ в разбирането на музикалната творба. Предмет на драматично пресъздаване чрез игра с роли, ролеви отношения и активен диалог е подходящо да бъдат епизоди от кратки поетични произведения и приказки, по чието художествено съдържание са създадени програмни инструментални произведения със звукоизобразителен характер. В различните варианти на реализация на този вид похвати се изхожда от тезата, че „вживяването“ в героя от литературната творба чрез точното и ярко изображение на поведението му с адекватна речева и двигателна активност води и към „вживяване“ в музиката, чрез която е изобразен, илюстриран героят. В този смисъл сценичният израз на литературния текст е един вид „програма“, насочваща музикалното възприятие – и то по-ярка, по-конкретна, отколкото само прочитът на творбата (приказки, стихове). Чрез играта-драматизация се създават моделни ситуации, в които се обективират преживяванията на детето, превръщайки се в сетивна реалност. Това е така, защото в играта „на театър“ ролята изисква изграждане на словесно-пластичен израз на поведение в емоционално наситени ситуации, чрез което малките „артисти“ показват в действие настроението на героя, давайки израз на своето вълнение. По този начин различните подобия на играта-драматизация, които я правят един от най-достъпните начини за възприемане на литературните жанрове и осмисляне на вложените в тях идеи, се превръщат и в средство за по-цялостно и дълбоко преживяване на състоянието на героите от литературната творба, отразено и в музикалното произведение. Именно това дава основание да се използват някои утвърдени в практиката на предучилищното възпитание елементи на играта-драматизация, чрез които вживяването в литературната творба се превръща в стъпало към преживяването на музиката.

Литературна основа на играта-драматизация могат да бъдат различни жанрове: приказки, разкази, стихотворения – особено в диалогична форма. За основа на театралните етюди могат да послужат известни приказки и съответни на тях инструментални програмни произведения, например „Червената шапчица и сивият вълк“ и „Кого срещнала житената питка“ от Г. Левкодимов, „Андерсенови приказ-

ки“ от С. Борткиевич и др. Театрализирането именно на приказки е особено сполучлив вариант на играта-драматизация, който да насочва и активизира музикалното възприятие поради следните съображения:

- Литературнохудожественият опит на детето от предучилищна възраст се формира в голяма степен въз основа на приказката, която е неговата първа среща с изкуството на словото.
- Приказният свят е първата среща на детето с доброто и злото, претворени със средствата на художествената изразност. Поуката и мъдростта, които носи приказката чрез художественото преувеличение, идеализацията на героите, хуморът са най-прякото послание, чрез което детето се ориентира в правилата и нормите на човешкото поведение. Светът на ярката, подчертана художествена измислица, такъв, какъвто хората мечтаят да бъде – посправедлив и красив от реалния, свят, в който винаги възтъргесствуват доброто и прекрасното, – насочва детето към осмисляне на полярните нравствени еталони.
- Един от най-ярките художествени похвати в приказката, чрез които се експонира вечното противоборство между доброто и злото, е диалогът, който разкрива ярко и динамично взаимоотношенията между героите, характеризирайки ги чрез речта им. Подчертаното използване на тази речева форма дава възможност за драматизиране на приказките, като създава определено отношение на реципиента към героите. Именно чрез диалога действащите лица най-добре разкриват себе си.

Яркийт диалог е особено характерен за приказките, чиито герои са животни, любими и предпочитани от децата. Поуката, отнасяща се до човешките отношения откъм тяхната нравствено-конфликтна страна, достига увлекателно до детето посредством иносказанието, чрез което постъпки и характерни качества на животни се оприличават на човешки. В диалога се разкриват преживяванията на героите животни, а алегорията става по-ярка, за да достигне детето до първоначално осмисляне на понятията за добро и зло, смешно и тъжно, красиво и грозно. Разкриването на основния идеен замисъл много често се постига чрез диалога, в който се излага конфликтът между персонажите, а героите животни се представят с най-характерните им качества, станали традиционни в приказната литература (хитра, лукава и горделива Лисана, страхлив и бързоходен Зайо, силен и глупав Вълчо, бърлива и любопитна Вранка, наивно Косе-Босе и др.). Този род приказки, в които са налице ясно изразено действие и добре очертани персонажи, влизащи в определени взаимоотношения помежду си, са особено бла-

гоприятна почва за играта-драматизация, чрез която, пресъздавайки преживяванията и мислите на героите образи, децата се ориентират в съдържанието на литературната творба. Именно на тази основа, като се търси адекватно пресъздаване на сюжета със средствата на музиката, по-лесно се усвоява и музикално-художественият образ.

Играта-драматизация е най-прекият път за възприемане и разбиране на литературните образи, поради което съществува дългогодишна традиция в предучилищното възпитание за използването ѝ като форма и метод за възпитание и обучение. Образната реч, изразителната интонация, артистичните движения са същевременно и резултатно средство за активизиране на музикалното възприятие. Анализът е особено важно звено в цялостния процес на драматизация. Той е насочен към разбиране на основната идея в произведението, а оттам и на отделните образи. Осмислянето на поведението на героите (искрени, лукави, добри, лоши, смели, страхливи, коварни и др.), на чувствата и мислите, които ги вълнуват, насочва децата към по-точно използване на говорните и музикалните интонации при изпълнението на различните роли (разказвателни, въпросителни, развълнувани, ласкави, радостни, тъжни интонации и др.). Игровите компоненти на играта-драматизация могат да бъдат както начин за действено изразяване на съдържанието на литературни творби, така и начин за по-детайлно и задълбочено възприемане на произведенията на музикалното изкуство. Конкретна реализация на тази идея са описаните по-долу модификации на играта-драматизация.

1. Игра-драматизация по мотиви от приказката „Житената питка“

Играта е насочена към преживяване на музикално-художествената образност в клавирият цикъл „Кого срещнала житената питка“, включващ пиесите „Заекът“, „Вълкът“, „Мечката“, „Лисицата“ от Г. Левкодимов.

Един от най-популярните образи в приказките за животни е лисицата – суетна хитруша, лукава присмехулница, която надхитрява обикновено всички други герои – олицетворение на коварство и измама, с които постига целта си, надсмивайки се над чуждата глупост. Като илюстрация на този типичен образ от приказките е клавирият пиеса „Лисицата“, чието темпово означение „умерено“ се доуточнява от определенията „хитро, ласкателно, с умилкване“. Звукоизобразителният характер на пиесата се допълва най-вече от множеството

хроматични ходове в мелодията и честите темпови отклонения. И макар че пиесата е илюстрация конкретно към приказката „Житената питка“, може да се свърже с образа на този персонаж, който в различни приказки проявява все същите типични качества („Врана и лисица“, „Болен здрав носи“, „Косът и лисицата“, „Котаракът, петелът и лисицата“). Затова „вживяването“ в литературния образ, а оттам и в музикално-художественото му съответствие е още по-резултатно, когато в диалогична форма се драматизират отделни епизоди от различни приказки. И в четирите фолклорни творби поведението на героя (лисицата) е аналогично.

1.1. Примерни сценични етюди:

а) По мотиви от приказката „Житената питка“:

– Аз съм питка сладичка, сладичка и мекичка (произнесено от детето участник безгрижно, „самохвално“).

– Ах, как сладко пееш! Какъв сладък глас имаш! Само че аз съм вече стара, чувам лошо. Ела, седни на муцунката ми и изпей песничката си още веднъж! (с изразителна, ласкателна, „убеждаваща“ интонация в гласа на другия участник) и т.н.

б) По мотиви от приказката „Болен здрав носи“:

– О-о-х, Кумчо Вълчо! О-о-х, братко! Какво си изпатихме! (с престорено разтревожен и „отчаян“ глас)

– Ти пък защо охкаш? Мене биха, ти охкаш! (с лицеизраз и интонация, изразяващи учудване)

– Ох, олеле! Я ме погледни!... Едва ходя!

– Ще те понося тогава! Качи се на гърба ми!

...

– Ха-ха! Колко си глупав, Вълчо! Лови ли се риба с опашка в леда? (присмехулно, дори тържествуващо, надсмивайки се над глупостта на вълка)

в) По мотиви от приказката „Котаракът, петелът и лисицата“:

– Покажи се, Петленце! Защо слушаш този котарак? (с убеждаващ, настойчив тон)

– Няма да ме измамиш, Лисано! Не искам да погледна през прозорчето! (недоверчиво, изплашено)

– Покажи се, Петленце! Ако искам да те изям, отдавна да съм сторила това! Но аз те оби-и-чам и искам да те заведа у дома, да ти покажа разни хубави неща! (с лукави, „измамни“ нотки в гласа) и т.н. „Скочил петелът на поличката, надзърнал през прозореца да види да-

ли наистина Лисана си е отишла, а тя го сграбчила здраво в ноктите и хукнала колкото ѝ сили държат към дупката си.“

2. Игра-драматизация по мотиви от приказката „Принцесата и граховото зърно“ на Х. К. Андерсен

Играта-драматизация може да бъде подходящо средство за моделиране конкретно на формата на музикалната творба. За пример ще посочим театрален етюд със сходно на клавирната пиеса „Принцесата и граховото зърно“ от С. Борткиевич емоционално съдържание.

Музикалната творба е в малка триделна форма с контрастен среден дял, като третият дял е подобен на първия. Крайните дялове звучат жизнерадостно, подвижно, пресъздавайки образа на грациозната принцеса. Средният дял внася неспокойствие, тревога, напрежение, постигнати чрез по-бързо темпо, по-нисък регистър, множество акценти – принцесата не може да заспи, защото между многото завивки има едно грахово зърно, което не ѝ дава покой.

Действеното претворяване на образа на принцесата изисква детето, поело ролята, да пресъздаде с движение (ритмично ходене в умерено темпо) и подходящ лицеизраз (леко надменен и горделив) нежната и може би малко капризна героиня (първи и трети дял). Съществено значение в този етюд има реквизитът (няколко дебели постелки върху пода на занималнята) защото според приказката, за да се разбере дали принцесата е истинска, тя е подложена на изпитание – ще усети ли малкото грахово зрънце под двайсет дюшека и двайсет пухени завивки. Смяната на настроението и контрастът във втория дял се осъзнават чрез вживяване в ролята – детето изпълнител сяда върху постелките и с изразително-капризна интонация произнася репликите: „Цяла нощ не можах да затворя очи! Имаше нещо в завивките, което ми попречи да спя!“. Според приказката така всички разбрали, че това е истинска царкиня, тъй като била усетила малкото грахово зрънце през толкова много завивки – тъй нежна може да бъде само една истинска принцеса.

Когато интерпретационният процес при възприемане на музика включва педагогически технологии с елементи на играта-драматизация, се постига по-задълбочено разбиране на произведенията на музикалното изкуство, формира се емпатийна способност за съпреживяване на музикалната образност, за проникване в художественото съдържание посредством емоционалната идентификация. Играта-драматизация е нагледно-действен способ за преживяване и ори-

ентировка в художественното произведение, „символен език“ за изобразяване на съдържанието, както и един вид „програма“, насочваща музикалното възприятие, увличайки не принудено слушателите към художествено-естетическо преживяване.

ЛИТЕРАТУРА

- Ангелова, В., и кол. Умеем ли да възприемаме художествен текст, първа част, 1994.
- Борткиевич, С. Из „Андерсенови приказки“, съст. Л. Кутева, 1967.
- Гаврилова, Т. Экспериментальное изучение эмпатии у детей, Вопросы психологии, 1974, 5.
- Димитров, Д. Типови игрови технологии за детската градина и начална училищна степен на ЕСПУ, 1988.
- Елконин, Д. Психология на играта, 1984.
- Комиссарова, Л. Наглядные средства в музыкальном воспитании дошкольников, 1986.
- Минчева, П. Музиката и интелектът, 1994.
- Минчева, П. Музикалното възпитание в общообразователното училище, 2000.
- Музикални драматизации, 1964.
- Назайкински, Е. Психология музикального восприятия, 1972.
- Пенчев, П., С. Алексиева. Детската театрализирана игра, 1980.
- Петрова, Е. Предучилищна педагогика, 1977, 2001.
- Проп, В. Морфология на приказката, 2001.
- Радев, П. Тематичен енциклопедичен наръчник по систематична педагогика, 2000.
- Разцветников, А. Сговорна дружина, приказки за деца, 1962.
- Славин, Р. Педагогическа психология, 2004.
- Стаматов, С. Развитие на познавателните действия, 1993.
- Ханслик, Е. За музикално красивото, 1998.
- Христоматия по детска литература, съст. Г. Веселинов, 1962.
- Юнг, К. Психологически типове, 1995.

РЕЛАЦИЯТА МУЗИКА – ВРЕМЕ В ПЕДАГОГИЧЕСКИ КОНТЕКСТ (ИЗЯСНЯВАНЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА НЯКОИ ПОНЯТИЯ)

Антония П. Балева

Резюме: *Вникването в същността на проблема музика – време разкрива до голяма степен битието на музиката както в различните етапи на историческото развитие, така и във всички сфери на музицирането, включващо творчеството, изпълнението и възприемането. В този смисъл основна задача в процеса на преподаване на тази сложна материя е коректното и прецизно използване на присъщата на проблема терминология.*

Ключови думи: *история на музиката, музикална естетика, хронотоп, темпоралност, музикално произведение, музикален текст, музикална нотация*

RELATION MUSIC – TIME IN PEDAGOGICAL CONTEXT. (CLARIFICATION AND INTERPRETATION OF CERTAIN TERMS)

Antonia P. Baleva

Abstract: *Insight into the essence of the problem music-time reveals largely being of music as in various stages of historical development, and in all spheres of music-making, including the creation, performance and perception.. In this sense, the main task in the teaching of this complex matter is correct and precise use of the inherent problem of terminology.*

Keywords: *history of music, musical aesthetics, chronotop, temporality, musical work, music text, musical notation*

Проблематиката на настоящия текст е обвързана с преподаването на история на музиката и музикална естетика на студенти в университетски музикални специалности. Тя е актуална и по отношение на хуманитарни специалности и такива по изкуствата, които включват в учебните си планове изучаване на музика.

В зависимост от спецификата на специалността естествено се променят контекстът, в рамките на който се излага теоретичният ма-

териал, и съответните практически задачи. Тази своеобразна адаптация създава необходимите условия за комуникативност на учебния процес и стимулира мотивацията на студентите.

Една от основните предпоставки за осмисляне на изучавания материал и придобиване на необходимите компетенции за самостоятелно развитие и усъвършенстване на студентите е отделянето на достатъчно внимание за прецизиране на използвания терминологичен апарат, неговото изясняване и интерпретация.

Обща теоретична обосновка на проблема

Съвременното виждане за предмета на историята на музиката разширява значително изследователското поле, а това неминуемо рефлектира и върху спецификата ѝ като учебна дисциплина. В този смисъл е напълно естествено и необходимо в историята на музиката да се открояват социологичен, културологичен, естетически и философски аспект и др. Същото може да се каже и за учебната дисциплина „Музикална естетика“. Един от големите музиковеди на XX век Карл Далхауз приема естетиката като „нееднозначна, широко отворена система от проблеми и гледища“ (Далхауз 2004: 19). Важно е да се подчертае и особената връзка между история и естетика на музиката. Историята на музиката представлява история на музикалнотворческата мисъл. Проследяването на тази история не може да бъде еднозначно и еднолинейно. От една страна – музикалните произведения са своеобразни документи на епохата и в този смисъл особена роля играе историческият подход, т.е. важни са моментът на създаване, фактите и т.н. От друга страна, произведенията на музикалното изкуство според К. Далхауз „са дадени първично като естетически предмети; по такъв начин най-напред те съдържат къс съвременност и чак тогава представляват извори...“ (Япова 1990: 80).

Една от съществените характеристики на преподаването на музикалнотеоретични и исторически дисциплини във висшето училище е извеждането на преден план на водещи научни теории и концепции, които представят знанието за музиката в най-широк контекст, в синхрон с динамиката на развитие на научната мисъл. Именно това аргументира и специалното място, което трябва да се отдели на фундаменталния по своя характер проблем музика – време. Вникването в неговата същност разкрива до голяма степен битието на музиката както във всички етапи на историческото развитие, така и във всички

сфери на музицирането, включващо творчеството, изпълнението и възприемането.

В съвременното музикознание се очертават няколко направления, които изучават проблема музика – време. В литературата по проблема те са обобщени по следния начин:

- изучаване на онтологичния аспект на времето в музиката, който се разкрива в разгръщането на музикалния процес и така се очертават културноисторическите специфики на отношението към времето и отражението им в музиката;
- изучаване на времевата организация на музикалното произведение, т. е. изследват се спецификата и същността на музикалното време като художествен феномен;
- изучаване на спецификата на музикалното възприятие по отношение на времевите и темпоралните характеристики на музиката.

Тези отделни сфери са взаимосвързани и в много случаи е трудно да не се прилагат синхронно по отношение на анализирания обект. В този смисъл понятията, върху които е фокусирано вниманието в настоящия материал, отразяват както глобалния проблем музика – време, така и отделни, частни, специфични негови аспекти. Първите две понятия – хронотоп и темпоралност, са с общозначим за изкуствата характер и са предмет основно на естетиката и философията на музиката. Понятията музикално произведение, музикален текст и музикална нотация са естествено присъщи на всякакъв тип музикални изследвания, като всяко едно от тях притежава свои индивидуални характеристики и взаимоотношения с времето.

Хронотоп

Едно от основните понятия, които се свързват с изследването на различните аспекти на времето в музиката, е хронотоп (от др.гр. χρόνος – „време“, и τόπος – „място“). За пръв път категорията хронотоп се използва от А. Айнщайн в процеса на работа върху „Специална теория на относителността“. Впоследствие руският учен А. Ухтомски отнася това понятие към спецификата на човешкото възприятие. В сферата на литературознанието го въвежда М. Бахтин. В понятието художествен хронотоп намират израз взаимовръзката и взаимоотношността между време и пространство, която е различна и специфична в рамките на отделните изкуства, на тяхното битие, разгръщащо се в конкретна ситуация.

Същността на музикалния хронотоп се разкрива в максимална степен в релацията време – пространство – движение. Тези три елемента, обединени в една система, са обект на философски, естетически, теоретични изследвания, които обогатяват, допълват и доизясняват представите за музиката. Една от особеностите на взаимозависимостта между трите компонента на музикалния хронотоп е, че времето сякаш е с доминиращо значение, но то не би се осъществило без останалите два елемента.

От особено значение за разбирането на сложния, абстрактен характер на понятието музикален хронотоп е фактът, че музикалното пространство съществува и се развива в съзнанието на всеки един от триадата композитор – изпълнител – публика (слушател). Неговата единствено възможна реалност е концептуалната или перцептивната: „то може да съществува само като субективна представа в акта на създаването, интерпретацията или възприемането на музикалното произведение“ (Цинандова-Харалампиева, В. 2000: 58). В процеса на изграждане на представа за пространствената характеристика на музиката, за музикалното пространство в неговите измерения – хоризонтал, вертикал и дълбочина, се осмислят термини като слой, етаж, плътност, дълбочина, преден план, заден план, а те пряко кореспондират с практическия анализ на всяка музикална творба.

Музикалното време и пространство се реализират и преобразуват благодарение на движението. Философията, психологията, музикалната теория и естетика оценяват неговата значимост. По своя характер то е натоварено с определен смисъл и е целенасочено.

Осмислянето на понятието хронотоп е определящо за навлизането в проблематиката на една от основните категории в изкуството и музиката – жанра. Относно литературата М. Бахтин е категоричен, че хронотопът е определящ по отношение на жанра. В музикознанието също е възприета тази позиция: жанрът се определя като същинската връзка между музиката и живота (Е. Назайкинский). Иманентно присъщата му темпоралност го превръща в частица „застинало време“, принадлежащо на дадена култура.

Музикалният жанр носи в себе си „различни аспекти и нива на времепространствени измерения, които в своята съвкупност представят живота на естетическото явление, неговата съдба и значение, общо характеризират неговата същност и специфика“ (Кърклийски 2009: 272). Тези различни нива на времепространствени измерения на жанра Т. Кърклийски обобщава в два типа: първото ниво визира тези „времепространствени условия, необходими за самото съществуване на му-

зикалното явление“, а второто обхваща „времепространството на самото музикално явление...“ (Кърклияски 2009: 273 – 274).

Първото равнище се формира най-вече от „външни“ фактори: това са мястото на изпълнение и свързаните с него акустични условия и музикална комуникация, типът музикален състав.

Второто равнище обхваща „специфичната организация на практиката и на материала в основата на даден жанр – вид (напр. импровизация, танц, песен, речитатив), скорост на протичане на музиката, метроритмична картина, пулсации и специфични движения при музикално-танцувални жанрове и др., пространствено разположение на различни танцувални фигури, фактурни модели и пр.“ (Кърклияски 2009: 274).

Темпоралност

Друго специфично понятие е темпоралност (от лат. *temporalitas*) – „характер на онова, което е във времето“ (Речник по естетика и философия на изкуството, ред. Моризо, Ж., Р. Пуиве, 2012, с. 327).

От гледна точка на естетиката и философията музикалната темпоралност се определя като „преживяване във връзка с произведение, което е неделимо от времето, както е случаят с музиката“. Веднага следва уточнението, че след като става въпрос за преживяване, трябва да се има предвид, че „за времето, в което се разгръща едно музикално произведение, не може да се съди с познатите мерки“ и че „истинското време на изкуството е времето на художественото преживяване от страна на субекта“ (Речник по естетика и философия на изкуството, ред. Моризо, Ж., Р. Пуиве, 2012), т.е. темпоралността се разглежда като един аспект от субективния свят на човека.

Същевременно темпоралността трябва да се разглежда и в друг, глобален аспект – като съотношението между историческото и индивидуалното време и като израз на различното възприемане и преживяване на времето в културноисторически контекст. Това разбиране би подпомогнало работата на студентите в процеса на изучаване на историята на музиката и специфичните темпорални музикалноисторически модели.

Различните видове време в музиката имат специфично проявление в досег с външното, обективно време и в процеса на неговото наблюдение, анализ и осмисляне се оперира с конкретни понятия, като музикално произведение, музикален текст, музикална нотация. В този смисъл тяхното прецизиране е задължително, тъй като много често те се използват произволно и неправомерно като взаимозаменяеми.

Музикално произведение

Приема се, че идеята за музикалното произведение като оригинално, автономно и непроменимо се свързва с Николаус Листениус и неговия трактат „Musica“, издаден през 1537 година. В своя труд немският теоретик обособява наред с *musicatheorica*, *musicapractica* и *musicapoetica*, разбрана като „направа и произвеждане: работа, чрез която се създава нещо, което и след смъртта на автора представлява цялостно и самостоятелно произведение“ (Далхауз 2004: 37). Появата и налагането на опус музиката е процес, който има своите първообрази още през Средните векове, но придобива особена динамика в контекста на идеите на *ArsNova*. Както отбелязва К. Далхауз, с *opusabsolutum* акцентът се измества от изпълнението към текста: „Нотният текст не е вече обикновено предписание как музиката да се „претвори в произведение“, а самият той е произведение“ (Далхауз 2004: 37). Може би същинското осмисляне на понятието *opusabsolutum*, разгръщането на концепцията за музикалното произведение се случва значително по-късно – около началото на 19-ото столетие. Причините за това се коренят в относително бавното освобождаване на музиката от нейната практикоприложна функция, в еволюцията на идеята за творческата индивидуалност, във формирането на представата за историчност и др. Всичко това води по думите на К. Далхауз до промяна в разбирането за „съотношението жанр – индивидуално произведение“ (Далхауз 2004: 43). Докато музиката е обвързана с определена функционалност, отделното музикално произведение е единичен, конкретен образец, обвързан с традициите на даден жанр: „то не толкова представлява изолирано, затворено цяло, една основаваща се на самата себе си индивидуалност, колкото оформя определен тип, от чиято субстанция, развивана исторически десетилетия и дори столетия, се подхранва и на който тип слушателят трябва да се основава, за да го разбере“ (Далхауз 2004: 43). Популярен пример в този смисъл са концертите на Антонио Вивалди. Без да се прави преценка за техните качества, определено забележимо е твърде голямото им интонационно сходство. Просто композиторът се е придържал към изискванията на жанра и наистина е създал образци в характерния за времето тричасен концерт.

Освен освобождаването на музиката, съответно на музикалното произведение, от определена приложна функция (църковна, придворна, обрядна), Далхауз визира и други специфики на музикалното произведение: композиционна завършеност, пълна писмена фиксация на текста и „естетическо съзерцание като благоговение“.

В процеса на историческото развитие на музиката музикалното произведение (opus) не само достига до своята автономност (най-ярко проявена след средата на XVIII и целия XIX век), но през миналото столетие тази автономност прераства в „свръхсамостоятелност“, свръхиндивидуалност, произведението сякаш се ражда и съществува извън всичко друго, само за себе си.

Музикално произведение и музикален текст

Двете понятия се нуждаят от внимателно съпоставяне и маркиране на специфичните граници на различие. Доколкото всеки текст се разглежда като текст на съответната култура, той носи определено послание и активира диалог. В. Суханцева внася пояснението, че „ако музикалното произведение във всички случаи е текст, то не всеки текст може да бъде определен като произведение“ (Суханцева, 2000). Всички образци на музиката, от фолклора (устната традиция) до съвременното композиторско творчество, се разглеждат като музикални текстове, тъй като те са носители на някаква информация, въплътена и изразена чрез специфичните изразни средства на музиката. В този смисъл музикалният текст се разглежда като „открито съобщение“ на културата, един локализиран и същевременно подвижен фрагмент. Като неразривно свързан с културата, неговите граници не се вписват единствено в рамките на културноисторическите музикални традиции, а този текст се разполага и изучава в рамките на един цялостен общокултурен контекст.

Според В. Суханцева се очертават две значения на текста. В потесен смисъл текстът се разглежда като прецизна, точна знакова фиксация на авторския замисъл. Нотният текст е система от общоприети знаци, с помощта на която се фиксира и визуализира музикалното произведение, но това е само една, макар и съществена, част от музикалния текст. Той се разкрива изцяло в процеса на реалното звучене благодарение на живото музициране, което в широк смисъл включва както изпълнението, така и възприемането на музика. В този ред на мисли се разкрива и другото значение на музикалния текст, „оформило се по-късно и разкриващо съдържанието на музикалното произведение като някакво съобщение, послание, смислово и образна интенция“ (Суханцева, 2000).

Нотация – писмената фиксация на музиката

Западноевропейската музикална традиция е дълбоко свързана със стремежа към развитие, усъвършенстване и утвърждаване на специфичната музикална писменост. Усилията в тази посока заедно с пос-

тепенното осъзнаване на творческата индивидуалност раждат идеята за „опуса“ – отделното уникално авторско музикално произведение, което е „запечатано“ върху нотния лист. Постепенно музикалното произведение се фиксира все по-точно (в този смисъл не трябва да се забравя, че след 1501 година с развитието на нотопечатането започва процес на унифициране на нотния запис) и през времето на късната класика (Бетховен) и романтизма достига до изключителна прецизност и детайлност.

В контекста на проблема музика – време се открояват два важни аспекта, свързани с нотираното произведение.

Първият е фокусиран върху философско-естетическата специфика. От момента, в който започва фиксирането на музиката като нотен запис, произведението сякаш придобива две форми на живот, които съдържат в себе си различно, специфично отношение с времето. Именно в това Карл Далхауз намира отговор на въпросите „дали музиката е „във времето“, или – обратно – тя съдържа „времето в себе си“ (Далхауз 2004: 130). Според него определяща е следната конкретизация: разграничаването – от една страна – на реално звучащото, а от друга – на нотираното музикално произведение. Далхауз се позовава на Р. Ингарден, според когото „звучащата музика е „реален“, а нотираната – „чист интенционален“ предмет“ (Далхауз 2004: 130). На тази база се очертава и отговорът на поставения въпрос. Той има две страни и се изразява в следното: музикалното произведение е „във времето“ в момента на своето реално прозвучаване, на своето траене; спецификата на нотираната творба, а именно – че тя не е зависима от „hicetnunc“ (по думите на Далхауз) и е повторяема, е причината да се твърди, че нотираното произведение „съдържа времето в себе си“.

Вторият аспект е свързан както с културноисторически, така и с някои специфични характеристики, кореспондиращи с психологични, семиотични особености на нотирания музикален материал. Музикалната нотация е своеобразно отражение и начин на фиксация на определено състояние на духовната култура и миросгледа на дадена епоха. „Знакът функционира като посредник между нематериалното метафизично мислене и неговото забележимо реално звуково и музикално-логично изражение“ (Холопов, Кирилина, Кюрегян и др. 2006: 166). В един по-общ план различните типове нотации и тяхното развитие и трансформации са своеобразна визуална проекция на музикалното изкуство в конкретен исторически етап и естествено отразяват различните концепции за времето – от абсолютния темпорален модел, внушаващ идеята за безкрайност и вечност, до относителния, отразяващ

субективното схващане и преживяване на времето от композиторите (по Суханцева).

Представеният проблем придобива особено значение в реалния образователен процес. От една страна, особено важна роля играе професионалната компетентност на преподавателя, който трябва да приложи съответни педагогически технологии. От друга, пред студентите стои задачата не само да овладеят определен фактологичен материал, но и да достигнат до неговото теоретично осмисляне.

Конкретният опит и наблюдения на автора като дългогодишен преподавател по история и естетика на музиката позволяват да се направи следната констатация: внимателната, системна работа в посока на изясняване и прецизиране на основни понятия, особено в процеса на преподаване на такъв сложен и многопластов проблем като този за релацията музика – време, подпомага преодоляването на:

- значителните затруднения, които срещат повечето студенти при овладяването на предвидения учебен материал;
- неразбирането на значителен брой понятия и термини, което води до неточното им използване и механичното им възпроизвеждане;
- неумението на студентите сами да се ориентират в многообразната литература (учебници, енциклопедии, речници и пр.) и задоволяването им с достъпа до най-популярния, но невинаги надежден източник – „Уикипедия“;
- компенсиране на някои пропуски в общата и художествената култура и на липсата на определено ниво в осмислянето на музикалнотеоретичната и историческата информация, които оказват влияние на качеството на практическата дейност на студентите – изпълнение на музика, анализ на произведения, подбор на творби и ясна концепция при подготовка на концерт и др.

ЛИТЕРАТУРА

- Далхауз, К. (2004). Музикална естетика. Пигмалион, Пловдив.
- Кърклиясийски, Т. (2009). Музикално-жанров анализ. Подстъпи към музикалния жанр. Хайни, С.
- Притыкина, О. (1988). Музыкальное время: понятие и явление. // Пространство и время в искусстве. Л., с. 67 – 92.
- Речник по естетика и философия на изкуството (2012). Ред. Моризо, Ж., Р. Пуиве. Рива, София.

- Суханцева, В. (2000). Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. http://www.countries.ru/library/music_culture/-mkm.htm
- Холопов, Ю., Кирилина, Л., Кюрегян, Т., и др. (2006). Музыкально-теоретические системы: учебник для музыкально-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. Издательский дом „Композитор“, М.
- Цинандова-Харалампиева, В. (2000). Музикална естетика, Просвета, С.
- Япова, Н. (1990). Музикалноисторическото днес – противоречия и проблеми. Музикални хоризонти, № 4, 76 – 83.
- Encyclopedia of Time. Science, Philosophy, Theology & Culture. 1 – 3, 2009. N. James Birx Editor, SAGE Publication.

**ПРОЕКТНО ОРИЕНТИРАНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ
В МУЗИКАЛНОФОЛКЛОРНАТА ПОДГОТОВКА
НА СТУДЕНТИТЕ СЪС СПЕЦИАЛНОСТ
„ДЖАЗ И ПОП ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ИЗКУСТВО“**

Мария Б. Кръстанова

Резюме: В настоящия научен текст се идентифицират проблемите при усвояването на музикален фолклор от България и интегративните му форми с популярната музика и джаза. Съобразно със съвременния облик на националната музикална култура, интересите и базовия опит на студентите се предлага модел на проектноориентирано групово изследване в обучението по дисциплината „Интеграция на българския музикален фолклор, джазовата и популярната музика“.

Ключови думи: български музикален фолклор, джаз, популярна музика, проектно ориентирано изследване

**PROJECT-ORIENTED RESEARCH IN THE MUSICAL
FOLKLORE EDUCATION OF THE STUDENTS IN MAJOR
ART OF JAZZ AND POP PERFORMANCE**

Mariya B. Krastanova

Abstract: This study identifies the problems in learning Bulgarian musical folklore and its integrative forms with popular music and jazz. According to the contemporary character of the national musical culture, the interests and the main experience of the students, a model of project-oriented group research is offered within the education in the discipline “Integration of the Bulgarian musical folklore, jazz and popular music“.

Keywords: Bulgarian musical folklore, popular music, jazz, project-oriented research

Изследванията в областта на съвременната педагогическа наука често насочват вниманието си върху качеството на образованието в контекста на неговата ефективност. И докато в академичния образователен модел, като разгръщане на традиционната образователна парадигма, се дава предимство на предаването на опит, рационалният модел е ориентиран върху най-ефективните начини за усвояване на познания и умения, осигуряващи необходими компетентности и висока адаптивност в професионалната практика на студентите. В този смисъл акцентът пада върху формирането на музикалния изпълнител съобразно с очакванията в сферата на актуалните културни потребности. Това определя необходимостта от придобиване на широк кръг от знания, свързани с фолклорната музика и нейното интегриране с джазовата и популярната музика, разглеждани в цялостния контекст на развитието на музикалната култура в България, както и прилагането на придобитите знания за българския музикален фолклор при интерпретация на музикални образци, съдържащи фолклорни елементи и при джаз импровизации върху фолклорни фрагменти.

Цел на настоящия научен текст е да се идентифицират проблемите при усвояването на музикален фолклор и интегративните му форми с популярната музика и джаза съобразно с най-характерните белези на съвременното музикално пространство, интересите и базовия опит на студентите със специалност „Джаз и поп изпълнителско изкуство“ и да се предложи модел на проектно ориентирано групово изследване в обучението по дисциплината „Интеграция на българския музикален фолклор, джазовата и популярната музика“.

Специфично за днешната културна реалност е разнообразието от музикални явления, в които, откъснат от изначалните си смислови корени, музикалният фолклор от България проявява изключителна жизненост в полето на модерните времена, интегрирайки се с жанровете на популярната музика и джаза. Фолклорната музика в съвременността, нейните изменения и прогнозите за нейното развитие са едни от разискваните въпроси в актуалното публично и музикологическо пространство. Като обобщение на визираната проблематика би могло да се интерпретира мнението, че „фолклорната музика на България продължава своя път на адаптация в новите общественоекономически условия. Радикалните промени в начина на живот доведоха и до ново отношение към националните ценности, в това число и към фолклора ни, в резултат на което народната песен все по-рядко звучи в училищните и читалищните салони, по концерти и събори, в семейно-битова среда и родови срещи. С отварянето на границите между народите

настана процес на инвазия на чужди културни влияния, които имплантираха отпечатъци върху основни нейни характеристики. Качествените промени преминават в забавен и постоянен ход, като в тези процеси българската фолклорна музика изменя облика си, губи съществено-свойствени характеристики и прибавя такива, наложени от външни обективни фактори и обстоятелства“ (Добрев, 2001).

Без да се навлиза подробно в различни дискуссионни полета и да се очертават прогнозиращи рамки на естествения процес на самоутвърждаване на музикалния фолклор чрез прикрепянето му към нови форми на съществуване, които стоят далече от обредната и култовата стойност на първообраза, безспорен остава фактът, че процесите на модернизация и трансформация на старата селска музика са разнообразни и перманентни и в значителна степен определят днешния облик на националната ни музикална култура. В най-общ план интеграцията между българския музикален фолклор, джаза и популярната музика се проявява в няколко посоки:

- авторски произведения във фолклорен стил, които дотолкова се доближават до фолклорния музикален език, че нерядко се идентифицират като фолклор, навлизайки в репертоара както на поп изпълнители, така и на народни музиканти;
- хармонизирани фолклорни мелодии с промени в метричната пулсация;
- инкрустиране на различни фолклорни мелодични фрагменти, ритмични или темброви мотиви в образци на популярната музика и джаза;
- използване на интонационни ядра от градския фолклор в авторски произведения;
- аранжиране на народни песни в денс и диско стил;
- джаз импровизации на фолклорна основа.

Към така направеното обобщение могат да се споменат и процесите на глобализация, които извеждат българския фолклор извън парадигмата на национализма в нови културни полета. Съществуват различни форми на транснационални движения на фолклорна музика от България: българи извън границите, пътуващи музиканти, хорове и ансамбли, чужденци – ценители на българския фолклор, медии т.н. По този въпрос Л. Пейчева подчертава, че „изложена на натиска на мобилността и детериториализацията в един динамичен и противоречив глобализиран свят, фолклорната музика от България се откъсва от своята локална фиксираност. При това отваряне към нови територии, общности и хора българската фолклорна музика се възпроизвежда все

повече като условно конструирани кодове, символи, образи и руини на груповото минало и наследството (носталгични, алтернативни, компенсаторни или екзотични) и все по-малко – като органична и жива транспоколенческа културна потребност в микрокосмоса на реалното живеене“ (Пейчева, 2008, с. 166). В най-новите моменти от историята на българския джаз Вл. Гаджев обръща внимание и на въздействието на технологиите и информационните ресурси на новото време. „Върху младата аудитория се стоварва огромен поток, рязко увеличаващ дебата си след придобивката интернет и предоверяването в нея. Но както става ясно малко по-късно, тя не е в състояние да го поеме върху крехките си рамене, да преплува през въртопите му и да филтрира, подреди и осмисли информационния потоп. Така се отварят нови пространства за поредната манипулация, този път мотивирана чисто комерсиално. Тя окончателно смесва и обърква представите за имена, понятия, стилове, направления и исторически извикани на живот тенденции“ (Гаджев, 2010, с. 443). В пъстрия информационен поток фолклорът е „жив“, макар и извън старите културни практики, но с очертани нови пътища. Кореспондирайки с професионалните компетентности на студентите, преформатирането на фолклорна музика в изпълнителската практика винаги носи отпечатък на тяхната музикалнофолклорна подготовка. В този смисъл опознаването на интонационните и метроритмичните особености на фолклорната музика се оказва от решаващо значение за съхраняване на музикалния фолклорен език и формиране на критерии спрямо съвременните музикални явления. Интерпретациите и импровизациите на поп и джаз изпълнителите неминуемо носят белезите на техните познания в областта на мелодичната и метроритмичната специфика на фолклора.

Многообразието на фолклорните образци, както и особеностите на тяхното преформатиране и репродуциране, от една страна – в съвременния музикалнообразователен процес, а от друга – в музикалното изпълнителско изкуство; целите на обучението; особеностите на студентите, както и личностните професионални качества на преподавателя са тези променливи, които определят избора на обучаващи стратегии.

Музикалнофолклорната подготовка на студентите със специалност „Джаз и поп изпълнителско изкуство“ е детерминирана от техните интереси, предпочитания и базов опит като отправен момент за оптимално системно овладяване на ладове, метруми и диалекти в българския музикален фолклор, както и тяхното идентифициране и анализ в полето на съвременната музикалноизпълнителска практика.

Проведеното през учебната 2014 – 2015 г. проучване на интересите на студентите от втори курс със специалност „Джаз и поп изпълнителско изкуство“ спрямо музикалния фолклор от България, сочи следното:

- Българският музикален фолклор изцяло се приема като интересно културно явление, което трябва да се усвоява и разбира от съвременните изпълнители;
- Преобладаващата част от студентите имат предпочитани народни песни, като „Зайди, ясно слънце“, „Лале ли си, зюмбюл ли си“, „Пиле, пиле, славей пиле“ и др.;
- Голяма част от анкетираните изказват предпочитанията си към конкретни изпълнители на хибридизиран фолклор, като формация „Исихия“, етнорок група „Гологан“, фолкметъл група „Балканджи“, „Мистерията на българските гласове“, „Александър Райчев бенд“, „Фолк скат бенд“ и др.;
- С малки изключения студентите считат, че е нужно да познават мелодичните основи и метроритмичните особености на българския музикален фолклор с оглед на успешната си професионална реализация;
- Почти всички студенти се интересуват от спецификата на музикалнофолклорните диалектни области;
- Всички анкетирани с готовност биха включили в изпълнителския си репертоар вокални или инструментални образци на модернизиран фолклор.

След първата година на обучение студентите със специалност „Джаз и поп изпълнителско изкуство“ притежават необходимите знания за фундаментални музикалнотеоретични понятия и категории, умения за слухов и музикалноестетически анализ, както и изпълнителска култура, която им позволява да интерпретират различни по стил и характер творби съобразно с техническите си възможности, придобити в обучението по специален предмет. Налице са необходимите предпоставки за обогатяване на теоретичните познания, развитие на музикалния слух и придобиване на практически умения на основата на музикалнофолклорна практика. В този процес жанрът като естетическа категория служи за осъществяване на музикалните дейности и опознаване на фолклора като музикално явление, носещо отпечатъка на модернизиращите механизми в различни културно-исторически пластове. Очевидни са междупредметните връзки с теорията на музикалните елементи, музикалните форми и жанрове и историята на музиката.

Интегративните процеси между фолклора и жанровете на популярната музика и джаза като проблематика стоят извън теоретичния обхват на учебната литература по български музикален фолклор. При липса на нотни хрестоматии и теоретични разработки преподаването е изправено пред предизвикателството да експериментира с нови технологични решения, акцентиращи върху самостоятелното откриване на закономерности с приоритетното значение на слухов анализ и осъзнаване на връзката теория – практика чрез подходящ илюстративен материал. Основни източници на информация са интернет, хартиени и дигитални ресурси на разположение на студента.

С не по-малко значение за оптималното методическо решение и ориентирането на преподавателя към определена обучаваща стратегия са личностните качества на студентите, като артистичност, въображение, желание за творческа изява. Не е за пренебрегване и фактът, че днешните студенти, като част от т. нар. „дигитално поколение“, притежават опитности, свързани с извличане и систематизиране на разнородна информация от различни източници. В този контекст се вписва и твърдението, че „отчитайки характеристиките на дигиталното поколение – нашите настоящи и бъдещи студенти, и използвайки при обучението им в университета технологии и средства, които те използват ежедневно, можем да предизвикаме активното им участие в учебния процес, да подобрим постиженията им, да повишим мотивацията им за постигане на по-високи резултати и така да повишим ефективността на обучението във ВУ“ (Стойкова и др., 2012, с. 149).

Днес педагозите отправят поглед към конструктивизма като методология, намерила място в основата на ефективни комуникационни и информационни технологии със засилена интерактивност. Разнообразието на явленията и интегративните връзки между тях се осъзнават чрез актуализация на опита, диалогично общуване, взаимодействие и установяване на равноправни позиции между преподавател и студент, което оказва положително въздействие върху познавателната и личностната рефлексия. За целите на активното творческо проучване на конкретни тематично обвързани проблеми, свързани и с други предметни области, с висока ефективност се очертава проектно ориентираното изследване.

В модела на проектно ориентираното групово изследване, който би могъл да намери приложение в обучението по дисциплината „Интеграция на българския музикален фолклор, джазовата и популярната музика“, се очертават следните основни етапи:

1. Проучвателен етап. На този етап се определя общата тема и се набелязват подтеми. Темата би могло да се предложи от преподавателя, но да се обсъди със студентите с оглед на техните интереси – като условие за повишена активност, отговорност и самостоятелност. В контекста на музикалнофолклорната подготовка на студентите подходящи за проектно ориентирано групово изследване са теми, които дават възможност за теоретична разработка по определени специфични особености на българския музикален фолклор като първоизточник на конкретни фолклорно обогатени образци на джаз и поп изпълнителското изкуство, като се търсят взаимовръзки между традиционното и модернизираниято, между теория и практика и се интегрират знания от други музикални дисциплини. Примерни теми са: „Българските фолклорни инструменти и приложението им в джаза и популярната музика“, „Характеристика на пиринския фолклор и проникването му в популярната музика“, „Специфика на родопската песен и мястото ѝ в българския джаз“, „Фолклорни метроритмични елементи в джаза и популярната музика“.
2. Аналитичен етап – анализ на ситуацията и планиране на изпълнението. Взема се решение за формата на крайния продукт, обособяват се групите и се планира тяхната работа, разпределят се задачите, определят се срокове за изпълнение и се обсъждат критериите за обективна оценка, които не трябва да ограничават творческата свобода на студентите. За да се осигури пълноценно общуване между участниците, формирането на работни екипи се осъществява съобразно с неформалните групи сред студентите. Сроковете за изпълнение се определят съобразно с натовареността на студентите и технологичното време за изпълнение на задачите.
3. Реализация на изследването. На този етап се проучва и анализира литература по съответната тема (статии, книги, звукозаписи, нотни примери). По възможност библиографичната справка се изготвя по подтеми, за да се оптимизира работата на участниците. В ролята си на консултант, помощник и съветник преподавателят предлага на вниманието на студентите идеи за структурирането, както и най-подходящите за целта музикални примери. Едновременно с това той подпомага успешната групово комуникация и организацията на изследването с цел по-висока ефективност.
4. Презентативен етап – представяне на продуктите на проекта под формата на мултимедийна презентация, теоретичен доклад (иллюст-

риран с аудиопримери) или музикален репортаж за изпълнители и албуми. На този етап е желателно да се дискутира представената информация. При липса на дискуссионна активност от страна на студентите преподавателят може да приложи фронтални беседи и задаване на въпроси за открояване на същественото, за обобщения с цел да бъде провокирана вербалната комуникация и формулирането на мнения и едновременно с това толерантно отношение към различните позиции.

5. **Заключителен контролен етап** – оценяване на продуктите на студентите по критериите: сътрудничество в групите; използване на интегративни знания от други предметни области, като теория на музикалните елементи, музикални форми и жанрове, джаз хармония; компетентности на студентите при представяне на резултатите от проекта; технически и естетически издържано оформление на крайния продукт. На този етап участниците анализират проблемите, които са срещнали в съвместната си дейност, и придобиват умения за оценка и самооценка.

Успешното приложение на проектно ориентираното групово изследване в музикалнофолклорната подготовка на студентите е възможно на етап, в който те разполагат с достатъчно знания и умения, осигуряващи успешното осъществяване на задачите в съвместната им работа върху конкретна проблематика. Иначе казано, преподавателят трябва внимателно да прецени как и кога може да приложи визираната обучаваща стратегия, така че да се използват в максимална степен нейните предимства. Може да се очаква, че проектно ориентираното групово изследване ще бъде успешно едва във втората половина от курса на обучение по дисциплината „Интеграция на българския музикален фолклор, джазовата и популярната музика“, за да бъдат гарантирани следните условия:

- студентите да притежават достатъчно знания за елементите на музикалната изразност, за фолклорния музикален език и това, което отличава мелодичните му основи от класическите ладове, за ярките изразни възможности на фолклорния метроритъм, което ще им позволи да си служат със съответната терминология при изпълнението на задачите;
- студентите да са запознати с основните подходи на интеграция на българския музикален фолклор с джазовата и популярната музика, за да се ориентират в звуковата материя на съвременните музикалнофолклорни явления.

При използването на проектно ориентираното групово изследване се дава изключителна възможност на студентите за изява като активни участници в съвместна творческа дейност, което ги води и към осъзнаване на техните силни и слаби страни. Освен повишаване на познавателната активност, мотивацията, критичното мислене и способността за адаптиране към нови ситуации проектно ориентираното групово изследване подпомага формирането и на социални умения, необходими за професионална реализация – умения за работа в група, чувство за отговорност, умения за преодоляване на конфликти и др.

ЛИТЕРАТУРА

- Гаджев, В. Джазът в България. Българите в джаза. „Изток-Запад“, София, 2010 ISBN 9789-954-321-741-0.
- Добрев, Т. Музикално-фолклорни дейности в условията на неформално музикално образование. http://www.fnpp.uni-sofia.bg/MUZIKA/Dokladi/A_Dobrev.pdf
- Пейчева, Л. Между селото и вселената. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, София, 2008. ISBN 978-954-322-257-5.
- Стойкова, В., Иванова, А., и Смрикаров, А. Добри практики при е-обучение на студентите от дигиталното поколение. В: Научни трудове на Русенския университет, 2012, том 51, серия 3.2. <http://conf.uniruse.bg/bg/docs/cp12/3.2/3.2-26.pdf>

СПЕЦИФИКА НА ОТРАЗЯВАНЕ И ИЗПЪЛНЕНИЕ НА ОКТАВОВИЯ ИНТЕРВАЛ В ТРАНСКРИПЦИИТЕ ЗА АКОРДЕОН НА ОРГАННИТЕ И КЛАВЕСИННИТЕ ПИЕСИ ОТ ЕПОХАТА НА БАРОКА

Мариана В. Митева

Резюме: Настоящият доклад засяга проблема на отразяване и изпълнение на октавовия интервал в транскрипциите на полифоничната музика за акордеон. Предложени са технологични решения на проблема при транскрибирането за акордеони със система Stradella.

Ключови думи: транскрипции, акордеон, барок, октавов интервал

SPECIFICS OF COVERAGE AND EXECUTION OF THE OCTAVE INTERVAL IN THE TRANSCRIPTION FOR THE ACCORDION OF THE ORGAN PIECES FROM THE BAROQUE PERIOD

Mariana V. Miteva

Abstract: This report concerns the issue of coverage and performance of the octave interval in the transcriptions of polyphonic music for the accordion. Proposed are technological solutions to the problem of transcription for the accordions with the system Stradella.

Keywords: transcription, accordion, Baroque, octave interval

Акордеонът е музикален инструмент в различни разновидности, възникнал през XIX в. в Европа. Тук, както и в някои други страни е прието с наименованието акордеон да се назовават всички разновидности на ръчната хармоника, които, естествено, притежават други наименования като концертина, банданеон и др. В руската традиция например е прието под акордеон да се разбира само този музикален инструмент, който е с клавиши в десния мануал, докато баянът е инструмент с ляв и десен бутонен мануал и се отличава и с други особености в конструкцията си.

Благодарение на конструктивното усъвършенстване и звукотембровата изразност на акордеона той придобива широка популярност в редица страни и на практика недвусмислено доказва своите качества и възможности на многожанров инструмент. Традиционно звукът на акордеона се свързва с народната музика – френския шансон в Европа, тангото в Латинска Америка и др. Популярен е и в голяма част от фолклорната музика на Русия, Германия, България и други страни. Постепенно тази популярност се разширява и развива не само в количествени, но и в качествени показатели от различен характер.

След Втората световна война баянната и акордеонната музика преминават през различни стилови трансформации. В този период със световна известност се ползва стилът суинг на френския валс мюзет, импровизационният изпълнителски стил на Р. Галиано, преоткрил в последно време и красотата на бароковия стил.

В Америка интересът към акордеона е свързан предимно с джазовата музика, изпълнявана от Арт ван Дам, Фр. Мароко и др., а в Латинска Америка – с името на световноизвестния Астор Пиацола, композитор и изпълнител на банданеон на стила *tango nuevo*.

В световен мащаб напоследък акордеонната музика е в процес на известно оттегляне от териториите на фолклорния и забавно-развлекателния жанр и сериозно навлиза в сферата на съвременната професионална музика.

Проникването на европейската музикална култура и нейното влияние намират силно отражение в развитието на българската акордеонна музикална литература. Тези процеси имат специфично проявление поради стремежа на българските композитори към запазване на националната ни звукова идентичност.

В България акордеонът е носител на влиянията на европейската музикална култура. Дълъг период от време е използван активно предимно за фолклорна музика и в забавно-развлекателния жанр. Под влиянието на външните процеси в България е налице също една трайна тенденция на постепенно напускане на териториите на тези два жанра и навлизане в сферата на професионалната музика за акордеон, както и все по-смело и активно използване на полифоничните средства.

Наред с установеното през годините присъствие на усъвършенствания инструментариум на фирмата производител *Weltmeister* със система стандартни басы *Страдела* се появява и съответната литература. Първоначално това са адаптирани за акордеон танцувални пиеси от Хайдн, Моцарт и Бетовен, а впоследствие и от бароковите автори Фробергер, Муршхаузер, Бах, Букстехуде, Фишер и др.

Ярката проява на европейските тенденции (особено в Германия) за разширяване на стилистичния спектър на акордеонния репертоар води до естествен стремеж за обхващане и на инструменталната музика от епохата на барока. Нейната практическа реализация както в Германия, така и у нас първоначално се сблъсква със съществени и често непреодолими трудности. Те са обусловени от твърде много фактори, като инструментално-изразната специфика, проявена в следните насоки, като различия в тоновия обем, конструкцията на мануалите, тембродинамичната характеристика, наличие на тонова инверсия в басовия мануал при акордеонната система *Страдела*, както и ред други, отнасящи се до техническите възможности на изпълнителя – затруднения, свързани с невъзможността и необходимостта в онзи период от усвояване на организацията на меховите движения. Не по-малка пречка е отказът или отхвърлянето поради неразбиране както от автора на транскрипцията, така и от изпълнителя на необходимостта от прилагане на похвати, свързани със спазване на традициите на бароковия интерпретационен стил.

Пристъпвайки към цялостния обзор на проблематиката на транскрибиране на бароковата музика за акордеон и нейното изпълнение, се натъкваме на спецификата на органната звучност, отличаваща се както в мащабност и сила на звуковото въздействие, така и с темброво богатство и плътност на тона. Пространственото звуково възприятие, щриховото разнообразие, както и звукотембровият баланс на възприятието имат съществена роля и значение както при технологията на транскрибиране, така и при акордеонното солово или ансамбловото изпълнение.

Проблематиката на транскрибирането и изпълнението на бароковата музика за акордеон изисква още и постигането на:

- силата и мощта на органната звукова емисия;
- голям динамичен диапазон (в граници на *pppp-ffff*);
- широки и контрастни динамични терасовидни плоскости;
- безконечен дъх на звучене;
- богатство на тембрите;
- звукопространствени ефекти (реверберация и стереофонично звучене);
- влияние на акустичните ефекти върху артикулацията (с различна степен на плътност);
- възможност за изпълнение на оргелпункт и сложна фактура (с имитационни и контрастни многогласни полифонични построения).

Тук ще обърнем внимание на един от съществените проблеми – отразяване и изпълнение на октавовия скок в полифоничните транск-

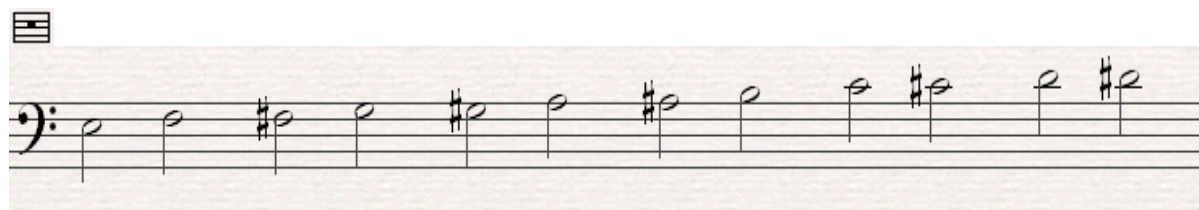
рипции за акордеон, произхождащ от конструктивните особености на широко разпространената акордеонна система *Страдела*.

Следва да уточним, че проблемът на транскрибиране и изпълнение на октавения интервал в левия мануал е може би най-значимият в соловата барокова транскрипция за акордеон. Поради това при транскрибирането насочваме вниманието си към решаване на проблемите поради този тип трудности, които са в тясна връзка с реализацията на възможностите за постигане на автентичност в гласоводенето и органната звучност и соловото изпълнение на пиесата. Това решение се влияе не само от възможностите за реализация на октавовите интервали в левия мануал, но и от ред други фактори, като:

- възможностите за вместване в звуковия диапазон на двата мануала;
- степента на техническа сложност на оригиналната фактура;
- полифонична наситеност на фактурата;
- необходимост от възможности за прехвърляне и замени в гласоводенето;
- реализирането на общ динамичен план и терасовидна динамика;
- темпото;
- правилния подбор на регистрите.

За преодоляване на тази проблематика следва да анализираме конструктивните възможности на левия мануал на най-разпространената система *Страдела* на 120-басовия акордеон на фирмата *Weltmeister*. Един от неговите регистри притежава дванадесеттонов хроматичен звукоред (от Ми на малка до Ре диез на първа октава) в рамките на един басов регистър.

Пр. 1



Веднага можем да преценим, че не е възможна реализация на октавения интервал поради посочения в пр. 1 ограничен амбитус, който освен това води и до обръщение в звученето на някои други интервали.

Ако разгледаме и сравним възможностите на останалите четири регистъра на левия мануал с посочения в пр. 1, ще открием следната разлика, изразена в готовото конструктивно решение за постигане на унисон до четири октави (регистър тути, пр. 2) в рамките на посочения по-горе амбитус.

Примери за това в издадената полифонична литература откриваме с подходите за използване за различно октавно удвояване в унисон. При различните фирмени производители на акордеони тези октавни комбинации са различни, което следва да се вземе предвид при транскрибирането.

В посочените регистриви особености могат да бъдат открити решения не само за реализиране на октавения интервал, но и на други аспекти на проблематиката на полифоничната транскрипция. Октавният унисон в октава горе или долу в регистрите е най-често използваният вариант за постигане на реалния ефект на октавения скок (но в различна степен при различните регистриви комбинации). Това на пръв поглед изглежда абсурдно, но на практика звуковият резултат е учудващо добър. Възниква въпросът защо това е така. Отговора откриваме в две направления, отнасящи се до акустиката и психологията на музикалното възприятие.

В акустически план удвояването на основния тон в ниска октава постига ефекта на значителен звуковисочинен превес в полза на ниския тон. Така той доминира при едновременното звучене над основния тон. Независимо от факта на внасяне на определена малка темброва разлика при промяната на регистъра звучността носи белега на октавно разширение. На подсъзнателно ниво това позволява на слушателя да възприема тембродинамическия превес на ниския тон като октавов скок в низходяща посока. По същата логика и при обратна смяна на регистрите бива възприеман и октавният скок във възходяща посока.

Не по-малък е приносът за подобен тип музикално възприятие, постигано на подсъзнателно ниво, благодарение на предварително натрупаните вътрешнослухови представи и нагласи за определен тип фактура, мелодика, хармония и каденцови моменти с преобладаване на октавови интервали.

Практическото експериментиране на посочените подходи потвърждава лекотата на слуховото възприятие на октавения скок, постигано чрез разликите в октавното удвояване при смяната на регистрите.

Следва да подчертаем, че използването на този сполучлив за слушателя подход на реализация на октавения интервал създава и сериозни изпълнителски трудности, които следва да се имат предвид при транскрибирането. Невъзможността да бъдат преодолені често налага радикален изход от ситуацията – отказ от солово транскрибиране на полифоничната пиеса.

Трудностите при преодоляване на октавения интервал в басовия мануал се крият в необходимостта от честа и на близко разстояние

промяна на регистрите. Голямо е затруднението на изпълнителя в следните случаи при:

- отдалеченото спрямо разположението на регистрите позициониране на лява ръка;
- бързи темпа;
- сложна полифонична фактура;
- налагане на чести смени на посоката на меховото движение съобразно с изискванията на изработената мехова партитура;
- кулминационните моменти на общия тембродинамичен план.

Най-често съчетанието на изброените трудности при реализирането на октавовия скок е причина за отказ от солова адаптация на пиесите.

В много случаи са възможни решения на отразяване на октавовия интервал, продиктувани от други съображения. Те се основават на възгледа за степента на неговата значимост в определени моменти от драматургичното развитие на пиесата. От тази гледна точка съпоставката на значимостта на октавовия скок в басовата мелодична линия с останалите фактурни компоненти позволява неговото „пренебрегване“. Това е използван радикален похват, с който се решават някои значителни изпълнителски проблеми в каденцовите моменти в средата и в края на музикалните построения в пиесите на френските клавесинисти, наситени с октавови интервали.

Пр. 2

The image shows a musical score for two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The score is written for a piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are various fingerings and articulation marks throughout the piece.

В случая пренебрегването на октавовите интервали, пораждащи затруднения в транскрибирането и изпълнението, нанася вреда на общия мелодически рисунък и характер на пиесата. Подобен радика-

лен подход налага използване на по-различен подход, като се търси избягване на неприятното слухово впечатление, чрез опора в съчетаване на по-ясно обособения хармоничен рисунък със силно изразената метроритмическа пулсация, характерна за френската клавесинна литература.

Пр. 3



За да изясним проблема при прилагането на този подход, нека си представим следния пример: наличие на възходящ октавов скок в лява ръка (С-с) в бързо темпо, което елиминира възможностите за реализация на интервала чрез промяна на регистър. Остава единствената възможност чрез точно определяне на очертаната в момента хармония да „попълним“ октавения скок с акордовите тонове на готови акордови комбинации в басовия мануал. По този начин заедно с прозвучаването на октавения интервал във възходяща посока прозвучават и другите два акордови тона *e* и *g* на мажорната тоналност, или *e* и *a* на минорната.

Следва да уточним, че този подход трябва да се използва внимателно, особено при епизодична употреба, тъй като еднократното му прилагане води до дразнещ слухов ефект на подчертана ритмически асиметрия. За да се избегне неприятното впечатление, е препоръчително неколkokратно прилагане на подхода в съседни, близки разстояния. Този търсен баланс на подхода е по-скоро в услуга на ясно изразения ритмичен компонент на фактурата, отколкото на идеята за ясно отразяване и реализиране на октавения интервал.

Пр. 4

Важно условие за приложението на този подход е и правилният регистров подбор, съдържащ 2, 3 или 4 октавови групи, звучащи в унисон. В противен случай подборът на двата регистъра с висока звучност при инструмента *Weltmeister* поради спецификата на комбинирането на готовите акорди в съчетание с баса води до модифициране на октавения интервал в прима и промяна на басовия акордов тон.

Изследването на възможностите за реализация и изпълнение на октавения мелодичен скок в транскрипциите за акордеон на барокова органна музика понякога може да доведе и до други неочаквани решения, като прехвърляне на единия от тоновете на октавения интервал от единия в другия мануал.

Този технологичен подход има твърде широки измерения, отнасящи се до звуковата специфика на акордеона, структурата на полифоничното построение и логиката, изискваща запазване на тембровата хомогенност в гласоводенето на отделната мелодическа линия от полифоничния комплекс. Поради тази сложна взаимовръзка е наложително проблематиката да бъде разгледана отделно.

ЛИТЕРАТУРА

- Браудо, И. Артикуляция, Л., 1961.
 Браудо, И. Об органной и клавишной музыке, Л., 1976.
 Дудел, Д., Рюег, И. Физиология человека, М., 1985.
 Митев, Г. Франсоа Купрен – Пиеси за акордеон, П., 2009.
 Потеров, Р. Фактурни особености на транскрипциите за акордеон на барокови органни творби, Бл., 2002.

ЗА СЪЩНОСТТА И ЗНАЧЕНИЕТО НА АБСОЛЮТНИЯ СЛУХ

Илиана И. Червенакова

Резюме: Настоящото изложение визира проблема за същността и значението на абсолютния слух. Интересът към поставения проблем датира много отдавна – още от I век от н.е. Появата на абсолютния слух като музикална способност е обусловена исторически през XVII век с утвърждаването на 12-степенния равномерно темперирани строй и фиксирания еталон за музикална височина. Цитирани и анализирани са мнения на изтъкнати музикални психолози и педагози. Балансираното възпитаване на слуха би осигурило постигане на високоразвит професионален слух, необходим за успешно занимание с музикални дейности.

Ключови думи: педагогика, музикална педагогика, музикални способности, музикален слух, абсолютен слух, относителен слух

ABOUT THE NATURE AND SIGNIFICANCE OF THE ABSOLUTE HEARING

Iliana I. Chervenakova

Abstract: This expose alludes to the problem about the nature and significance of the absolute hearing. The interest in this issue dates back a long time ago, since the 1st century A.D.

The absolute hearing as a musical ability is defined historically during the 17th century with the establishment of the 12-level evenly-tempered order and the fixed standard for musical height. The opinions of prominent musical psychologists and pedagogues are quoted and analyzed. The balanced education of the hearing would provide for the achievement of a highly developed professional hearing necessary for the successful musical activity.

Keywords: pedagogy, musical pedagogy, musical abilities, musical hearing, absolute hearing, relative hearing

Интересът към въпроса за същността и значението на абсолютния слух от векове е привличал вниманието на психолози, музиканти и педагози. Неговата история датира много отдавна, дори оттогава, когато все още и самото наименование не е било установено.

Настоящото изложение визира тези проблеми, свързани с възприятието на отделните тонове, акорди и съзвучия от притежателите на абсолютния слух.

Свидетелство за наличие на това умение намираме в препоръките на *Аристард Квинталиан* (I век от н.е.). За отгатването на височините на тоновете той препоръчва да се използва положението на ларинкса при пеене на най-ниския тон.

Но същността на абсолютния слух в съвременното му разбиране при музикантите от миналото все още не е разгадана напълно.

До появата на темперирания строй, когато още не са установени нормативите на камертонната настройка на музикалните инструменти и названията на нотите не са били свързани с определена музикална височина, понятието „абсолютен слух“ в съвременното му тълкуване не е съществувало. Дотогава господстващ е бил относителният слух и абсолютният слух се изключвал.

Появата на абсолютния слух като музикална способност е обусловена исторически през 17 век с утвърждаването на 12-степенен равномерно XVII темпериран строй в музикалната практика и фиксирания еталон за музикална височина (Назайкински, Е., 1993).

Първото свидетелство за тази способност и притежание на абсолютен слух е установено при В. А. Моцарт в средата на XVIII век. Той е можел да отгатне всички тонове и акорди и да ги възпроизведе на пианото или на други музикални инструменти – камбани, стъклени съдове, часовници и др. Самото понятие „абсолютен слух“ все още не е съществувало. Слухът на Моцарт се е наричал „превъзходен“.

Голяма част от изследователите изчерпват обяснението за феномена „абсолютен слух“ с особеностите на паметта. „Абсолютният слух не е вид слухова усетливост, а процес на слуховата памет“ (Кауфман, В., 1947, с. 103).

М Карасева определя абсолютния слух като „специфичен вид бързо активизираща се памет“ (Карасева, М., 1999, с. 101).

Действително абсолютният слух се проявява в процесите на паметта – в отгатването и възпроизвеждането на тоновете. Това разбиране в известен смисъл би могло да бъде допустимо.

Но това определение не засяга неговата същност.

Б. Теплов отбелязва: „Своеобразието на притежателите на абсолютен слух не е в това какво те помнят, а как го помнят. Абсолютният слух е въпрос на усещане“ (Теплов, Б., 1947, с. 148 – 149).

От смисъла на тези разсъждения се разделят и мненията на изследователите на абсолютния слух.

А. *Фелициант* го обяснява като способност „точно да се фиксира продължителността на звуковата вълна и да се улавя височината на отделните тонове“ (Готсдинер, А., 1993, с. 52).

От изказаните мнения става видно, че открит остава въпросът за това как се възприемат отделните тонове от притежателите на абсолютен слух.

Абсолютният слух не е особеност на свойствата на паметта, защото паметта е психичен процес, а той е музикална способност.

Музикалната памет не може да се включи в категорията на музикалните способности, защото музикалното възприятие, музикалното мислене и музикалната памет са психични процеси. Тези процеси не протичат с еднаква интензивност, яркост, релефност, диференцираност, трайност при различните индивиди.

Основен градивен елемент на паметта са представните образи. Освен тях в паметта се съхранява различна информация и знания за различни предмети и явления, както и взаимовръзки между тях. Музикалната памет е сложен психичен процес.

Колкото по-богат е слуховият опит на човека, толкова по-добре функционира музикалната памет. Музикалната памет, която е психичен процес, подпомага осъзнаването на музикалната информация, която е натрупана в съзнанието (паметов запас) като носител на логична музикална мисъл.

Всички опити да се причисли абсолютният слух към процесите на паметта в продължение на 100 години, са обречени на провал.

В действителност съществуват различия във възприятието на тоновете при лица с абсолютен и относителен слух. Лицата без абсолютен слух не чуват в отделния тон едно от неговите качества. Всеки притежател на относителен слух може да запомни и отгатне 12 музикални тона, ако той знае какво трябва да чува и запомни в отделните тонове, а също така и по какви признаци ще ги различава и отгатва.

Отношение към гореизложеното има описанието на *С. Танеев*: „Нота „до“ за мене има съвършено особен характер на звучене. Аз я узнавам така бързо и свободно по нейния характер на звучене, така както ние познаваме лицето на наш близък приятел. Нота „ре“ има съвършено друг характер, своя собствена физиономия, по която аз моментално я отгатвам и назовавам. И така – за всички други ноти“ (Майкапар, С., 1938, с. 103). При тези случаи липсват указания за усилия при запомнянето на отделните тонове. Напротив, трябва да се подчертае, че те се отгатват, назовават и възпроизвеждат „бързо“, „свободно“, „моментално“.

Въпросът за същността на абсолютния слух се заключава не в това как се запомнят, а в това какво чуват в отделния тон притежателите на абсолютен слух.

От теорията на музиката е известно, че съществуват четири качества на музикалните тонове – височина, продължителност, сила и тембър.

М. Карасева определя наред с тези и още едно качество на музикалните тонове – пространствена локализация (*Карасева, М., 1999, с. 109*). Тази тема – за качествата на музикалните тонове, не е изчерпателна и това, от една страна, се явява възможна причина за неразбирането същността на абсолютния слух.

Ако се допусне, че за възприятието на музикалните тонове имат значение 5 качества, то продължителността на тоновете, силата и пространствената локализация не са предмет на настоящото изследване. Остават другите две качества – височина и тембър на тоновете. Кое от тях остава недостъпно за притежателите на относителния слух? Очевидно е, че височината и тембърът на тоновете се чуват както от притежателите на относителния слух, така и от лицата с абсолютен слух.

Някои изследователи считат, че именно височината на тоновете не се възприема от притежателите на относителен слух, а се явява достойние само на хората с абсолютен слух. Точно и ясно се изказва по този въпрос *Б. Теплов*: „Лицата с абсолютен слух действително чуват музикалната височина, а лица, при които той липсва, го чуват само в звуко-височинно движение, при прехода от един тон в друг“ (*Теплов, Б., 1947, с. 149 – 150*).

Известно е, че при изменение на височината на тоновете се изменя и тембърът им. Високите тонове звучат по-светло, по-прозрачно, по-леко, а ниските – по-тъмно, по-тежко, по-обемисто. С изменение на височината се изменя и интензивността на слуховите рецептори.

От психологична гледна точка това се изразява в следното – „с изменение на височината при колебанията на звучащите тела се изменят и другите две качества на звуковото усещане – собствена височина и тембъра“ (*Теплов, Б., 1947, с. 17*).

За първи път това явление е изследвано от *К. Щумпф*. Той изтъква, че с изменение на височината на тоновете се изменят и двата признака – „протяжност“ и „цвят на тоновете“.

Сходни разсъждения изказват *М. Майер* и *В. Келер* относно музикалното възприятие на тоновете. Те считат, че в основата му лежат 2 компонента – собствена височина и тембър. *Б. Теплов* доразвива та-

зи идея, като счита, че „музикалната височина има собствено лице, тя е отделена от тембъра. Усещането за музикална височина възниква само при възприятие на звуко-височинното движение“ (Теплов, Б., 1947, с. 86).

Б. Теплов определя три признака на разчленение на музикалната височина – „това е преживяването на движението в определено направление, преживяване на интервала като качествено своеобразно съотношение на тоновете по височина и възможност да се интонира с глас“ (Теплов, Б., 1947, с. 86 – 87).

Изолираната височина на тоновете се чува не само от притежателите на абсолютен слух, но и от останалите. Същото се отнася и до възпроизвеждането на музикалната височина с глас. За това съвсем не е необходимо притежание на абсолютен слух.

И така, от изброените пет качества на тоновете няма нито едно, което да е недостъпно за възприятие на тонове при лица без абсолютен слух.

Означава ли това, че съществува шесто качество на музикалните тонове, което действително не чуват притежателите на относителния слух?

Други изследователи – Г. Лотце, Ф. Брентано, разглеждат музикалната височина, разчленена на още два компонента. Според тях звукът се състои не от два, от три признака: качество, светлина, тембър. Под „качество“ се разбира този признак, който отличава звука в границите на октавата, така както едноименните тонове от различните октави имат едно качество, но различна „светлина“ и „тембър“. „С прехода в новите октави качеството на едноименните тонове остава непроменено, но се променят светлината и тембърът“ (Брентано, П., 1907, с. 84 – 112).

Тази линия на разсъждение е продължена по-късно от Г. Ревеш, Е. Хорибостел. Тези изследователи по различен начин назовават изменящите се усещания, търсят причините за произхода на абсолютния слух в октавното сходство на тоновете, но не поясняват какво представлява то.

Качеството на тона, което обуславя октавното сходство, както отбелязва Ю. Тюлин, е, че: „Нашият слух в целия си диапазон притежава цялата звукова скала и може да оценява в един октавов участък. Възможните спирки имат само колористично значение и не променят логичното съотношение на тоновете“ (Тюлин, Ю., 1966, с. 27).

Напълно вярно разбиране на проблемите за същността на абсолютния слух има С. Наделя, използва терминологията на Г. Ревеш.

Според него „всеки тон има свой индивидуален момент“. С. Надея не пояснява кое е това индивидуално качество на отделния тон.

Откритието на *Н. Гарбузов* (Гарбузов, Н., 1948) за зонната природа на музикалния слух потвърждава възгледите на предишните изследователи, че всеки отделен звук притежава три качества: собствена височина, темброво качество и трето качество – обединяващо височината в зоната качество. Това трето качество е *ладовото качество* на тона. Именно то предизвиква във възприятието циклично повторение и възвръщане при движението на звуко-височинния ред. Именно ладовото качество на звука се явява това музикално качество, за което говори Ф. Brentano, Г. Ревеш, споменавайки за октавното сходство на тоновете, за звуковата скала по отношение на един октавов участък, за която говори Ю. Тюлин. Ладовото качество се явява това качество, за което говори и С. Надея. Зоната на качествата на Н. Гарбузов имат ладова природа.

Усещането за собствена височина на тона и възприемането на ладовото качество на тона не са едно и също нещо. Тяхното смесване се е закрепilo дори в изследванията на музиканти с авторитет, като Б. Теплов.

Изследвания на *А. Бронщейн*, *Е. Петров* свидетелстват, че звуковият анализатор на новородените в първите часове от раждането им има съвършена функция и бебетата много добре различават звукове с различна височина (Мухина-Коротова, Т., 1964, с. 61), дори на полутон.

По повод на това изказване *Т. Ендовицкая* изразява мнение за това, че има съществена разлика между организираното звуко-височинно движение в мелодията, което се реализира в процеса на музикална дейност и диференцираните единични тонове по височина (Ендовицкая, Т., 1963, с. 197).

Музикалната психология и педагогика стигат до заключение, че в основата на музикалния слух лежи ладовият усет (Вейс, П., 1967, с. 73). Механизмите на ладовото възприятие не трябва да се разглеждат само като физиологичен акт. Възприятието на ладовото качество на звука е и психологичен акт. Ладовото качество се явява резултат от въздействието на музикалната среда в системата на музикалния лад.

Музикалните ладове са продукт на историческо развитие. Музикалното изкуство се е създало и съществува като система от ладовата организация на тоновете. Извън лада музика не съществува и извън лада тоновете нямат смисъл. В условията на ладовата организация тоновете придобиват ясни и точни функционални връзки между себе си и преди всичко с тониката, която им придава ладов смисъл, ладово качество.

Ладовото качество на тоновете се проявява във възприятието при наличие на ладов усет. Усещането за височина служи като физиологична основа за възникването на ладовия усет и ладовото възприятие.

И така, музикалният звук освен изброените физически свойства на звучащите тела – височина, трайност, тембър, сила, пространствена локализация има още едно качество – *ладовото качество*. Лица, които не възприемат ладовото качество на звука, не възприемат музикалният звук като такъв.

Всеки музикален звук притежава обертонове. Всеки звук с периодична честота има определена височина. Неспособността да се усети у някои лица – това не е свидетелство за нейното отсъствие. Някои хора могат да чуят височината не само на музикални инструменти, но дори и звукове на стъклени, дървени и метални предмети.

Тук е мястото да се посочи, че дори и шумовете имат определена височина и една част от хората са способни да я усетят при определени условия. Но това условие не е достатъчно да се признае, че тези лица притежават музикален слух. Необходимо е да се отбележи, че музикалните тонове имат ладово качество с присъщата му степенна номерация (I, II, III и т.н. степени). Не височината и не тембърът отличават музикалните тонове от шумовете.

Достатъчно общо определение дава *А. Должанский*: „Трябва да се различават физическите звуци, които нищо не изразяват, и другите, които са способни да станат материал за музиката, притежаващи смислова изразителност, музикални връзки при изграждането на музикалния образ“ (Должанский, А., 2000, с. 96).

По-точна формулировка дава *И. Способин*: „Музикалните тонове, в отличие от шумовете, притежават особени свойства – те са избрани и организирани в определена система в процеса на развитие на музикалната култура. В такъв смисъл музикален тон може да се нарече само този звук, който се явява част от системата на тоновете“ (Способин, И., 1998, с. 5).

Необходимо е да се добави, че такава система от звукове, създадена от човечеството за изразяване на музикални мисли, се явява музикалният лад, а музикален тон може да се нарече само този звук, който се явява част или степен на лада. Музикалният тон се възприема чрез лада. Ако звукът не се възприеме като степен на лада, то той е шум.

И тук е мястото да се постави основният въпрос на това изложение – какво чуват в отделния звук притежателите на абсолютен слух, което е недостъпно за лицата с относителен слух?

Притежателите на абсолютен слух действително чуват в отделния звук неговото ладово качество, те чуват отделния звук като музикален звук и затова могат мигновено да съобщят неговото название. За разлика от тях лицата без абсолютен слух действително не чуват в отделния звук неговото ладово качество, те го чуват като физическо, шумово явление и затова не могат да определят неговото музикално значение. За притежателите на относителен слух ладовото качество на тона се явява само в ладово организирано мелодическо и хармоническо съчетание. И само при тези условия лицата с относителен слух могат да определят степенното им значение.

Възприятието на ладовото качество на отделния звук придава индивидуален характер на тона, по думите на *С. Танеев* – „свършено особен характер на звучене“ и „напълно определена физиономия“, по който този звук се възприема, отличава, запомня се и се отгатва.

Как е възможно да се научи еднозначно, безпогрешно да се възприема и да се отгатва абсолютното индивидуално качество на всеки от 12-те тона, които в същото време са представени в различни „лица“? Само по един път – да се запомни, закрепи, съхрани и представи всеки един тон само в едно негово ладово качество. А това е възможно, когато всичките тези 12 тона не изменят своя ладов „портрет“ в условията на един лад и една тоналност, т.е. когато има моноладовост.

Разпространеността на хората с абсолютен слух в средите на музикантите е много малко: 6 – 7%. Този процент се увеличава в средите на най-известните музиканти. Известно и доказано е, че по-голямата част от всички велики композитори, диригенти, изпълнители са имали абсолютен слух. Тези факти доказват, че абсолютният слух не е фактор, безразличен за развитието на музикалните способности и за постигане на високи творчески резултати.

Първият изследовател на абсолютния слух – *К. Щумпф*, свързва пряко тази способност с ярка музикална дейност.

Също често се изказват и негативни оценки за значението на абсолютния слух за музикалната дейност. Някои автори считат проявлението на абсолютния слух като препятствие и тормоз за музикалното развитие, пречка за пълноценно емоционално преживяване на музика.

Но абсолютният слух не е честотно-физически или абстрактно-тембров, а ладов слух, също както и относителният слух. В този смисъл въпросът за неговата ценност и значение за музикалното развитие на индивида може да се разглежда позитивно.

Научно решение на въпроса за съотношението на абсолютния слух и музикалността е дадено от *Б. Теплов* (Теплов Б., 1947, с. 151 – 159). Абсолютният слух позволява непосредствено да се слуша музикалното качество на отделните тонове и характерът на тоналността. Това облекчава осъзнаването на модулациите, способства за развитието на усета за многогласие. Абсолютният слух облекчава научаването на нотен текст, значително облекчава записването на музикални диктовки и пеенето *a prima vista*, способства за развитието на музикалната памет и за усъвършенстването на музикалните представи.

„Основното, което дава абсолютният слух – отбелязва Б. Теплов, това е възможността за по-аналитично възприятие на музиката“ (Теплов, Б., 1947, с. 157). „Абсолютният слух облекчава въобще всеки музикален анализ“ (Теплов, Б., 1947, с. 159). Абсолютното чуване води не само до „възникване на различни характеристики на музикалните усещания, музикалните възприятия, музикалните представи и музикалната памет, но и способства за по-дълбоко музикално преживяване“ (Гребелник, 1985, с. 19).

Изложеното дотук е доказателство, че абсолютният слух намира широко приложение в музикалната дейност, облекчава музикалното обучение, способства за продуктивна работа и постигане на високи творчески резултати.

Абсолютният слух се явява важна основа за функционирането на интонационния слух.

„Абсолютният слух може да задържи развитието на други страни на музикалния слух дотолкова, доколкото той може да ги измести, смени в зависимост от практическата необходимост“ (Теплов, Б., 1947, с. 153).

Абсолютният слух по-скоро способства за, отколкото възпрепятства развитието на мелодичния слух, защото неговите притежатели имат повишена емоционална усетливост към ладовите качества на тоновете и музикално-слуховите представи при възпроизвеждането на мелодия не са свързани от необходимостта от опора от предишните тонове за ориентир.

Както е известно, полифоничните, хармоничните и функционалните компоненти на музикалния слух се обединяват под понятието усет за многогласие.

Развитието на всичките тези компоненти на музикалния слух в значителна степен се облекчава при наличието на абсолютен слух.

Само наличие на абсолютен слух е недостатъчно за оригинално възприятие и възпроизвеждане на музика. Само в съчетание с относителния слух може да се говори за високо развитие на музикално-

аналитичните способности, които са необходими за музикално-теоретично мислене.

Имайки абсолютен слух, не значи, че имаме превъзходен слух, също както и имайки относителен слух, не значи, че имаме лош слух. Двата вида слух се отличават по психо-физиологичните механизми на възприятието и възпроизвеждането на отделните тонове, а не като степен на развитие на слуха.

Само по себе си притежаването на абсолютен слух не гарантира висока степен на музикално развитие. Известни са примери на висока степен на музикалност при лица без абсолютен слух. Но в съчетание с други специални и общи способности притежателите на абсолютен слух при равни други условия, имат значително предимство в музикалното си развитие.

Абсолютизирането и противопоставянето на двата вида слух – абсолютен и относителен – би довело да крайност в музикално-слуховото обучение.

Балансираното възпитаване на слуха както на абсолютна, така и на относителна основа би осигурило постигане на високоразвит професионален слух, необходим за успешно занимание с музикални дейности.

ЛИТЕРАТУРА

- Вейс, П. Абсолютная и относительная сольмизация, Л., 1967.
Гарбузов, Н. Зонная природа звуковисотного слуха, Л., 1948.
Готсдинер, А. Музыкальная психология, М., 1993.
Гребельник, С. Формирование и развитие абсолютного слуха как музыкальной способности, М., 1985.
Должанский, А. Краткий музыкальный словарь, СПб., 2000.
Ендовицкая, Т. Особенности развития звуковисотной различительной чувствительности в дошкольной возрасте, М., 1963.
Карасева, М. Сольфеджио-психотехника развития музыкального слуха, М., 1999.
Кауфман, В. Абсолютный слух. Т., 18-Л., 1947.
Майкапар, С. Годы учения, М, Л., 1938.
Мухина-Коротова, Т. Некоторые особенности формирования звуковисотных дифференцировок в раннем детстве, М., 1964.
Назайкински, Е. Слух Асафьева/Воспитание музыкального слуха. Вып. 3, М., 1993.
Способин, И. Элементарная теория музыки, М., 1998.
Теплов, Б. Психология музыкальных способностей, М., 1947.
Тюлин, Ю. Учение о гармонии, М., 1966.

ОСОБЕНОСТИ НА РЕПЕТИЦИОННАТА САМОСТОЯТЕЛНА РАБОТА В НАЧАЛНИЯ ЕТАП НА ОБУЧЕНИЕТО ПО ПИАНО

Румяна С. Жекова-Стойнова

Резюме: Техниката на движенията на изпълнителя и интерпретирателното на произведенията са определящи за качеството на клавирното изпълнение. Репетиционната самостоятелна дейност е от основно значение за развитието на всички аспекти на музикалния опит. Основна цел на автора на статията е да представи спецификите на репетиционната самостоятелна дейност в началния етап на клавирното обучение. Прецизирането на методите на педагогическо въздействие в този етап цели постигането на ефективност на самостоятелните репетиции, като дава модели за организация и за репетиционни стратегии.

Ключови думи: пиано, репетиция, развитие, движения, концентрация, методи на обучение

SPECIFICS OF INDEPENDENT WORK IN THE INITIAL STAGE OF PIANO TRAINING

Rumyana S. Zhekova-Stoynova

Abstract: Performance techniques in piano playing and the interpretation of the works are crucial to quality of piano performance. In the same time independent activity rehearsal is essential for the development of all aspects of musical experience. The idea of the author of the article is to present the importance and specifics of piano rehearsal at an early stage of training. The refinement of methods of pedagogical influence in this stage aims to achieve efficiency of the independent rehearsals, providing models for the organization and rehearsal strategies.

Keywords: piano, rehearsal, development, movements, concentration, training methods

Овладеяването на клавирното изкуство изисква постоянна много-часова работа над инструмента. Продължителният процес по овладяване на пианистичните движения и тяхното усъвършенстване, многогласният характер на изпълняваната музика, както и богатата и сложна за интерпретация клавирна литература правят подготовката на пианиста трудна и дълга. При клавирното изпълнение чрез движенията на ръцете и прецизното съприкосновение на пръстите с клавиатурата се реализират интерпретаторските цели на пианиста. Към двигателния аспект на изпълнителството се отнася и овладяването на педализацията като изключително специфично клавирно изразно средство. По този начин, чрез движенията на ръцете, краката и цялото тяло, се създава многообразие от изпълнителски движения и сложна координираност между тях с цел овладяване на клавиатурното пространство. Решаването на конкретните художествени задачи при клавирното изпълнение налага непрекъснато взаимодействие на частите на изпълнителския апарат, а краткостта на изпълнителския акт изисква изключителна психическа активност от изпълнителя.

В обучението по пиано репетиционната самостоятелна дейност и съвместната работа с педагог са взаимнозависими. От умелото провеждане на общото клавирно занятие зависи качеството на репетиционната работа на обучаемия и от ефективните и постоянни репетиции зависи качеството на съвместните занятия. В началния етап на обучението по пиано репетиционната подготовка има важно значение за развитието на всички аспекти на началния музикален опит. Чрез нея следва да се развият оптимално психомоторните способности на пианиста, както и уменията за художествена интерпретация на музикалните произведения. Репетиционната самостоятелна работа включва различни видове клавирна дейност, като например четене а прима виста, свирене на технически упражнения, детайлна работа над клавирни пиеси от различни жанрове и стилове, транспониране, изпълнение по слух и по памет.

Определящо значение за осъществяването на репетиционната самостоятелна дейност има клавирният преподавател, който следва да осигури за начинаещите стабилна подкрепа. Тъй като те не притежават модели за организиране на репетициите си и стратегии за провеждане на самостоятелната работа, той има активната роля в това отношение. Преподавателят следва да организира съвместните занятия по начин, който да стане образец за провеждането и на репетиционната работа. В процеса на общата работа е необходимо често клавирният педагог да изисква от начинаещия да работи по начина, по който би

работил сам. В тези моменти следва да се включва само от време на време в работата му преди всичко за внасяне на корекции в нейната последователност. Този подход създава условие за самостоятелно разкриване и отстраняване на пропуски и неточности при провеждане на самоподготовката.

Репетиционната работа в началния период от обучението по пиано се характеризира с някои особености.

1. Мускулно напрежение и методи за релаксация

От важно значение е начинаещият да внимава да не претовари ръцете си от продължителни и неправилни репетиции. Тази опасност е причината за много случаи на заболявания на ръцете, вследствие на което талантиливи и надеждни изпълнители трябва завинаги да се откажат от пианистична кариера. В случай че клавирните репетиции са свързани с високо физическо напрежение и с много труд, съпроводен с болки в мускулите, те следва да се преустановят. Осъзнаването на взаимовръзката между състоянието на пианистичния апарат и качеството на получавания звук резултат от начинаещия е важна задача в репетиционната самостоятелна работа.

Смяната на напрежение и освободеност, натоварване и релаксиране в пианистичния апарат е от изключително значение за качествената репетиционна работа. Практиката показва, че мускулните стягания често възникват в моментите на психически и физически затруднения при изпълнението, тъй като, мобилизирайки се за решаването на определен проблем, организмът естествено напъга мускулатурата си. На етапа на изграждане на нови движения, каквито са движенията на начинаещите пианисти, които все още са им непривични и необичайни, понякога се появява скованост и стегнатост. Изходното ниво на мускулно напрежение при начинаещи е високо. По тази причина повишената активност на мускулите антагонисти изисква повишени усилия от работещите мускули агонисти, което от енергийна гледна точка е неикономично. Често техническите трудности на изпълнение в едната ръка причиняват и мускулно напрежение в другата. При неопитните пианисти силата на натиск върху клавиатурата се увеличава при увеличаване на силата на звучене при засилване на емоционалното напрежение, макар за това да няма техническа необходимост. При тях мускулното напрежение се засилва и с ускоряване на темпото и обхваща не само пряко заетите в момента със свирене мускули, но и тези, които не свирят. Често по време на изпълнение на спокойни

епизоди, които се появяват след трудни в техническо отношение, мускулното напрежение не отминава, което означава слаба способност за релаксация на организма като цяло.

Откриването на причините за мускулните проблеми представлява значителна част от работата по отстраняването им. Следните фактори представляват условия, предизвикващи мускулно напрежение при свирене:

- високо изходно ниво на личностна тревожност;
- преждевременно свирене на произведението в бързо темпо, преди да са изработени необходимите двигателни програми;
- сложност на произведението, превишаваща възможностите на начинаещия;
- работа над произведението в бавно темпо, но не с тези движения и не с апликатурата, която се прилага в бързо темпо;
- използване на значителен замах на пръстите при свирене в бавно темпо, който не се употребява в бързо темпо;
- неправилни двигателни навици – неудобна стойка, твърде високо или твърде ниско положение на китката, притиснати лакти и т.н.;
- отсъствие на умения за освобождаване от мускулните напрежения по време на изпълнения на произведения с висок емоционален заряд;
- недостатъчна подготовка (разсвирване) и привеждане на двигателния апарат в готовност за изпълнение на основния репертоар.

Единственият подход за преодоляване на мускулните стягания е постоянният контрол над тях и бързото им неутрализиране. Следва начинаещият да развие изострена наблюдателност и непрекъснато да следи никъде да не се появява излишно напрежение, мускулни стягания и конвулсии. Този процес на самопроверка и снемане на излишното напрежение следва да се превърне в навик, в естествена потребност и не само за спокойните моменти от изпълнението на произведенията, но и главно в минутите с висок емоционален и физически подем. Този навик следва да се изработва ежедневно, систематично, не само по време на семинарните, но най-вече в самостоятелните репетиции.

Изясняването на проблема за свободната от напрежение, естествена клавирна постановка има важно практическо значение, тъй като владенето на тялото и ръцете е от първостепенно значение за техниката на изпълнителя. Без свободното и целенасочено ползване на двигателния апарат не би се постигнало изразяването на композиторските замисли и внушения, не би се реализирало адекватно интерпретаторско представяне, тъй като и най-слабото напрежение, неудобство и

умора се отразяват върху клавирното звучене, променя се самото качество на звука. Ето защо в репетиционната работа начинаещият следва да работи активно и постоянно за съчетаването на свободата на ръцете и пръстите с тяхната организираност и дисциплина, а интензивността и непрекъснатостта на движенията – с икономичност и целесъобразност.

2. Технически упражнения за изграждане на двигателни стереотипи

При начинаещите пианисти за преодоляване на техническите трудности е необходимо да се създаде уменията за отчленяване на трудните места и трансформирането им чрез вариране в технически упражнения – т. е. сами да могат да създават „щампи“ и да ги превръщат в двигателни навици. Изпълнението на акорди, октави, пръстови фигурации, трилери и т.н. – всички елементи са свързани с придобиване на двигателни навици. Те се формират в различните видове изпълнителска дейност, например при изучаване на едни или други музикални произведения. Но най-бързият и ефективен път за изработването им е работата над специални технически упражнения. Тази истина е достигната отдавна и е потвърдена от опита на много поколения пианисти. Изказваните съмнения относно ползата от инструктивна литература и насочването към усъвършенстване единствено чрез художествени произведения се отнасят за пианисти, достигнали високи експертни нива, а не за начинаещи, за които специалните упражнения за различни видове техника са необходими. Упражненията водят по най-краткия път до усвояване на най-разпространените фактурни формули и комбинации. Упражнявайки се, начинаещият изработва устойчиви, здраво затвърдени начини за изпълнение на определени изпълнителски действия. С усвояването на формули за гами, арпежи и др. се формират съответстващи двигателни стереотипи, които способстват за автоматизацията и закрепването на движенията. Те помагат в усвояването на срещашите се в музикалните произведения „фактурни формули“.

3. Съставяне на изпълнителски стратегии

От особено значение за качеството на репетиционната работа на начинаещия пианист е развитието на уменията за изграждане на различни стратегии:

1. Предварителна стратегия с дефиниране на задачите преди изпълнение

Предварителното обмисляне цели да се конкретизират задачите преди изпълнението на пиесата (или на репетираната част). Особена важност придобива създаването на навици да не се стартира свирене, в случай че мислено не е обхванато всичко, което е необходимо да се осъществи, и не се появи особената увереност, че начинаещият пианист е в състояние и ще успее да изсвири всичко (или почти всичко), което е набелязал. Отсъствието на предварително дефиниране на задачите води до неефективно учене и е обикновено основен недостатък на репетиционната самостоятелна работа.

Основната роля за приучаване на начинаещите към предварително обмисляне на задачите има преподавателят. Той следва да осигури нужното за целта време, а не да смята, че работата е ефективна единствено в случай че пианистът свири или преподавателят обяснява, прекъсва и поправя. За изграждането на предварителна стратегия е необходимо освен време и силна концентрация на изпълнителското внимание. Предварителното обмисляне е насочено не само към предстоящите задачи, но и за припомняне на направените от преподавателя бележки. Очевидно е, че начинаещият, който не е приучен в съвместните занимания към начално обмисляне на изпълнението си, никога няма да го прилага и в репетиционната работа.

Първоначалното поставяне и формулиране на клавирните задачи, както и отсъствието на такава насоченост преди изпълнение често проличават по разположението на фигурата на пианиста, по изражението на лицето, тонуса на мускулите на ръцете и тялото. Наличието или липсата се разкрива и в самите действия – без да се концентрира, начинаещият започва изпълнение, прекъсва в първите тактове на пиесите, после отново нервно започва и отново прекъсва и се поправя.

След като навикът вече е създаден и здраво затвърден, следва да се насочи вниманието към постигане на бързина на обхващането на клавирните задачи. Важно изискване е, когато начинаещият се концентрира, да бъде със свалени от клавиатурата ръце, тъй като често се изкушава да натиска клавишите, а това съвсем не помага, по-скоро вреди.

2. Междинна стратегия с дефиниране на задачите между повторенията на изпълнението

Важно значение за развитието на качествени репетиционни умения има междинното обмисляне – да се съобразява между повторенията какво се е получило и какво е необходимо да се направи по-добре –

възможни са уточнения на логическите взаимосвързки, регулиране на тембрите на звучене, ново разпределение на динамиката и т.н. По този начин се формират нови изпълнителски задачи или се коригират решенията на предварително поставените.

Начинаещите често тълкуват репетиционния процес като свирене без почивка и съответно от края на репетираната част мигновено се връщат отново към началото ѝ. Това разбиране се обяснява преди всичко с усещането за несигурност в изпълнителската опитност и с появата на желание за бързо повторение, докато все още следите от моторните усещания са ясни и не са заличени. За да се осъществи повторен мислен обхват на задачите, е необходимо категорично прекъсване на свиренето между повторенията със задължително снемане на ръцете от клавиатурата. Важен принцип в това отношение е: колкото е по-дълъг репетираният епизод, толкова паузирането между повторенията му за изработване на стратегии е по-продължително.

3. Заключениена стратегия с дефиниране на задачите след репетиция

При приключване на репетиционната работа над конкретна пиеса следва да се направи заключение обмисляне – да се припомнят какви неточности още не са твърдо отстранени, какви задачи още не са решени. Подходящ метод в това отношение е да се изиска от начинаещия, завършвайки изпълнението си, да вербализира, следейки и посочвайки в нотния текст, къде и какво не се е получило добре. В началото обикновено се посочват само част от недостатъците – и то не най-съществените, но постепенно се достига по-голяма пълнота на оценката.

За да се прилага заключениена преценка на репетиционната самостоятелна работа, е нужно в началото на всяко съвместно занятие да се осъществи кратък разговор с начинаещия за самоподготовката му, за това какво при него в дадената пиеса се е получило добре и кое – не съвсем.

4. Стратегия за връщане към предходните нива на решение на задачата

Когато в репетиционната работа липсва бърза реализация на двигателна задача, следва пианистът да се върне към предходните етапи на работа. Особено за начинаещите е важно количеството неуспешни повторения да се ограничават до минимум, тъй като тяхното натрупване закрепва представата за наличие на трудност, което причинява

последници дори и когато трудността фактически е преодоляна, като например срив в тези части при сценично изпълнение. Затова, в случай че при свирене вече се е създал „неуправляем автоматизъм“, най-лесният начин е коригирането на трудността – снижаване на темпото, снижаване на силата на изпълнение, вербално отброяване на метричните времена и пр. Свиренето в по-бавно темпо би отслабило автоматизирането, но и би наложило активизиране на паметта и вниманието, тъй като в по-бързо темпо начинаещият съумява някак си „да прескочи“ трудните места, но в по-бавно темпо му се налага да осмисли всеки момент от съответното движение и мисли за всички детайли. Снижаването на силата на изпълнение пък би освободило мускулите от излишното напрежение и стягане. Вербалното отброяване на метричните времена пък би върнало точното възпроизвеждане на метроритъма. Изискването за репетиране на партията на отделна ръка също отстранява редица автоматизирани програми, които е възможно да са неподходящи, но едновременно с това и предизвиква по-голямо психическо усилие у начинаещия.

Друга особеност на репетиционната работа на начинаещите е, че често избягват фиксирането върху кратки части от пиесите, тъй като върху по-кратката част, и особено в случай че започва от „неудобно място“, моторният автоматизъм действа в по-слаба степен и е необходима по-голяма активност на психичните процеси.

Изборът за репетиране на части или изцяло е друг проблем в репетиционната дейност. Практиката показва, че за различните изпълнителски задачи е необходим различен подход – за едни задачи е подходящо да се репетира на части, а за други – нацяло. Подходящ начин за репетиция е комбинирането, като се започне от цялостно изпълнение на пиесата и последва фиксиране върху отделни по-кратки части. По този начин начинаещият получава общ поглед, както и възможност да избере части, които изискват по-интензивна работа и постигане на по-качествен обхват на присъстващите в конкретния участък задачи. У начинаещите често се наблюдава механичност на изпълнението, за отстраняването на което е необходимо насочване към работа „по фрази“, а не „по тактове“.

Олекотяването на техническата задача изисква заедно с това и умение за постепенно, а не рязко възвръщане към първоначалния ѝ вид – не изведнъж да се върне оригиналното темпо, а постепенно да бъде достигнато, не веднага отново да се свири дългата част, а постепенно да се удължава. При това е необходимо повторно връщане към опростения вид на задачата, към предварителните нива на нейното

разрешение. И при последващата репетиционна работа, когато трудността като че е вече преодоляна, е необходимо периодично възвръщане към нея с цел повторна проверка и закрепване. Тези обективни трудности, лежащи в особеностите на клавишната фактура, които създават в един или друг участък явна трудност, продължават да действат скрито и по-нататък незабелязано може да доведат до разколебаване в постигнатото качество, в случай че не се провежда репетиционна проверка и стабилизиране на тези части. Това скрито „разклащане“ за известно време се маскира от изпълнителското автоматизиране, но много често става явно изведнъж в момент на сценично изпълнение, когато изпълнителският автоматизъм в една или друга степен неизбежно отслабва. Този факт невинаги се осмисля от пианистите в началния етап на обучение, когато на концерти не се получават тези места, които „са били толкова добре научени“. Затова периодичното връщане към възловите задачи във всяка пиеса следва да бъде строг принцип в репетиционната работа на пианиста.

Крайно важна особеност на репетиционната работа на начинаещите е честото връщане към най-ранния етап на работа над пиесата – към детайлното изучаване на текста, тъй като причини, които при първоначалното изучаване са водили до пропускане на едни или други подробности в текста (знаци, акценти, граници на кратко легато и т. н.), по-нататък водят до пълното им забравяне. От друга страна, при постигане на изпълнение в бързо темпо е възможно, понякога и неволно, незабележимото за слуховия контрол изменение на някой тон (например подмяна на средните гласове в акордите и т. н.), което възвръщането към предходните етапи на работа би коригирало своевременно.

5. „Повторение без повторение“

Липсата на полза от буквални репетиции е многократно подчертavana от много пианисти (Шмидт-Шкловская, А. А., 2009, с. 53), които считат варирането за по-подходящ подход, тъй като улеснява преминаването към нови задачи в други пиеси. Разностранният характер на репетирането, съставено от различни модели, осигурява стабилна база за постигане на изпълнителско майсторство. В репетиционната работа често е по-удачно да се работи върху конкретен епизод, като се прилага различен вид вариране, а не повторение на едни и същи действия. Към ритмизираното вариране следва да се прибави и работа чрез динамични и артикулационни варианти, а от особено значение е и работата в различно темпо. Прилагането на различен вид вариране допринася за пълното овладяване на репетицията епизод.

В репетиционната работа повторенията следва да осигуряват непрекъснато повишаване на качеството на изпълнение. Възпитаването на това умение е твърде сложна задача, тъй като начинаещите са склонни да се задоволяват с това, което се получава, или от първото, или от второто (най-много от третото) изсвирване и после продължават просто да повтарят откъса, стремейки се да „излезе от само себе си“. Срещат се и такива, които задоволително осъществяват клавирните задачи още при първото-второто изсвирване, но след това понижават качеството на репетицията. Очевидно е, че при тези случаи се затвърждава единствено посредствено клавирно изпълнение. Умението да се повишава (или да се задържа на високо ниво) качеството на свирене при многократни репетиции изисква последователно и умело педагогическо въздействие върху волевите качества на личността на изпълнителя, внимателно предписание за броя на повторенията, въвеждане на принципа за преустановяване на репетициите, в случай че след няколко сполучливи изпълнения настъпи трудно преодолимо влошаване на свиренето.

Репетиционната работа не следва да се схваща като придобиване на клавирна рутина посредством многочислени повторения. Важен момент в репетиционната дейност е да се овладяват и веднага да се реализират тези художествени импулси, които за първи път се появяват в процеса на свирене и не влизат в предварително съставения изпълнителски план. За създаването на това ценно изпълнителско умение преподавателят следва да притежава особен усет и да долавя какви идеи „проблясват“ в ума на изпълнителя и защо той понякога се отказва от тях – защо не е направил на някое място забавянето, което би му се искало да направи, или защо не се осмелява на по-ярък акцент и т. н.

4. Количество на репетиционната работа

Изложеното до момента обхваща качествената страна на репетиционната дейност на пианиста. Друга важна страна, носеща напредък в постиженията на начинаещия, е количеството на репетициите. То зависи от възрастта и индивидуалността на начинаещия. Според изследователите (Jorgensen, H., 1997a, pp. 171 – 176) специално овладяването на клавирното изпълнителство, сравнено с другите музикални инструменти, изисква най-много време за репетиционна самостоятелна дейност. За да станат пианистите професионалисти, се инвестират хиляди часове в репетиционна работа, и то само в периода от детска (5 – 6-годишна) до тийнейджърска (15-годишна) възраст.

Началото на овладяване на клавирно изпълнителство е възможно да се осъществи през различни етапи на индивидуалното развитие. Всеки конкретен възрастов етап притежава специфики, които са определящи за подбора и прилагането на принципите и подходите при репетиции. Характеристиката на възрастта диференцира предимствата, които следва да се оползотворят, от недостатъците, върху които следва да се съсредоточи и прецизира конкретно въздействие. Възрастта на обучаемите оформя различен поглед върху условията, логиката, структурата и съдържанието на репетиционната самостоятелна работа. Насочва към създаване на подходящи за възрастта модели за овладяване на клавирното изкуство, като цели постепенно разширяване на самостоятелността, самоконтрола и инициативността в репетиционната дейност.

Времетраенето на репетиционната работа се увеличава с увеличаването на възрастта на изпълнителя. За деца са препоръчителни кратки по времева продължителност ежедневни репетиции. Необходимо е също да се осъществяват постоянно педагогически инструкции за времетраенето и броя на самостоятелните им репетиции. За изпълнението им следва да се търси сътрудничеството на родителите, които да насочват децата към репетиране, когато са в оптимално психофизиологично състояние.

При начинаещи пианисти тийнейджъри и младежи са препоръчителни по-дълги във времето, но също ежедневни репетиции. При тях когнитивните процеси се намират в т. нар. оптимум, което заедно със силна индивидуална мотивация са условия за успешно начало за обучение по инструмент. Репетиционната работа следва да се основава на асоциативно-логическия характер на мисленето при младежите, на широкия обем на паметта, на устойчивото внимание и способността за неговото разпределение, на мотивационно-потребностните и волевите им особености. По-богатият опит, натрупан от сетивата, т. е. повисоката сетивна култура на младежите, позволява да се опрат на възможността да се сравняват и да се отчитат резултатите по отношение на качествата на звука при различни начини на звукоизвличане. „Услужливата“ вече памет на обучаваните позволява трайно запаметяване на насоките за начините на свирене при преодоляване на различни трудности при изпълнение. Особено съществен момент, способстващ за резултатната репетиционна работа при тийнейджъри и младежи, е възможността за по-качествено осмисляне, оценка и самоконтрол.

Съобразно с изводите на психолозите за процесите на обучение за всички индивидуални етапи на развитие съществен момент се явява наличието на стимул. Това е важна насока в педагогическата дейност. Като стимул за провокиране на интерес към репетиционната дейност

се прилага запознаването с музикален материал, който изпълнителят харесва, който му въздейства и който би желал да изпълни. Това се отразява и върху активността на репетиционната самостоятелна дейност, от което следва, че е необходимо педагогът да проучва внимателно интересите на обучаваните.

5. Изводи

В заключение на изложеното в настоящата статия се оформят следните изводи за особеностите на репетиционната дейност в началния етап на обучение по пиано:

Клавираната репетиция е творчески акт на създаване на изпълнителско изкуство и за артистично развитие на пианиста.

В обучението по пиано чрез репетициите се интериоризират знанията и се развиват пианистичните умения.

Съществува пряка зависимост между количеството на самостоятелните репетиции и придобитите изпълнителски умения. Постиганията в началния етап на обучение по пиано са свързани не само с количеството, но и с качеството на репетиционната дейност, зависещо от мотивацията на обучаемия и нивото на знание относно методите за осъществяване на репетиционна подготовка.

В началния етап на обучение репетиционните самостоятелни занимания на пианиста се нуждаят от конкретни педагогически напътствия, препоръки и контрол.

Репетиционната работа следва да се съобразява с етапите на индивидуално развитие на начинаещите пианисти и да се прилагат индивидуализирани модели на организация, структура и съдържание.

ЛИТЕРАТУРА

- Шмидт-Шкловская, А. А. (2009). *О воспитании пианистических навыков*. Москва: Классика – XXI.
- Щапов, А. П. (2009). *Фортепианный урок в музыкальной школе и училище*. Москва: Классика - XXI.
- Jorgensen, H. (1997a). Higher instrumental students' planning of practice. In: *Proceedings, Third Triennial ESCOM Conference*, pp. 171 – 176. Uppsala, Sweeden, 7 – 12 June 1997.
- Zhekova-Stoynova, R. (2014) Methodological Principles of Piano Technique in the Stages of Development, *International Journal of Literature and Arts. Special Issue: Musical Theory, Psychology and Pedagogy*. Vol. 2, No. 5 – 1, 2014, pp. 42 – 48.

СПЕЦИФИКА НА СИНТЕЗА СЛОВО – МУЗИКА И ФОРМАЛНО-СТРУКТУРНО ИЗГРАЖДАНЕ В ХОРОВАТА ПЕСЕН „ЛУД ГИДИЯ“ НА МАРИН ГОЛЕМИНОВ

Здравка М. Хвърката

Резюме: Песента „Луд гидия“ на Марин Големинов по едноименното стихотворение на Пенчо Славейков е една от най-популярните и обичани творби в българската хорова литература. Подходът към музикалната реализация на литературния първоизточник в голяма степен обуславя формално-структурното изграждане на творбата. Генералната форма не съвпада с нито една от описаните в музикалния анализ структури, но за сметка на това се доближава до типичното за българската инструментална народна музика членение на „колена“. Ясното обособяване на отделни фрагменти съответства на активната „събитийност“ в стихотворението, а богатата мелодическа инвенция, необходима за този тип изграждане, представя Големинов във възможно най-благоприятна светлина, подчертавайки най-силната му страна като композитор: яркия, запомнящ се тематизъм.

Ключови думи: синтез между слово и музика, формално-структурно изграждане, генерално членение на формата, фрагментарен тип изграждане

SPECIFICITY OF THE SYNTHESIS BETWEEN LYRICS AND MUSIC AND DEVELOPING OF THE FORM AND STRUCTURE IN THE CHORAL SONG “LUD GIDIYA“ BY MARIN GOLEMINOV

Zdravka M. Hvarkata

Abstract: Marin Goleminov’s song “Lud Gidiya“, based on Pencho Slaveykov’s poem of the same name, is one of the most popular and loved works in Bulgarian choral literature. The approach towards the musical recreation of the literary source plays an important role in developing the form and structure of the work. The general form does not correspond to any of the structures described in the musical analysis, but instead it is close to the typical for Bulgarian instrumental folk music division in “kolena“. The clear separation of different fragments corresponds to the active “eventfulness“ of the poem, and

the rich melodic invention, necessary for this kind of structuring, shows Goleminov in possibly the best light, emphasizing his strength as a composer – the bright, memorable themes.

Keywords: *synthesis between lyrics and music, developing of the form and structure, general division of the form, fragmentary type of construction*

„Луд гидия“ е една от популярните песни за смесен хор на Марин Големинов. Тя е създадена в средата на 30-те години на миналия век по едноименното стихотворение на Пенчо Славейков.

Разказът за младия момък – ненадминат свирач на тамбура, омагьосващ със свирнята си цялото село и даже кадията, призован да го съди, има свои сюжетни първообрази в някои народни песни (текст на такава песен е включен например в сборника на Братя Миладинови). Изхождайки от фолклорните източници, Пенчо Славейков, като голям мислител и майстор на словото, съумява да превърне забавния разказ в апотеоз на творчеството, да възпее силата на изкуството, което преобразява душите и възвисява духа.

Марин Големинов пресъздава стихотворението на Славейков с изключителна вещина: песента спечелва награда на Славянския хоров конкурс в Белград скоро след написването си и оттогава до ден днешен се радва на траен интерес от страна на хоровите диригенти и се приема радушно от публиката. Може би най-впечатляващото качество на творбата е точното предаване в музиката на всички сюжетни перипетии и смислови нюанси с помощта на широка гама от похвати: от формално-структурни паралели до агогическа прецизност. Този подход към текста говори за близост до типа синтез между музика и слово във вокалните произведения, свързан в исторически план с името на Роберт Шуман.

От музикалноисторическа гледна точка през първата половина на XIX век в песните на Шуберт и Шуман се утвърждават два различни модела на синтез между слово и музика: при единия музиката най-общо предава характера на текста и има водеща роля в художественото цяло, при другия тя следва с по-голяма или по-малка точност отделните смислови елементи на словото.

Към тази втора тенденция на плътно следване на текста от музиката до степен различните словесни компоненти да имат свой музикален еквивалент принадлежи и песента – обект на анализ в настоящото изследване. В нея определящата роля на словото при изграждането на музикалното произведение се проявява на всички конструктивни ни-

ва: от генералния план на цялата форма до решението на фините детайли.

Песента „Луд гидия“ е разгледана доста подробно в монографията на Стефан Лазаров за Големинов (Лазаров, С., Марин Големинов, С., 1971, с. 81 – 84). Изследователят я определя като „хорова балада“, но въпреки идеята за прослава на „божата дарба“ и немалката продължителност на произведението (180 такта) тази квалификация не е много точна: акцентът при Големинов е върху комичността на сцените и жизнерадостното забавление с невероятните последици от свирнята на лудия гидия (липсва типичното за жанра на баладата легендарно-възпевно отношение към разказваната история).

Стефан Лазаров коментира подробно изграждането на произведението – според него буквеното изражение на формата му е **A** – 1-ви – 19-и такт, **B** (*a b*) – 20-и – 39-и, 39-и – 53-ти такт, **C** (*a b c*) – 54-ти – 63-ти, 64-ти – 71-ви, 72-ри – 85-и такт; от 86-и такт следва неточно повторение на трите дяла „с известни съкращения и с малки, но съществени промени – вмъкване на нови тематични елементи, като накрая песента завършва с широка, внушителна кода-апотеоз ...“ (146-и – 180-и такт).

Така представената структура на „Луд гидия“ не отговаря на нито една от утвърдените в музикалния анализ форми – от христоматийна гледна точка тя би трябвало да бъде определена като сложна триделна безрепризна; голямата интонационна близост между темите обаче доближава изграждането на творбата до типичното за българския фолклор членение на „колена“ – Лазаров съпоставя изрично мелодичното сходство между 5-и – 8-и, 20-и – 23-ти и 54-ти – 55-и такт (в началото на „големите“ дялове **A**, **B** и **C**).

Още в началото на песента слушателят е въведен в специфичния **J** художественообразен свят с присъщата му ведра закачливост и ярки театрални ефекти. Двукратният изразителен речитатив на соло тенора в си бемол минор призовава стария кадия криво да седи, но право да съди, а „отговорите“ в хóra (в същата тоналност) представят позицията на обвинителите на свирача. Тези първи „диалогични“ тактове (дял **A** – 1-ви – 19-и такт) приковават вниманието на слушателя със съпоставянията на темпа, размери и ритми и поставят началото на господстващото в цялата форма изграждане чрез контрастиращи помежду си фрагменти, обединени от подчинеността си на ярката образност и заложеното в творбата театрално начало. Така те дават заявка и за предстоящите смислови поврати в текста и съответстващите им резки промени в музикалните изразни средства: песента изобилства с „тем-

пови, метрични, динамични, темброви и регистрови контрасти“. В същото време опасността от разпокъсаност е преодоляна благодарение на тоналния план, отличаващ се с придържане към утвърдените в класическите образци тонални съотношения. Стефан Лазаров обръща внимание на факта, че запевът на соло тенора и отговорът хора са „типичен пример за респонзорно пеене, една старинна форма на вокално-хоровата музика“.

Текстът в дял **B** представлява забавно описание на „прегрешенията“ на лудия гидия.

Бързият хоровод с еднообразно движение в осмини и четвъртини (дял **a** – 20-и – 39-и такт) контрастира както на бавния солов речитатив с капризна ритмична организация, така и на неравноделния размер (9/8 с тривременна група в края) в репликите на хора в предходния дял. Едноименната мажорна тоналност (си бемол мажор) внася очакваното тонално разнообразие. Като тип интонационност хороводната тема напомня народните хороводни мелодии, но връзката с автентичния фолклор е подчертано опосредствана. Динамиката нараства стъпаловидно ($p - mf - f$), което съответства на постепенното достигане на свирнята още „рано утрин“ чак до полето и все по-силното J влияние върху работещите, а динамичният контраст fp в 36-ия такт има звукоизобразителен ефект: той съвпада с думата „плясват“ (жътварките „плясват ръце и залавят хоро вито“).

В дял **b** (39-и – 53-ти такт) слушателят узнава, че въздействието на тамбурата на лудия гидия става още по-силно: неочакваната веселба сред полето придобива рушително-оргиастичен характер („извиха се, изтъпкаха златно жито“). Тоналността е сол минор – паралелната мажорна на си бемол мажор. Началото на дела възстановява диалогичния принцип – темата във встъпилите два такта след мъжките партии сопрани и алти се възприема като естествено продължение – „отговор“ на началния мотив в басы и тенори. Хороводното движение се запазва, но в интонационността вече не се наблюдава близост до народните хороводни мелодии. Динамиката е силна през цялото време с изключение на последните два такта, в които декрешендото се съчетава със затягане на темпото – комбинация от изразни средства с ясно изразено въздействие върху слушателя, който напрегнато очаква продължението на разказваната история.

В дял **C** (според виждането на Стефан Лазаров) денят достига апогея си и преваля („дойде пладне“; „падне вечер“), а следващи „жертви“ на неуморния свирач стават невестите край реката и бабите край огнището.

Началото му (дял *a* – 54-ти – 63-ти такт) „връща“ размера на хоровите отпеви от дял *A* – 9/8, като доразвива загатнатия още в тях танцуваелен потенциал, а все по-силната динамика подсказва все по-голямото развихряне на танцуващите; връзката с предходното развитие е подчертана и от задържането в тоналност сол минор. В същото време Големинов остава верен и на фрагментарния тип изграждане, „заявено“ още с първите тактове на творбата, при което отделните контрастиращи помежду си фрагменти способстват за почти театралното ѝ въздействие върху слушателя: забавянето на темпото (**Тежко**) при достигнатата в 61-ви – 62-ри такт динамика *fff* се възприема като обобщение на множество (работата „зле отива“), а отпевът в *mp* в мъжките партии в последните два такта (63-ти – 64-ти) – като потвърждение отклик от група наблюдатели на събитията, като по чудо неподдали се на магията на момковата свирня. Съчетанието между метроритъм и интонации следва вече зададения модел: типична за българския фолклор метроритмична организация и слабо изразена връзка с него от гледна точка на интонационността.

В дял *b* (64-ти – 71-ви такт) е пресъздадена сцената с невестите на реката, които „забравят бухалките и платната, та се на хоро залавят пощурели“, нехаещи за отвличащия прането им порой. Стефан Лазаров отбелязва, че делът „е граден полифонично с квазифугата между баса и алта“. Бързото темпо и еднообразната пулсация придават на ниските партии характер на скоропоговорка речитатив; при подемането на темата от алта басът се включва с кратки мотиви противосложения. В началото на дела тоналността все така е сол минор, а при „отговора“ в алта модулира до доминантовата тоналност ре минор. Тук вече отдалечаването от фолклора засяга както характера на интонациите, така и метроритъма и това оттласкване се възприема като естествен резултат от моториката на движението; тя от своя страна е в пряка връзка със стремителното сюжетно развитие.

Инерцията на скоропоговорката се запазва и в дял *c* (72-ри – 85-и такт), в който се разказва за последното за деня „завоевание“ на лудия гидия: „на бабите край огнище мир не дава“. Метриката е отново равноделна (редуват се 4/4 и 2/4). Постоянно пулсиращите осмини първоначално са в дамските партии и тенора (72-ри – 75-и такт), а с ескалирането на „събитията“ се поверяват на баса (76-и – 77-и такт). Акордите в останалите гласове са със звукоизобразителна функция: те илюстрират накланянето на бабите „насам, натам“, докато се заслушват в звука на тамбурата („унасят се в глас далечен“).

Тоналните решения съответстват на вътрешното членение на дела – при остинатното движение в сопран, алт и тенор е запазена тоналността от дял *b* – ре минор, а при преминаването на осмините в баса се модулира до тоналността от началото на произведението – си бемол минор. В края на дела динамиката нараства прогресивно, а остинатната пулсация се „насиха“ от изразителни акценти, следващи агогиката на текста и несъвпадащи с метрически силните времена („огън гасне, все зелникът недопечен“), докато в последните два такта еднообразната ритмика се прекъсва от изразителен контраст: асиметрични синкопи и дълги нотни стойности, изпълнени със затворена уста в бавно темпо. Тяхната функция е двойка – да „успокоят страстите“ и да подготвят началото на текстовото повторение, съвпадащо с репризиране и в музиката.

Връщането към мотива за криво седящия, но право съдещ кадия е реализирано музикално отново чрез солови запевки и отговори в хора както в началото на песента. Стефан Лазаров обръща внимание на една агогическа тънкость: „Забележително е усетена прозодията на текста; отразена е ясно... разликата между повелителното и изявителното наклонение в началния и репризния момент“. И действително, ако началните думи в песента представляват обръщение към кадията („криво седи, право съди“), то при повторението е налице констатация, че кадията може и криво да седи, но съди право; разликата в ударението е постигната чрез промяна в ритмичната организация на съответните тактове (2-ри – и 87-и).

Повторението на трите дяла с нов текст (86-и – 145-и такт) налага някои изменения – съкратени са или са добавени нови елементи.

Сред добавките Стефан Лазаров се спира специално на „известното трудно и ефектно басово соло“ в тактове 95-и – 98-и, където басът достига до излизаци извън „официалния“ му диапазон тонове: *си* от контраоктава (в практиката изпълнението на написаното в партитурата се осъществява чрез участие на октависти – рядко срещащи се уникално ниски певчески гласове със скромнен диапазон, но безценни при наличие на подобни „екстремни“ моменти в хоровите партитури). Изненадата на слушателя от необичайно ниските тонове е оригинален музикален аналог на удивлението на кадията, който очаква с интерес да чуе как свири лудият гидия: „де да видим що е това за свят чудо“. (Впрочем Марин Големинов е предвидил вариант за изпълнение на басовото соло и в случай че хоровата формация не разполага с октавист – мелодичната линия е дублирана една октава по-високо с по-

дребни ноти, за да се подсказе възможността да бъде изпята и от „обикновени“ баци.)

Друга промяна със звукоизобразителен ефект е тази в 113-и такт, в който мелодията е леко редуцирана в сравнение с началото на песента. Изпуснати са няколко такта, при което се отива директно на възходящия скок, под който стои динамичното обозначение *fp*. Докато в такт 36-и резкият динамичен контраст съвпада с думата „**плясват**“, в 113-и такт той цели да имитира настройването на тамбурата („**дрънна** лудо телове за налука“) – и в двата случая става дума за аналогичен тип звукоизобразителност.

Съкратени са и вторият дял от дял **B**, както и първият дял на дял **C** – вместо това между първия дял на **B** и квазифугатата е добавен преход в размер 2/4 в умерено темпо, в който става дума за кадията, очакващ да чуе тамбурата на момъка – „стар кадия кравай мустак позасука“. Фактът, че са прескочени дялове, които в ритмоинтонационно отношение се доближават до автентичните народни мелодии, а преходът е по-скоро в „общ тон“, не е случаен – така се подготвя скорошната поява на звучащата също в „общ тон“ кода.

По-нататък текстът в повтарящите се дялове разказва за влиянието на звуците на тамбурата върху кадията – то е същото, както и върху всички останали: „на юнашки нозе рипна стар кадия, сви, изви се чак от пода до тавана! Паницата с мастилото от дивана и торбите с харзували от стените като пилци полетяха из мъглите...“. Описанието на тази последна оргиастична сцена е пресъздадено чрез повторение на втория и третия дял от дял **C**, като тактовете, осъществяващи връзка с репризния момент в текста и в музиката, са пропуснати. Това води до рязко прекъсване с цезура (такт 145-и) и отделяне на кодата от предходното развитие с театрална ефектност, подчертаваща нейния тържествен, обобщаващ характер.

Стефан Лазаров определя заключението на творбата като „внушителна кода апотеоз“ (146-и – 180-и такт) и това не е случайно. Музиката ѝ е върху последните два куплета от стихотворението на Пенчо Славейков, чието съдържание представлява възторжена прослава на творческото начало и силата на изкуството да преобразява и вдъхновява. Това е и основната отлика между произведението на Славейков и текста на народната песен от сборника на Братя Миладинови: той приключва с епизода с разигралия се кадия; липсва момент на обобщение извод от разказаните събития. Като голям композитор, Големинов претворява в музика прославата на „божата дарба“ в стиховете на Славейков по впечатляващо въздействащ и убедителен начин.

Формата на кодата е повтарящ се период с неповторен строеж и допълнение. Тя е издържана изцяло в „общ тон“ – закономерен резултат от намерението музикалната реализация на заключителните стихове да отрази адекватно поетичния замисъл и да предаде чрез средствата на музиката прославата на съдържащите се в конкретните събития общовалидни ценности.

В тоналност ре бемол мажор и динамика *fff* тържествено звучат акорди в дълги нотни стойности (дори най-кратката от тях – четвъртината, се възприема като дълга на фона на предшестващите осмини в бързо темпо). Тоналният, динамичен, ритмичен и темпов контраст открояват ярко и внушително възторженото обръщение към лудия гидия: „Свири, свири“, а последвалите темпови колебания – *accelerando*, *ritardando*, *a tempo* – придават на думите след призива характер на дълбоко емоционален речитатив: „бог убил те, луд гидия, божа дарба не заптисва стар кадия; (...) струвай старо младо, младо – лудо, що е божа дарба, то за свят е чудо.“

Финалните тактове на допълнението (173-ти – 180-и) закономерно връщат към призива лудия гидия да свири, затвърждавайки по този начин посланието на поетичния текст.

* * *

Мащабната, ефектна песен „Луд гидия“ е една от най-представителните хорови творби на Марин Големинов, спечелила му заслужено признание. Фрагментарната структура съответства на активната „събитийност“ в произведението, а опасността от разпокъсаност на цялото е преодоляна успешно благодарение на голямата интонационна близост между темите на основните дялове и ясения, класически прост тонален план на формата. Богатата мелодическа инвенция, необходима за този тип изграждане, представя Големинов във възможно най-благоприятна светлина, подчертавайки най-силната му страна като композитор: яркия, запомнящ се тематизъм.

ЛИТЕРАТУРА

Лазаров, С. Марин Големинов, С.: Наука и изкуство, 1971.

ТОЧНАТА ИНТОНАЦИЯ КАТО ЕЛЕМЕНТ НА ВОКАЛНОТО ОБУЧЕНИЕ

Майя К. Бошева

Резюме: Изясняването на различните причини за неточно интониране определя подходящия начин за преодоляването им. Освен гласовите данни от вокалния изпълнител се изисква ясно и разбираемо поднасяне на всяка музикална композиция, за което от особена важност е чистата интонация.

Ключови думи: интонация, проблеми, причини за нечисто интониране

THE RIGHT INTONATION AS AN ELEMENT OF VOCAL TRAINING

Mayya K. Bosheva

Abstract: Clarifying the different causes of incorrect intonation determines the appropriate way to address them. Besides voice data of each vocal performer requires clear and understandable presentation of each musical composition, which is essential pure intonation.

Keywords: Intonation, problems, cause impure intonation

Пеенето е сложен условнорефлекторен процес, в който участват много звена: гласните връзки, разположени в ларинкса, артикулационният апарат, дихателната система заедно със съответните възбудни огнища в кората на главния мозък. Тази сложна система се ръководи от слуховия анализатор (съответен рецептор – периферен нервен път – сетивно-клетъчно поле в кората на главния мозък). Трептенията на пъргавото тяло се предават на частиците на въздуха, които също започват да трептят. Така се образуват постъпателни вълни, които достигат до ухото. Човешкият слухов апарат изпълнява ролята на рецептор (приемник) и анализатор на звуковете. Той се състои от три части: външно, средно и вътрешно ухо, наречено лабиринт поради сложното си устройство. Звуковете вълни попадат най-напред в ушния канал. В

дъното му се намира тъпанчето – кръгла ципа мембрана, слабо вдлъбнатата, която приема звуковите вълни. Предизвиканите трептения върху тъпанчето се предават на средното ухо, откъдето посредством няколко костици – чукче, наковалня и стреме, се предават чрез овалното прозорче на вътрешното ухо. Тук върху кортиевия апарат се явяват импулси, които предизвикват дразнения върху намиращия се също във вътрешното ухо слухов нерв. Този нерв ги предава на съответния център в кората на главния мозък и така се възприема звукът. Средното ухо е съединено с устната кухина чрез евстахиевата тръба, която изпълнява функция да изравнява въздушното налягане между средноушната кухина и външната среда. Тази тръба предпазва тъпанчето от евентуално пукване, в случай че налягането откъм външния канал е много голямо.

Точното интониране, т.е. „чистото пеене“ е първото нещо, което прави впечатление при изпълнение и най-важното условие, което се изисква от професионалния певец, освен гласовите данни. Всеки тон има точно определена, конкретна височина, от която и най-малкото отклонение води до повишаване или понижаване. Работата за постигане на точна интонация е от голяма важност. Изясняването на причините за неточно интониране позволява да се приложат конкретни средства за отстраняването им. Проф. П. Минчева посочва следните причини за неточно интониране и начините за отстраняването им:

- Когато недостатъчно е развита различителната способност на слуховия анализатор по отношение на височината на тоновете. В този случай е подходящо да се поставят индивидуални задачи за сравняване на височината на два тона (отначало отстоящи на по-голям интервал), като чувствителността трябва да се изостри до степен, която позволява реагиране на разлика, по-малка от полутон.
- Когато възприемането на тембъра поглъща чуването на височината на тона. Това изисква вниманието да се насочи към движението в мелодията, т.е. към строежа на мелодичната линия посредством словесно описание на мелодическото движение, моделирането му с движение на ръката и др. под. Подходящо е учителят да визуализира тонововисочинното движение с движение на ръката нагоре и надолу, а ученикът по подражание на учителя и едновременно с него да показва посоката, което помага гласът му да „следва ръката“.
- Недостатъчно развит ладов усет. В този случай е необходима системна работа върху мелодическия слух, за да се формират от-

- четливи слухови представи за мелодикоинтерваловите съотношения при съответните звукореди, за логично тонововисочинно последование, за характерни мелодически ходове.
- Непознат интонационен стил. Тогава трябва постепенно чрез заучаване на все по-голям брой мелодии слухът да се въведе в съответната интонационна сфера.
 - Неизградена рефлексорна връзка между слуха и гласа, т.е. липса на координация между тях. Ученикът чува правилно, но поради неупражненост на гласодвигателния апарат изпява тоновата височина неточно. Подходящо в този случай е да се поставят индивидуални задачи за възпроизвеждане на удобен за ученика тон и съседни около него тонове с цел да се изгради рефлексорна връзка между слуховото и гласодвигателното мозъчно поле.
 - Ограничен гласов диапазон. Гласът не трябва да се пресилва с песни, чийто диапазон надвишава гласовия обем на ученика. Диапазонът се развива постепенно и за разширяването му трябва да се работи много внимателно, с индивидуална работа с учащия.
 - Пеене с неправилни вокални навици (когато се пее с недостатъчно въздух, когато се притиска гръдният кош или с ръка се подпира брадата, когато се пее кресливо, сковано или вяло и беззвучно с нестабилен тон). Работата за изграждане на правилни вокални навици стимулира точната интонация.

Интонационните грешки невинаги са резултат от липса на музикален слух. Причина още могат да бъдат неправилна постановка, нервност, мускулна или цялостна преумора на тялото. Нужно е ученикът да чуе правилно изпят тон и да го сравни с неточно възпроизведения, да се създаде атмосфера на психическо спокойствие и максимална концентрация. Интонира се неточно при твърд, стегнат, „нееластичен“ глас, което е резултат от стегнатата мускулатура на врата и долната челюст, от силно дръпната глава назад при прекалено вдигнат корен на езика и стеснена глътчйна ширина. В този случай помага позицията на прозявка. В литературата са описани случаи, в които, ако ученикът е боледувал в ранна възраст от дифтерит, инертността на мекото небце се превръща в непреодолим проблем.

„Нечистото пеене“ може да е в резултат на недостатъчна подкрепа на диафрагмата. Ако въздушната струя е непостоянна или недостатъчна, тонът започва да играе, става нестабилен и се получава понижаване. При прекалено форсиране на въздушната струя се получава повишаване. Диафрагменото дишане осигурява свободно и леко протичане на въздушната струя и оттам равномерно трептене на гласните

връзки. То създава стабилност, подходящо изходно положение и готовност за пеене на целия гласообразуващ апарат. Тази дихателна опора освобождава най-добре от напрежение главата и гърлото на певеца, сваля ларинкса надолу и повдига мекото небце. Целта на дихателната опора е да задържи диафрагмата ниско, като не ѝ позволява да се върне в първоначалното си високо положение. При такава съпротива лежащият над диафрагмата въздух става зависим от волята на певеца и използваем под негов контрол. Трите етапа на певческото дишане – вдишване, задържане и издишване, трябва да се контролират и регулират като бързина на изтласкване, сила на изтласкване и поддържане на еднакво фонаторно положение на гласовия апарат.

Тембърът на гласа е един от уникалните познавателни белези, чрез които се различават отделните гласове. В зависимост от типа глас той е различен: по-изчистен или по-наситен. Характерните темброви особености на различните гласове се определят от свойствата на основния тон и присъствието на обертоновете. Точно наличието на едни или други обертонове в определен брой и съотношение характеризира тембъра на гласа. Често при ярко изявен тембър се получава така нареченото „поглъщане“ на звука и няма фиксирана височина на тона както при темброво по-изчистен глас. Контролът е труден дори за самия певец, затова в тези случаи се препоръчва повишено внимание относно силата на звука.

Грешките, които се допускат при неправилна дикция, се отнасят основно до неясното произнасяне на съгласните, но влияят и на чистото интониране. В стремежа си да произнася ясно текста понякога певецът пренебрегва вокалите и правилното звукообразуване се нарушава, както и обратно – за да формира правилно всеки вокал, той започва да вокализира самоцелно за сметка на съгласните. Техниката на пеене с „плосък език“, за да се освободи повече свободно пространство в устната кухина, всъщност затруднява преминаването на прехода към горен регистър, което се отразява на свободното изговаряне на думите и на звукоизвличането. Цялата маса на езика оказва натиск върху първичния резонатор – фаринкса, и оттам директно върху гласните струни. Този начин на пеене вреди и затруднява не само артикулацията, но и самото звукообразуване, при което се натоварват гласните връзки. При пеене във възходяща посока певецът е принуден да насочи гласа си към горен регистър с много силно налягане на въздушния стълб, при което гласът зазвучава дрезгаво с опасност от образуване на възли. Издадената долна челюст също затруднява артикулацията при пеене. Устните не могат да се затворят плътно, езикът се

дръпва назад към фаринкса, мекото небце се спуска силно надолу и става невъзможно изпяването на легато, изграждането на музикална фраза, не може да се изпълни крешендо и декрешендо, гласът звучи придихателно и гърлено. Усмивването при пеене е също вредно, защото изтеглените назад устни повдигат ларинкса нагоре, спускат мекото небце надолу и изтеглят долната челюст напред. Резултатът е стегнато гърло и затруднена артикулация. Връзката между височината на тона и ясното произношение се състои в това, че колкото по-висок е тонът, толкова повече се затруднява ясното, отчетливо изговаряне на съгласните и разбираемото оформяне на гласните. Ако певецът трябва да изпее вокал „и“ в горната граница на диапазона си, отивайки нагоре, инстинктивно отваря устата си повече за достигане на тона, но това вече не е вокал „и“, а повече вариант на вокал „а“, или „е“. Това означава, че певецът отваря устата си не в зависимост от типа на гласния звук, както е при говора, а в зависимост от височината на тона. Интензивността на звука също се отразява върху дикцията. При по-голяма мощност на звука гласните по-трудно се различават, защото устната и фарингеалната кухина се оформят по-широко, отколкото при говор. В този случай особено важен е началният момент на формиране на звука, който да определи характера и точната му височина. При такова положение за създаване на певчески звук се затруднява и изговорът на съгласните. Разликата в продължителността между гласни и съгласни особено личи при беззвучните съгласни, които са без вибрации. Ясното и разбираемо изговаряне на съгласните може да се улесни с добрата артикулация, както и модифицирането на беззвучните съгласни – като се изпяват с вибрация, т.е. като звучни. Това помага най-вече в горните регистри и улеснява точното интониране.

След като се определят причините за неточно интониране, започва работа с подходящите упражнения за тяхното отстраняване. Педагогът трябва с много внимание да следи всеки тон, за да добие ясна представа за грешките и проблемите за преодоляване и да поясни на ученика съвместната работа, която предстои да извършат. Внимателното наблюдение и системното повторение с непрекъснат стремеж към правилното помага да се усвои и овладее една завидна техника.

При пеене в посока нагоре по-често се среща понижаване, при което веднага трябва да се коригира всеки тон поотделно, за да се разграничи фалшивият от верния. Много важна е за изпълнителя мислената представа за всеки тон преди изпяването му, както и поддържането на „тонален център“ по време на пеене. При понижаване е пре-

поръчително ученикът мислено да „спуска“ тона от горе. Това означава, че ако трябва да изпее тона „сол“, трябва да мисли за „сол#“, а да изпее „сол“. Ако мелодията се движи надолу, помага представата, че тоновете се „трупат“ един върху друг, като се запазва позицията на високия тон. Такова образно мислене помага поддържането на точната височина на тона и стабилизиране на интонацията. На помощ идва и инструментът, най-добре клавишен, защото при него височината на тоновете е фиксирана, например пиано или акордеон. След като ученикът е изпял даден тон, задържа го, а посредством инструмента (изсвирване на пиано) се проверява точността на височината на възпроизведения тон. Така в момента на сравнение учащият има възможност да чуе верния тон и да се коригира, ако изпълнението е нечисто. Изсвирването и сравняването на всеки тон спомага за формиране на вярна слухова представа за точната височина. Целта е да се създаде навик за непрекъснато сравняване и самоконтрол. Ако проблемът е повишаване (значително по-рядко срещано), тогава помага тонът да се мисли „от долу нагоре“, т.е. ако трябва да се изпее „сол“, да се мисли „фа#“. Във възходящ ред това е резултатно, но още повече помага при низходяща посока на мелодичното движение. Тогава ученици с такъв проблем най-често пеят по-малък интервал от необходимия. Например ако трябва да се изпее низходяща голяма секунда, интервалът е между г.2 и м.2, което нарушава вярното звучене на интервала и създава неяснота. За да се подпомогне решаването на този проблем, значение има работата за формиране на интервалов усет. В този случай стремежът е да се изгради в съзнанието на ученика представа за звучността на г.2 във възходяща и низходяща посока. Възпроизвеждането с глас на този интервал се приема като слухова опора. След това с подходящи постановъчни упражнения се създава слухова представа и за други мелодични интервали, като се ползва опората на инструмента. В зависимост от проблема (понижаване или повишаване) се предприема работа в обратна посока, т.е. при понижаване се изисква тонът да се мисли „от горе надолу“, а при повишаване – „от долу нагоре“. Тези прийоми помагат при понижаване „да се издърпа“ тонът нагоре и обратно – при повишаване (което се среща по-рядко) да се „придърпа“ тонът надолу. Понякога се случва да се пее чисто в началото на песента и впоследствие певецът да се отклони от тоналността. На помощ идва отново инструментът. Едно от най-полезните упражнения за отстраняване на този проблем е всяка фраза да се пее наум и последният тон от нея да се сверява с инструмент. Така най-точно и бързо се открива мястото, което подвежда към отклонения. Добре е фра-

зите, които се пеят наум, да се удължават, докато се стигне до един или два пъти в песента проверка и уточнение с пиано. Накрая се задава първият тон на песента на пианото и заедно с ученика се сверява последният тон, след като песента е била изпълнена мислено. Съвпадането на височината означава още една крачка напред. Това обаче не може да е гаранция, че някъде по средата на мелодията няма отклонение от тоналността. Понякога има обективни причини, независещи от изпълнителя, които могат да го разконцентрират и изненадат, като отклонят вниманието му, а оттам – и чистото пеене. Например това може да бъде неточно настроен акомпанимент (ако е струнен или духов) или стряскаща, неочаквана ситуация (силно затваряне на врата, падащ предмет, силен вик). При случаи с неточно настроен акомпанимент певецът трябва да се съобрази със звученето на инструментала, за да строи благозвучно заедно с него, независимо че е в друга тоналност. Необходим е изработен усет за ладово и хармонично строене, което би помогнало за справяне в подобна ситуация. При случаи с изненадващи, стряскащи шумове психическата устойчивост изиграва решаваща роля, както и изработеният навик за пълна концентрация. Дори да се получи временно отклонение от чистото интониране, добрата концентрация ще помогне за успешното продължаване на изпълнението. Всеки вокален изпълнител трябва да бъде готов за подобни неочаквани ситуации, които не зависят от него. Упражненията за развиване на техника на пеене и по-конкретно – за постигане на интонационно точно изпълнение, трябва да са разнообразни – трудността им да се увеличава постепенно (минимално) с всяко следващо упражнение, за да бъде усвояването им почти незабелязано и „безболезнено“ за по-неопитните. За стабилизирането на интонацията особено помага клавирият съпровод. Примерно при създаване на слухова представа за възходяща г.2 може да се използва следният подход: при г.2 „ре-ми“, срещу „ре“ да се свири мажорен сектакорд – „фа#, ла, ре“, но без горния тон „ре“. Ученикът трябва да го изпее, като се стреми да строи с акорда. Срещу тона „ми“ да се свири „ла, до#, ми“, но отново без горния тон. Прозвучават мажорни акорди, а последованието е Т6 – Д5 – Т6, като не се свирят горните тонове на пианото, а ученикът се насройва към точното звучене на липсващите тонове от акордите. Това се пренася полутон нагоре със съответния акордов съпровод. По този начин може да се изработва интервалов и хармоничен усет. За изработване на ладов усет се препоръчва дадена музикална фраза да се транспонира във възходяща и низходяща посока както хроматично,

така и през по-големи интервали в двете посоки, за да се формира усет за различни тоналности.

Координацията между всички елементи на певческия процес и контролирането им е важно условие за точно интониране.

ЛИТЕРАТУРА

- Алдоница, И. (2002). *Слух и реч*. Звукорежиссер
- Бръмбаров, Х., Златев-Черкин, Г., Максимов, И. (6, 1962). „По някои въпроси на вокалната педагогика у нас“ – „Българска музика“.
- Егорычева, М. (1980). *Упражнения для развития вокальной техники*. Музична Украйна, Киев.
- Иванов, А. (1993) *Об искусстве пения*. Музгиз, Москва.
- Киселова, Е. (1958) *За певческото дишане*. Българска музика, No 4 – 5.
- Минчева, П. (2000). *Музикалното възпитание в общообразователното училище*. София, Лодж
- Морозов, В. (1965). *Вокальный слух и голос*. Муз., Москва.
- Селие, Х. (1982). *Стрес без дистрес*. Наука и изкуство, С.
- Тихолов, П. (1979). *Към върховете на изкуството*. Музика, С.
- Benjamin, C. (2004). *Eyes and Ears* – www.lightandmatter.com/sight/sight.html

АНТИЧНИ ИДЕИ ЗА СВОЕОБРАЗИЕТО НА ЖИВАТА ОРАТОРСКА РЕЧ И МЯСТОТО ИМ В СЪВРЕМЕННАТА ПОДГОТОВКА НА ГОВОРИТЕЛЯ ЗА РЕЧ ПРЕД АУДИТОРИЯ

Маргарита А. Александрова

Резюме: Представена е част от изследване на някои въпроси, базисни за подготовката на говорителя пред аудитория. Акцент се поставя върху изясняване на особеностите на устната реч на оратора.

В статията изследваният въпрос се разглежда в светлината на античните реторически концепции. Засегнати са античните теории за особеностите и предимства на живото, „одушевеното слово“ и ролята на „бащата“ на това слово – оратора.

Теоретичното изследване стига до извода, че тези базисни реторически идеи за спецификата на живата ораторска реч трябва да намерят място в подготовката на съвременния говорител за реч пред аудитория.

Ключови думи: реторика, антични реторически концепции, оратор, реч пред аудитория, образ на говорителя, особености на устната реч

ANCIENT IDEAS ABOUT THE NATURE OF THE LIVING PUBLIC SPEECH AND THEIR PLACE IN THE CONTEMPORARY PREPARATION OF THE SPEAKER FOR SPEECH TO AN AUDIENCE

Margarita A. Aleksandrova

Abstract: The article presents a part of a study on some issues which are underlying for the preparation of a speaker for speech to an audience. Emphasis is put on clarifying the peculiarities of the oral speech of the speaker.

In the article the examined question is discussed in the context of the ancient rhetorical concepts. In the center are the ancient theories about the peculiarities and advantages of the living, „vivid speech“ and the role of the „father“ of this speech – the speaker.

The theoretical study leads to the conclusion that these underlying rhetorical ideas about the characteristics of the living oral speech should take their place in the preparation of the contemporary speaker for speech to an audience.

Keywords: rhetoric, ancient rhetorical concepts, speaker, speech to an audience, image of the speaker, characteristics of the oral speech

Съвременното общество очертава тенденция към възраждане на силния интерес към реториката. Това се обяснява с протичащите процеси на демократизация, със свободата на словото и на публичните изяви, с осъзнаването на значението на полемичното майсторство в различните видове човешка дейност: научна, академична, политическа, икономическа, педагогическа.

Въпросът за реторическите и в един по-общ план – на говорно-комуникативните умения има значение както в сферата на деловите, така и на личните реализации на съвременния човек.

Актуалността на проблема налага създаването на съвременни педагогически стратегии за подготовка на говорители пред аудитория, ориентирани към реализация в сферата на културата, образованието и в по-широк кръг дейности.

Търсенето на модерни педагогически подходи налага отново внимателно вглеждане в античните концепции за ораторското слово, които носят ценни постановки с непреходно значение.

1. За своеобразието на живото, одушевеното слово на оратора и неговото превъзходство над писменото слово

Античната гръцка цивилизация, както например и тракийската цивилизация по своя характер са култури на живото слово. Според авторитетни съвременни изследователи това е съзнателен избор, който придава на тези култури аристократизъм и определя затворения характер на знанията, като ги прави достойни на ограничен кръг от хора, аристократи и духовници. Такъв тип цивилизация откроява особено ясно предимствата на живото слово на говорителя пред аудитория.

Ако трябва да определим днешната наша цивилизация, тя е неразривно свързана с написания текст, с възприемането на текста от един читател в самота. Нашите деца израстват именно с преклонението пред написаното слово и училищните програми засилват това фаворизиране на написания текст, като поставят акцент върху овладяването на писмената култура и уменията за създаване на писмен текст.

Именно в противовес на съвременната ориентация, даваща предимство на написаното слово, е интересно да пренесем нещо от античния мироглед в съвременната културна ситуация. И да дадем на студентите представа за своеобразието на устното слово и за неговите предимства пред писаната реч.

1.1. Устното публично общуване в гръко-римската епоха

Съвременният човек живее в наситена с информационни средства обстановка, затова му е трудно да се пренесе в античната епоха и да почувства значението на ораторското слово и реториката за социалните комуникации в този свят.

Културното общуване, присъщо на античното общество, има устен публичен характер.

Античната епоха е охарактеризирана като цивилизация на устната, звучащата реч заради преобладаващата роля на живото слово на говорителя пред написаното. Живата реч на оратора, говорителя, на изпълнителя на поезия е основното средство на публичното общуване (Богданов, 1982, стр. 15).

Античността почти не познава четенето на литературен текст в уединение, в самота. Поезията се възприема само публично. Литературните текстове се четат на глас и се изпълняват пред аудитория от слушатели. Омировият епос се изпълнява от „аеди“ и „рапсоди“, поетичните произведения до елинистичната епоха са предназначени не за четене, а за изпълнение на глас.

Гласът на четеца, на изпълнителя на литературни творби, както и гласът на оратора в различните сфери на красноречието са много значими за античното общество. Изреченото слово обозначава социалното присъствие на човека в античния свят и има важна социална роля. Във всички сфери на социалната дейност – политика, изкуство, наука, философия, педагогика – комуникацията се осъществява между един говорител и аудитория от зрители, слушатели. На преден план застава фигурата на говорителя, на знаещия, който поднася своите концепции по един майсторски начин чрез живата реч и изгражда общуването със слушателите.

Характерът на цялата антична култура е определен от авторитетни изследователи като „реторически“ (Богданов, 1978). Реториката получава привилегирована роля в системата на античната култура. „Защото тя не е просто техника на устното изказване и дори теория на публичната дейност, а традиционна линия на цялата древна култура, преминала и в Средновековието, и в новото време. Тази линия е силна и характерна дотам, че не с много преувеличение бихме нарекли древното гръко-римско време реторическо“ (Богданов, 1992, стр. 13).

Причина за специалното предпочитание към експресивната устна реч в различните, присъщи на античността, нейни модификации не е само и единствено фактът, че в Античността писаното слово е достъпно все още за малцина, а грамотността е привилегия на мъжете, на

знатните и богатите. Античността отдава голямо значение на фигурата на говорителя, който е носител на знание и мъдрост.

Текстовете, анализирани тук, отразяват виждания, формирани на границата между две епохи, когато устната култура на Омировата епоха започва да отстъпва пред книжната култура на елининизма. В период, когато устното слово постепенно губи своята водеща роля и в социалния живот все по-убедително се установява властта на писмената реч, античната философия задълбочено анализира особеностите и изтъква качествата на устната реч, произнесена от говорител пред аудитория. Именно в епоха, когато писмеността постепенно измества устната реч от нейното приоритетно прилагане, автори като Платон и Алкидам в своите съчинения показват особеностите на писмената реч, като изтъкват недостатъците на този нов посредник в комуникациите. Изразените от тях позиции имат сериозна мотивация, скрита във философските им възгледи.

Редица текстове от античната и римската епоха представляват истинска апология на живото слово. Разгръща се добре обоснованото становище, че писаното слово е много по-несъвършено от речта на живия говорител. Писаният логос и устното слово са директно противопоставени, посочват се техните характерни особености и се изтъква наличието на съществени различия. Ако се обобщят позициите на античните автори, може да се каже, че живото слово притежава солидни предимства пред писмената реч. Авторите подчертават преимуществата и единодушно посочват превъзходството на живото, „одушевеното“ слово, на което писаното слово е само „бледо подобие“ (Платон, 1997; Платон, 1981).

1.2. Особености на устната, „одушевената“ реч, отличаващи я от писмената, според античната реторика

Двата най-известни и запазени до днес текста, съдържащи анализи по въпроса, са Платоновият „Федър“ (счита се, че е написан през 365 г. пр. Хр.) и Алкидамовата реч „За онези, които пишат писани речи“ или „За софистите“ (датирана към 390 г. пр. Хр.).

Както в Платоновия диалог „Федър“, така и в Алкидамовата реч „За софистите“ се среща сравнението между писането и изобразителното изкуство. Тази съпоставка дава възможност да се изяви приликата на написаната реч с произведенията на живописиста и скулптурата.

Конкретно в разглежданите произведения на Платон и Алкидам се изтъкват недостатъците на изобразителното изкуство, като това се използва, за да се покаже несъвършенството на писаните речи. Срав-

нението помага на античните автори да подчертаят приоритета на устно произнесеното слово.

Основният аргумент срещу писаните речи в Атина през IV век пр. Хр., представен в тези два текста, е именно приликата на писания текст с произведенията, създадени от изобразителното изкуство.

В творбата на Алкидам писаните речи се смятат за „картини и образи и имитации на речи“ и са сравнени с рисуване и със скулптура. Произнесената реч за разлика от написаната е одушевена и е жива, тя е сравнена с истинско тяло. За разлика от нея писаният логос не е нищо друго освен безчувствено възпроизвеждане на логос – заради естеството му на него трябва да се гледа като на изображение на истината, лишено от каквато и да е творческа способност.

„Аз действително смятам, че написаните слова дори не трябва да се наричат „речи“ и че на тях трябва да се гледа като на картини и образи и имитации на речи; с право можем да мислим за тях същото, каквото мислим за бронзовите и каменните паметници и за описанията на живи същества. Понеже, както те са имитация на истински хора и събуждат удоволствие за гледане, но нямат полза за човешкия живот, така писаната реч, с определена форма и подредба, създава дадени ефекти, когато е четена от книга, но тъй като е установена и неспособна да отвърне на критични моменти, е безполезна на онези, които трябва да я произнесат“ (Ноел, 2010, стр. 93).

Позицията на древногръцкия философ Платон по въпроса за писаното слово е изложена много убедително. В диалога „Федър“ Сократ сравнява писането с рисуването на живи същества, а писаният логос е определен като беззвучна картина или фантом на живата, одушевената реч на знаещия. Писаното слово е уподобено на живописиста.

„Писането, Федре, крие може би тая опасност и действително прилича на живописиста. Защото и нейните рожби стоят пред нас като живи. Но запиташ ли ги нещо, мълчат, изпълнени с достойнство. Същото и при писаното слово. Може да ти се стори, че то схваща какво казва. Но ако речеш да разбереш нещо от онова, което ти говори, и го запиташ, то ти разкрива само едно, винаги едно и също. Бъде ли записано веднъж, всяко слово може да бъде разгъвано навсякъде – еднакво и у сведущите, а също у тия, които не бива да го разгъват. То не знае пред кого е редно да говори и пред кого не. А когато го оскърбят и охулят без право, винаги има нужда баща му да му помогне. Само не е способно нито да се защити, нито да си помогне“ (Платон, 1997, стр. 99). Според античния философ писаното слово е само сянка на живата реч.

Писаното слово поради своите особености, оценени от Платон като недостатъци, категорично отстъпва на устно произнесената реч. Живото, одушевено слово на знаещия според Платон се ражда с повече сила и е много по-съвършено.

„Сократ: А не виждаме ли по какъв начин се получава едно друго слово, роден брат на писаното, и колко по-съвършено и с повече сила се ражда то от него?

Става дума за словото, което се пише в душата на учещия под надзора на науката, способно да се защити и знаещо както да говори, така и да мълчи пред когото трябва.

Федър: Говориш за живото, одушевено слово на знаещия, на което с право бихме казали, че е един вид сянка писаното слово“ (Платон, 1997, с. 100).

Алкидам в „За софистите“ допълва базисните характеристики на живата реч, като подчертава, че блестящата произнесена реч е одушевена и жива. Авторът я сравнява с истинско тяло, за да подчертае нейната функционалност.

„Тъкмо както истинските тела отстъпват по вида си на изящните статуи на хора, но пък са многократно по-полезни, за да се свърши някоя работа, тъкмо така и блестящата произнесена реч, като мигновен израз на мислите, пробудени от момента, е одушевена и жива и отговаря на събитията и прилича на онези истински тела, докато писаната реч, чието естество отговаря на изображение на истината, е лишена от каквато и да е творческа способност“ (Ноел, 2010, стр. 93).

Направеният анализ на цитираните текстове на Платон и Алкидам показва, че те носят доста сходни идеи, както и образи за тяхното доказване.

2. Образът на оратора, създател на „живата, одушевената“ реч, според античните реторически концепции

Както става ясно, в цитираните съчинения авторите обосновават тезата, че писаната реч не може да постигне функциите на устната реч.

Като основен аргумент за това се посочва фактът, че писаното слово е застинало, то не може да осъществи подходяща адаптация на речта към публиката, към реалния момент на произнасянето.

Алкидам използва сравнението със статуя, отличаваща се със своята хладна неподвижност, за да изтъкне образно застиналата безжизненост на писаните речи. Авторът на „За софистите“ обосновава виждането, че писаният логос е бледо възпроизвеждане на импрови-

зирания логос: писаните речи са „като картини и образи и имитации на речи“, така „както бронзовите и каменните паметници и описанията на живи същества“ са единствено „имитации на истинските живи хора“ (Ноел, 2010).

Чрез богатството от образи Алкидам внушава, че несъвършенството на писаното слово се дължи на факта, че то е мъртво, статично, неспособно за творческо адаптиране към въпросите на слушателя и към конкретната ситуация.

Този базисен аргумент срещу писаната реч откриваме и в Платоновия „Федър“. Според Платон написаната реч е застинала, тя „ти разкрива само едно, винаги едно и също“ (Платон, 1997, стр. 99).

Направеният анализ показва, че този аргумент присъства с еднаква сила и в двата разглеждани антични текста.

Следва още един сериозен довод, който има философски характер и е свързан с релацията между слово и истина, изображение и идеи и като цяло – с възможността да се предаде правдата, истината. Същността на този втори аргумент се свързва с това, че подчертаното вече сходство на писаната реч с подражателното изкуство, конкретно със скулптурата и изобразителното изкуство, я определя като подражание, имитация на истината и по този начин я поставя далеч от истината.

Според изследователи този аргумент липсва в Алкидамовата реч. М. Ноел посочва, че в трактата „никъде не се споменава истината или идеите, а само адаптацията на речта към публиката“ (Ноел, 2010, стр. 103).

Внимателното вглеждане в Алкидамовия текст открива един много кратък израз, който трябва да се има предвид. Алкидам посочва, че блестящо произнесената реч е „одушевена и жива и отговаря на събитията... и прилича на онези истински тела, докато писаната реч прилича на изображение на истината...“. Този абзац дава основание да считам, че в разглежданото съчинение Алкидам също привежда този важен аргумент.

Аргументът за адекватното съотнасяне на определени феномени от света на изкуството със света на идеите, с истината е централен в произведенията на Платон.

В „Държавата“, както и във „Федър“ на въпроса за миметичното изкуство и неговото съотнасяне към света на идеите, към истината е отделено централно място. В Платоновите творби, включително и в посветения на съпоставката между живото и писаното слово диалог „Федър“, се очертава ясно една по-глобална отправна точка, една об-

ща философска идея за подражателното изкуство и света на истината, на идеите, която налага изразената от автора оценка.

Предимствата на живата реч философът свързва преди всичко с „бащата на живото слово“ – с личността на знаещия, който поднася речта пред аудиторията (Платон, 1981).

3. Антични философски концепции за образа на говорителя – реториката като психагогия

Античните реторически виждания за превъзходството на живата реч на говорителя могат да бъдат разбрани само във връзка с възгледите за ролята на оратора, на говорителя при създаването на речта.

Възгледите на Платон за достойнствата на речта на оратора трябва да се осмислят в тясна връзка със становището, че речта е свързана със своя създател, с „бащата на словото“, с образа на знаещия, на мъдреца, който прави знанието достояние на обществото. Първенството на устната реч по този начин се откроява в нейната философска стойност: „на сериозността на словата, с които се обучава и които се произнасят, за да се учи с тях, и които са посветени на въпросите на справедливото, красивото и доброто и се пишат в душата“ (Платон, 1997).

Тази постановка на Платон се намира в непосредствена връзка с цялостната му концепция за изкуството на словото и неговото отношение към истината: „може да се твърди, че ораторското изкуство като цяло е един вид водене на душите чрез словото“ (Платон, 1997).

В оригиналния текст на диалога „Федър“ Платон използва гръцката дума психагогия (*psíhagogía*), която има широк смисъл: на старогръцки означава „развлечение“, „омайване“, но също и „водене, отвеждане на душите“. Според древногръцката митология психагог е Хермес, който води душите на мъртвите в царството на Хадес.

Именно бог Хермес е създател на говоренето.

Платон обосновава виждането, че речта на знаещия трябва да бъде съотнесена и осмислена във връзка с философски понятия, като истината, справедливостта, а нейната роля е да води душите на слушателите към познание (Платон, 1997, стр. 95).

Направеният анализ очертава античните концепции за особеностите на живото слово:

- Слово е тясно свързано със знаещия, който го произнася;
- Изказването представлява процес, който ангажира слушателя със самото ставане; зрителят вижда как се ражда словото;

- Живата реч е свързана с конкретната среда и със ситуацията около говорещите
- Слушателят е потопен в общуването чрез речта в публичното пространство.
- Живата реч е динамична и гъвкава, адаптираща се към аудиторията;

Римските реторически трактати продължават задълбоченото изследване на живата публична реч. М. Ф. Квинтилиан изтъква, че на живата реч, протичаща като процес на общуване със слушателя, е присъща диалогичността (Квинтилиан, 1993).

Античните концепции намират продължение и интересна съвременна интерпретация. Съвременните изследвания по въпроса подчертават, че в устния и в писмения дискурс се реализират по различен начин четири основни характеристики (Рикъор, 1993). То е съдържанието на значението на езиковото събитие, на езиковото събитие като събитие“ (П. Рикъор, 1993).

В говоримия език процесът на изказването се осъществява в настоящия момент. Речевият акт има характер на течение. Речевото събитие „изплува и отново се изгубва“. Много голямо значение при живото слово имат мимиката, жестът, прозодичните моменти (интонация, ритъм, мелодика). Някои аспекти на устния дискурс – например скритите в интонацията смислови отсенки, отношението към събеседника – трудно намират израз в писмен език, въпреки разгърнатите граматически структури (Рикъор, 1993).

Тези постановки, антични и съвременни, представляват база за изграждане на съвременната подготовка за реч пред аудитория. Първата и основна стъпка в обучението по реторика е много ясно да се определи спецификата на устната реч на говорителя, особеностите на нейното възприемане от слушателя за разлика от писмената реч. Считам, че това е първата, встъпителна и особено важна тема в съдържанието на всяка реторическа дисциплина. Именно това е изходната точка за овладяване на изкуството на живото ораторско слово.

Проблемът за особеностите, разбираани като своеобразни предимства на живото слово, е пътят за изграждане на едно ново виждане у студентите към проблемите на живото слово. Целта е да бъде променено наслоеното от детството виждане за приоритета на писмената реч; да се създаде една нова нагласа на интерес и отчитане на огромната сила на живото слово. Именно това е пътят към създаването на интерес към живата ораторска изява. Така се формира положителна мотивация за запознаване с възможностите на живата реч и нагласа за

индивидуална работа върху собствените гласово-говорни експресивни ораторски възможности.

ЛИТЕРАТУРА

- Александрова (2008). Д. Александрова. Основи на реториката, УИ „Св. Климент Охридски“, С. 2008, ISBN 978-954-07-2742-4.
- Аристотел (1993). Аристотел. Реторика, „Софи-Р“, С., 1993.
- Богданов (1982). Б. Богданов. М. Ф. Квинтилиан и неговото дело. Увод в: Квинтилиан, Обучението на оратора, „Наука и изкуство“, С., 1982.
- Богданов (1992). Б. Богданов. Цицерон и античната реторика, встъпит. студия. В: М. Т. Цицерон, За оратора, УИ „Климент Охридски“, С., 1992,
- Богданов (1978). Б. Богданов. Б. Ораторско изкуство и реторика в античния свят. В: Лекции по реторика, УИ „Свети Климент Охридски“, С., 1978.
- Квинтилиан (1982). М. Ф. Квинтилиан. Обучението на оратора, „Наука и изкуство“, С., 1982.
- Ноел (2010). М. П. Ноел. Да рисуваш или да пишеш речи? Платон, Алкидам и Изократ за логографията. В: сб. Нови изследвания по история на реториката, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2010, ISBN 987-954-0730-53-0
- Платон (1997). Платон. Федър. В: Христоматия по реторика, т. 1. Антична реторика, „Полимона“, 1997.
- Платон (1981). Платон. Държавата, „Наука и изкуство“, С., 1981.
- Рикъор (1993). П. Рикъор. Текстът като модел: херменевтичното разбиране. В: Идеи в културологията, том 2. УИ „Св. Климент Охридски“, С., 1993.
- Цицерон (1992). М. Т. Цицерон. За оратора. УИ „Св. Климент Охридски“, С., 1992.

„ДВЕ ХУБАВИ ОЧИ“ – ОПИТ ЗА ИЗУЧАВАНЕТО НА ТВОРБАТА ЧРЕЗ ЕДИН ТЕАТРАЛНОИНТЕРПРЕТАТИВЕН ПОДХОД

Ивана К. Петкова

Резюме: Текстът представя действия (изпълнителски) анализ на Яворовото стихотворение „Две хубави очи“ като една алтернативна (театралноигрова) техника на изучаването му, чрез която могат да се решат литературнообразователни задачи, свързани с формиране на социокултурни и литературни компетентности. Посочени са характеристики на този театралноинтерпретативен подход, които го „приобщават“ към интерактивния (диалогов) образователен модел на обучение.

Ключови думи: *действен анализ, литературна творба, интерактивен образователен модел, конструктивизъм*

YAVOROV'S "TWO BEAUTIFUL EYES": AN ATTEMPT AT STUDING THE POEM

Ivana K. Petkova

Abstract: *The text presents an effective performing analysis of Peyo Yavorov's poem „Two beautiful eyes“ as an alternative theatrical technique of studying it, which facilitates the solving of literary analysis tasks associated with developing socio-cultural and literary competences. Characteristics of this theatrical approach demonstrate its adherence to an interactive dialogue-based educational model.*

Keywords: *effective performing analysis, literary work, interactive educational model, constructivism*

В статията си „Действият анализ на лирическа творба – една алтернативна техника на изучаването ѝ“ вече говорихме подробно за метода на действия (изпълнителски) анализ като основен подход при сценическата интерпретация на художествен текст и за тези него-

ви специфики, които го причисляват към диалогичните (интерактивни) образователни стратегии.

Настоящият текст е опит за театралноинтерпретативна работа върху една класическа творба на българската лирика – стихотворението на Яворов „Две хубави очи“. Идеята е учениците да направят свой опит за изразително изпълнение чрез една актьорска техника на работа, която изисква максимална интелектуална и емоционална концентрация. Творбата е избрана неслучайно: текстът е от любовно-поетическите стихотворения на Яворов – пределно себеизразяващ и предлагащ възможности за полагане в сценичната интерпретация (поради проблематиката си) на собствената на изпълнителя индивидуалност. Освен това „Две хубави очи“ е представително за новия лирически модел в българската литература, който тръгва именно от Яворов и се разгръща най-пълноценно в неговата поезия, представително е за Яворовата мисловно-емоционална сложност, за „раздвоения несретна“ на неговия лирически герой, намерила тук уникален лирически изказ. „...Стихотворението е дълбоко набраздено от противоречия, едно от които минава през вярващия и съмняващия се лирически аз, а другото – през образа на любимата, нежната и безответната, близката и недостъпната любима. Наслаждането им гради творба на духовната и любовната драма. В ред смислови и структурни точки тази драма напирва в поврати, на които съперничат малко други произведения на Яворов“ (Георгиев 1992: 115). Една от нашите задачи е чрез изпълнителската работа учениците да открият сами дълбокото драматично раздвоение, така същностно за Яворовата човешка и творческа природа, и сами да се отгласнат, да опровергаят досадното школско сантиментализаторско тълкуване на творбата като „химн на любовта и красотата“, до което задължително застава и твърдението за нейната (самоцелна!?) виртуозност – прословутата огледална композиция, пред която учебният час обикновено застива с нямо възхищение, подминавайки великодушно нейната функционалност. И което е много важно, да разберат противоречивите гласове на тази творба, многогласието, което (парадоксално) извира от един не просто определен лаконизъм, а от един език, „...шокиращо банален – стъписващ с немарата си към лирическите конвенции за т.нар. оразличена езиковост“ (Камбуров 2003: 228 – 229), която обикновено приписваме на лириката. Тук амбициозно подреждаме и други свои очаквания, а именно – учениците да научат:

1. как говори лирическата творба, как лириката гради своя смисъл;
2. кои са особеностите на Яворовия поетически стил;

3. кои са особеностите на една нова (следяворовска) типология на лирическото творчество в българската литература;
4. да четат творбата „през заглавието“, през творческата история по публикуването и вписването ѝ в конкретен цикъл или стихосбирка, в поставянето ѝ в конкретно текстово обкръжение;
5. да търсят междутекстови връзки;
6. да оценяват смислотворческото значение на всеки елемент от художествената структура – от тропите и звукописа до графиката, ритмическата стъпка и пунктуацията, като по този начин се научават на почит към всичко в текста, стават образовани читатели „с по-широка бленда“ на художествено възприятие, което гарантира и по-високата степен на естетическа наслада;
7. че в художествената литература повторенията променят значенията на думите;
8. че езиковите употреби са винаги контекстуално обусловени;
9. да преведат вербалния код в невербален, запознавайки се с изразните средства на звучащата реч и изпробвайки тяхната функционалност в живото художествено слово;
10. основни понятия от системата на Станиславски за актьорско творчество – словесно действие, действен анализ, действена задача, перспектива на изпълнението; магическо „ако“, „кинолента на вътрешните виждания“.

Най-сетне, създавайки своите изпълнения, учениците да се уверят, че изкуството на художественото слово не е някаква дарба свише, а е постижима творческа дейност за всеки, който е мотивиран да се занимае с това. Театралноинтерпретативната работа носи удоволствието и удовлетворението на себеизявата, чрез нея човек се самоусъвършенства – тя развива образното мислене, емоционално-образния речев изказ, стимулира емоционалната отзивчивост, общуването, саморефлексията.

„Две хубави очи“ е напечатано най-напред в сп. „Мисъл“ през 1906 г. и скоро след това в стихосбирката „Безсъници“ като част от цикъла „Дневник“, отначало неозаглавено. Едва през 1910 г. текстът се появява с познатото ни днес заглавие и влиза в стихосбирката „Подир сенките на облаците“. На учениците може да бъде поставена задача да проследят историята на неговото създаване по предложени от учителя източници – Яворовия „Философско-поетически дневник“, спомените, разказани пред Михаил Арнаудов от негови близки, студията „Над анхиалските бележници на Яворов“ от неговата биографка Ганка Найденова-Стоилова, та дори и една леко „нажълтяваща“ статия във в. „Сега“ от

март 2003 г., която „шушука“ за неговия интимен живот (с последното искаме да покажем, че за изследователя, който е длъжен да бъде безпристрастен, е важно всяко свидетелство, вкл. и най-малко вероятното, което ще отпадне в процеса на издирване на истината; подобни „невъзвишени“ факти от живота на твореца ни го представят като жив човек, снемат ненужната и направо вредна идеализация на неговата личност, дават на ученика възможност да разбере разликата творец/лирически герой/лирически говорител, а също и ориентират в сложните контексти на възникването на определена творба).

Българската литература винаги е чела, училището – най-паче, „Две хубави очи“ като любовно стихотворение (въпреки че анализаторите отдавна са отбелязали, че нищо в текста не подсказва, че говори мъж на/за жена). За това принос имат както факти от биографията на поета, негови споделяния относно раждането на този поетически шедьовър, станал съсредоточие на голям интерес (Петко Тодоров пише: „Толкова прочити са устройвани на Яворовото стихотворение, колко му е още един...“), така и околните нему текстове, подредени в цикъла „Дневник“ от самия поет. Внимателното вглеждане в художествения свят на „Две хубави очи“ обаче ни казва нещо повече. Да, жадуваната любима, любовта като остров на спасението – има ги, но те са сякаш само поводът да се разгърне пред нас драмата на несносната раздвоеност между „двете души“, които дишат в едни гърди, между земното и небесното, между жадуваното „слияние в един вълшебен блян“ и тоталната самота, на която е осъден лирическият аз.

На учениците може да бъде зададен въпросът: *Възможно ли е това стихотворение да се прочете не просто като любовно, а в по-широк философско-естетически план (уповавайки се на особеността на лириката да върви към разширяване/нарастване на смисъла)? Можем ли да намерим в текста опора на идеята, че текстът говори за Красотата, за драматичната разлъченост на човека от нея, за болезнената нужда на лирическият аз да я докосне, да я снесе при себе си, да я има и за два пъти по-болезнената нейна безответна далечност, за нейната гибел в мига на докосването ѝ? Можем ли да намерим в текста основание да твърдим, че той говори за трагичния конфликт между божественото и земното у човека?*

Идеята е да се допуснат повече прочити, което прави тетралната интерпретация свободна в по-широки граници. Действената задача на изпълнението в крайна сметка ще бъде поставена в процеса на изследване на художествената структура. Бърза да кажем, че действияят анализ на тази творба на „абсолютното бездействие“, стопена в съзер-

цателност, е истинско предизвикателство. И тъй като задачата е именно „действена“ (а не, да кажем, изразяваща или описваща), то трябва да се „намислят“ такива „обстоятелства, които да импулсират максимална емоционална енергия у изпълнителя. И още: „Анализът, изпълнителският анализ на литературната творба, не може да бъде нещо статично, завинаги установено – това е пътят на изпълнителя от себе си към дълбините на литературната творба и от творбата към себе си“ (Сотинова 1983: 72). Изпълнителският анализ е във висша степен емоционално общуване със света на творбата, а всяка задача е свързана с оценката и отношението на изпълнителя към образите и идеите в нея, със заемане на позиция, фиксиране на конкретна гледна точка към текста и в този смисъл свръхлично, индивидуално себеизразяване.

Избираме да започнем разсъжденията върху текста, като едновременно с литературния върви и действеният анализ – т.е. на базата на доловен смисъл ще се опитваме да поставяме конкретна действена задача, която да го изрази.

Стихотворението започва с един сетивен образ – на двете „хубави очи“. В тях лириката, по обичая си да „редуцира“ (Георгиев, 1994), е „събрала“ лирическият човек. И този образ комай е единствен, който носи някаква материалност – следващото изречение тутакси стапя неговата осезаемост в безплътното и духовното. Вниманието на учениците се насочва към заглавието и първото изречение на първия стих. Тук значещо е не само повторението. Интерес и от семантическа, и от ритмико-интонационна гледна точка представлява свръхсхемното ударение в стиха „две хубави очи“, повторено два пъти – веднъж като заглавие и като начало на първия стих. На учениците се предлага да заменят израза със лексикалните синоними „две красиви очи“ или „две прекрасни очи“, където сричките в началото са ударена/неударена. Те разбират, че липсата на свръхударение „снизява“ ритъма, което сменя и акцента от израза „две хубави очи“, а както пише Н. Георгиев, „тъкмо на основата на това излишество (двете съседни ударени срички – *бел. моя, Ив. К.*) съчетанието „две хубави очи“ потиска бройното значение и поражда значения на обособяването на любимата от останалия свят, на сроденост и задушевност“ (Георгиев, цит. съч., с. 102). От гледна точка на изпълнението тази „аритмия“ е също особено важна, понеже задава паузите и ударенията, чрез които се полагат емоционално-смысловите акценти.

Новото изречение започва с думата „душа“. На пръв поглед се актуализира баналното „очите – прозорец на душата“, но само на пръв поглед. Защото точно тези очи бързат да се раз-единят от душата –

веднъж заявени като център на творбата, метафорично представяйки лирическият човек/жената/любимата, чрез резкия прескок от „очи“ (видимото, телесното) към следващото – „душа“ (невидимото, нетелесното, проявяващото се), те се превръщат в образ, който се „обезпелтява“, тръгва нагоре, към един свят висок, серафично чист и нежен, приближен към бога и изтъкан от светлина и музика, и не каква да е, а небесна (доколкото лириката ни позволява (задължава?) да „пуснем“ въображението си по линията на конотациите на думите, които се „разслояват“ в множество значения, лесно е да разчетем „лъчи“ в смисъла на божествена светлина, а „музика“ – като неземната, безтелесна музика, излъчвана при движението на кристалните небесни сфери – питагорейската идея за вселенската хармония, и долавяна само с душата, далеч не „чувана с ушите“!).

Очите са важни не просто дотолкова, доколкото в тях е стаена душата (и тук човекът е типично лирически „разединен“)¹. Те могат да се четат и като очите на единствената любима, но и да се мислят „...във високия фигуратив на сакралното“, като „...иконата (парадоксално отсъстващото всеприсъствие на) божиите очи, тези *две хубави очи*, които изискват ответ, без самите да искат и да обещават“ (Камбуров 2005: 224). Така този „лирически ход“ на внезапното накъсване и прескачане (телесно / нетелесно) се оказва важен за нашето изпълнителско четене, понеже задава възможности за различна сценическа интерпретация на творбата. Станиславски казва, че текстът е от автора, а подтекстът – от артиста, думите говорят истински тогава, когато текстът е „фразиран“, когато интонацията като паралингвистично средство разкрие неговия смисъл, а той винаги е личностен – на изпълнителя.

Текстът говори с безглаголни изречения, което усилва впечатлението за мълчание, тишина, съзерцание, покой; стихът е накъсан, „синкопиран“, „трепетно забързан“, както пише Н. Георгиев, и изведнъж прекъснат, утаен в море от музика и лъчи; тишината на свой ред е опровергана, когато лирическият аз задъхано заговаря за собствените си съмнения, страхове и терзания. „*В точките на прекъсването и*

¹ „Раздвояването на лирическият човек между части и цялост, между дух и плът е свързано с типичната лирическа тема за самонаблюдението и самоанализа... „Душата“...изпъстря десетилетия наред като ключова дума стиховете и прозата на българските лирици като раздвоен обект на лирическият говорител“ (Георгиев, Н. Анализ на лирическата творба, С., 1994, стр. 48).

прехода се пораждаат богати лирически значения – лирическата творба казва много и с това, че се „отказва“ да го каже.“ „Подлавя се, например, някаква мисловна или събитийна линия, довежда се до определена точка на развитие и рязко се прекъсва – обикновено от друга линия, която скоро може да я сполети същата участ“ (Георгиев 1994: 32). За изпълнителя на лирическа творба е много важно да оцени това „казване/недоизказване“, замлъкването и задъханото подемане на говоренето, за да може да постави емоционалните паузи – паузите на значещото мълчание, в които отеква собственото му преживяване и които оставят място за въображението на възприемащия за дострояване на образи. На учениците може да бъде поставена задача да запишат образните представи, които текстът извиква у тях, т.нар. „кинолента на вътрешните виждания“, и после да говорят по тях, произнасяйки думите на автора. Така се постига адекватен темпоритъм на звучащата реч. А това е ритъмът на едва доловимия шепот (самата артикулация на шушкатавите съгласни създава тази асоциация), на тишината, на спокойното сияние. Текстът звучи с големи паузи, в които обаче, ако липсва отношението на изпълнителя, липсват неговите „вътрешни виждания“, шансът да се събудят мисли и чувства у възприемащия е никакъв. Какво казва според тях лирическият говорител, когато говори за музика и лъчи, за душа, и то на дете. Че земната красота на двете хубави очи го изкачва/потапя в божественото, т.е. с тези думи той назовава собственото си емоционално състояние на възвисена приобщеност към висшата красота? Или трепетно търси думи, с които да „донарисува“ образа на любимата, и ги намира в сферата на ефирното, безплътното – „музика“ и „лъчи“? Важно е да се обърне внимание на необичайната Яворова пунктуация – силното отделяне на двете думи с точка и запетая и после с тире между тях. Учениците лесно се досещат, че така са подсказани по-дълги паузи, които съсредоточават читателя върху написаното, а изпълнителя задължават да открие с емоционални паузи тези думи, които да станат убежище на асоциации за възприемащия. Това „упражнение“ ни е необходимо, за да открием словесната енергия, т.нар. словесно действие в текста, да формулираме действителните задачи на изпълнението. Първото тълкуване допуска образни представи и действена задача от типа: „Представете си, че държите в ръка стара, пожълтяла от времето снимка, от която ви гледа жена с удивително красиви очи. Това е вашата любов, вие си спомняте неземното блаженство на отминалите дни и отново сте щастлив – чувате музика, светът е окъпан в светлина, душата ви е „пленница смирена“... При тая картина една е интона-

цията. Съвсем друга – ако обстоятелствата са, да речем, такива: вие гледате същата стара пожълтяла снимка, изненадано откривате ангелска хубост, гледате и не можете да се наситите, забравяте за всичко наоколо, взирате се в това чудо, то напомня музика, още по-красиво – светът е потопен в лъчите на тоя поглед, но те са... странно далечни, неискащи и необещаващи, и въпреки това те са „всичко-в-света“, кои са, чии са тези очи... Друг би бил интонационният контур, ако действителната задача е: „Аз страдам от безмълвието на тези очи, на тази моя няма красива любима, тези очи отказват да ме погледнат, оставят ме сам, изпитвам остра болка от несподелената моя любов“. С други думи, ако с „Не искат и не обещават те“ изпълнителят ни споделя собствената си пареща болка от безответността, от самотата, този стих би прозвучал мъчително тежко, опирян се на артикулацията на „т“, едно спиращо дъха, спънато и непреодолимо „т“, което се артикулира четири пъти в три пълнозначни думи... И съвсем друг ако сричате същите думи, написани с разкривения почерк на мъжа ви върху лист (любовно писмо и не до вас!), който измъквате от джоба на панталона му, приготвяйки го да го пхнете в пералнята. И прочие, и прочие ситуации, в които текстът може да звучи „говорещо“ – без значение дали казването е адекватно на творбата, или е нейна профанация – текстът е винаги говорещ, ако е адекватен на някаква ситуация и на някакво физическо действие.

Но да се върнем към творбата. Че светът, за който лирическият аз така трепетно говори, е жадуван, имаме основание да твърдим, наблюдавайки текста надолу – след като е назовал максимално лаконично обекта на своя блян (и по тоя начин е отворил пространство, в което въображението на възприемащия помества асоциации, движещи се от любовния унес по серафичната нежност на любимата до хармоничните звуци на небесните сфери и вселенската красота, от подобната на ангел любима до звученето на „хора многореден от ангели с усмихнати очи“², лирическият говорител изоставя обекта на своето съзерцание, за да се върне в себе си и да заяви копнежа на своята душа – да бъде пуснат в храма на жадуваната и спасителна красота. Има и друго, по житейски скромно тълкуване – молба към любимата да позволи да бъде обичана и да обдари с красотата и с душата си този, който страда в самота за нея. И тук двете тълкувания ще зададат различни действени задачи (да припомним, че действителната задача трябва да

² Шекспир, У., „Венецианският търговец“ // Събрани съчинения в осем тома, т. 2 (Комедии), С., 1998, с. 137.

бъде формулирана с глаголен израз, да бъде кратка и просто изказана, максимално конкретна, по възможност да съдържа глагола „искам“). Първата може да бъде: „Аз се моля тихо в един храм на светлината. Искам да остана тук, за пръв път тук душата ми се разтваря в молитва, за първи път в живота си се моля“. Ако тълкуваме думите „Душата ми се моли, / дете / душата ми се моли!“ като страстна молба към безответната любима, т.е. да приемем, че това е любовният зов: „Бъди моя!“ (например), то интонацията ще бъде съвсем различна. На няколко ученици може да бъде предложено да опитат да изпълнят текста по двата различни начина, след което останалите казват доколко опитите са успешни, а изпълнителите обясняват кое в произнасянето на текста ги е затруднило. Обикновено неопитните изпълнители бързат, имат проблем с дишането (както акъорите казват – „с дъховете“), не удържат темпоритъма, понеже не се „държат“ за задачата си, а препускат по текста и думите „тропат като грахови зърна върху дъска“, както казва Станиславски. В този случай се правят технически упражнения, които забавят текста (те са интересни и забавни за учениците, но понеже описанието им е дълго, това изложение не може да ги поеме).

Важен момент от тази първа част на стихотворението е разбуденото от двата отрицателни глагола съзерцание на лирическият говорител – „Не искат и не обещават те...“. Въведен с многоточие, стихът за пръв път внася сред лъчистата тишина на божественото, където небесната музика се чува единствено с душата („не чувстваш ли, / тоз хор и в нас звучи, / ала душите, додето са / на глината във тленното, / гласа не могат да си чуят“³), дисхармония и дисонанс.

Какво „не искат“ и какво „не обещават“ двете хубави очи? Едно е сигурно – те са недостижими, излъчват своята красота, без да се интересуват „кой зове и стене“ (както ще каже лирическият аз на „Стон“). Учениците обикновено отговарят, че това е отказ да бъде споделена любовта. Тук може да бъде предложена задачата да се огледат и други текстове от „Безсъници“, разположени в близост с „Две хубави очи“ („Вълшебница“, „Насаме“, „Стон“, „Среща“, „Сенки“), и да се открият в тях думи и изрази, които също носят идеята за невъзможната любов, за любовта като самотно преживяване блян, а не като щастливо и спасително единение; за жената – ангел и демон; за екзистенциалната разлъченост на мъжа и жената (противоположно на даоисткото раз-

³ Пак там.

биране за единението на ин и ян, които се конотират с мъжкото и женското начало във вселената; ин е мълчаливо, хладно, идва от небесата; ян е земно, огнено, активно, но и двете се стремят едно към друго, за да се осъществи вселенската хармония). Според Н. Георгиев (цит. съч., с. 103) „...отрицанието, противоречието, противоположността в разнообразни облици и съчетания градят основата на основната част от неговите творби – като се почне от словосъчетанията и словните единици и се свърши с художествените цялости... И може би никъде другаде в нашата литература глаголите не се съпровождат така често с отрицателната частица „не“... Според философите отрицателните твърдения „...са част от диалектичното мислене, те са плод на особено състояние на съзнанието, наречено „неверие“ (Георгиев, пак там).

Изпълнителят на този текст би могъл да има тук две сходни и все пак различни действени задачи, които ще дадат различен мелодичен контур на изпълнението, а именно: 1. Тя, Красотата (добила сетивен образ чрез двете хубави очи), е далечна, съществува само като неприетежаема в някакъв не само далечен, горен, божествен, но и категорично недостижим свят. Този свят ми се открива, но не ме пуска в себе си, неговата природа е такава – няма и безответна, примирявам се с това, че те „не искат“ и „не обещават“...; 2. Изпитвам пареща душевна болка от тази безответност в очите на любимата, самотата остро ме пронизва. (Ще аргументираме тази изпълнителска задача (изкушаваме се) с тънките наблюдения на Н. Георгиев: „Не искат и не обещават те“ е твърдение вторично (разр. моя, *Ив. К.*) и двузначно: то крие в себе си предварителната молба, отхвърлянето ѝ и новото положение след отрицанието... изразява своя негласен, но остър конфликт – остър, защото е пресечен едностранно, преди още да е прозвучала молбата и молитвата на влюбения“.) Много важно за изпълнителската работа е осъзнаването на този момент, понеже в него именно е мястото на острата конфликтност, която трябва да получи мелодически акцент. Тук учениците правят наблюдения върху пунктуацията на изреченията и откриват безмълвието на многоточието (в което отеква смисълът „оставам сам, далеч от жадуваната и спасителна красота/любов“) и емоционалната напрегнатост, маркирана от удивителния знак в повторението „Душата ми се моли / дете / душата ми се моли!“. Стихът съдържа удвоено „душата“ и „моли“, което е задължително да се оразличи интонационно – учениците получават задача да прочетат стиховете, като поставят ударението на различно място: в първия стих – върху „душа“, във втория – върху „моли“ (разбира се, опитите при че-

тенето винаги включват и по-горен текст, не само един конкретен стих, винаги се „връща“ нагоре, както се казва при репетиция).

За осъзнаване на остро конфликтующите части на творбата и за разделянето ѝ на изпълнителски откъси, всеки от които – със свой интонационно-мелодичен облик, има полза и от следното упражнение. Учениците получават задача да запишат в две отделни колони думите от различни семантични полета. Оказва се, че те са две и рисуват два драматично раздалечени свята – един горен: серафично чист, свят на красотата, любовта и хармонията, очертан от думите „хубави очи“, „душа“, „дете“, „музика“, „лъчи“, „моли“, и друг – долен, земен, греховен, свят на страданието, назован с думите „страсти“, „неволи“, „було“, срам“, „грях“. Първият шепти – нежно, молитвено, светецо (критиката е коментирала фонетичното изграждане на тази първа част от творбата, „взривена“ от дисонанса на втората с наситеното звучене на *p* в ключовите думи, която се откроява лексикално, фонетически, ритмически, графически); вторият – с едно безнадеждно и плашещо „утре“ – вещае похищение.

На това място на учениците се предлага да направят синтактичен разбор на изречението „Страсти и неволи/ще хвърлят утре върху тях/булото на срам и грях“. Актуализирайки знания за строежа на простото разширено изречение, те разбират как чрез синтаксиса и синтактичните (логически) паузи се постигат художествени акценти.

„Залогът на това „упражнение в лингвистичен разбор“ може да се открие в няколко посоки. Едната от тях води до осъзнаването на значимостта на езиковите компетентности за интерпретацията на художествения текст: литературният дискурс не прави нещо по-различно от това – максимално интензивно, но не и еднозначно да осъществява възможностите, които езикът като система от значения осигурява“ (Дамянова 2012: 271). Към това се добавя и графиката на стиха: „Страсти и неволи“ оформя един стих; след него има естествена логическа пауза, която разделя групата на подлога, по-точно двата подлога, от групата на сказуемото, „ще хвърлят утре върху тях / булото на срам и грях“ – тук говорният такт е разкъсан между двата стиха (анжамбман) и краестиховата пауза не бива да разделя сказуемото „ще хвърлят“ от допълнението „булото“, което има и две свои несъгласувани определения, между които стои логическа пауза, както между всички еднородни части; между еднородните подлози „страсти и неволи“ има логическа пауза; между еднородните несъгласувани определения „срам и грях“ – също. Паузите, както е известно, са фонетично явление, естествено обвързано с ударението, което в материален аспект

всъщност е тоново доминиране на една дума или на цял говорен такт (група думи) над останалите. След мълчанието на паузата следващата дума съвсем естествено и закономерно получава логическо ударение просто защото в началото на изговарянето издишната струя е по-силна и „изтласква“ думата напред, а заедно с това – и нейния смисъл. Учениците отбелязват местата на тези паузи: „Страсти// и неволи//ще хвърлят утре върху тях булото на срам//и грях“. Не е необходимо да се търси „специална интонация“ (което не е професионално от актьорска гледна точка), нужно е просто да се прочете изречението логически грамотно, за да се открият на преден звуков план думите със своя смисъл – „страсти“, „неволи“, „було“, „срам“, „грях“, които рисуват земния греховен свят, на който е осъден лирическият аз.

Оттук нататък започва прословутото виртуозно повторение – задачите пред учениците са да коментират разликите в пунктуацията и да споделят (устно или писмено) какъв е техният смисъл; дали същите думи казват това, което казват по-горе, ако не – какво е новото, което се казва. Тук е мястото да се подчертае вече спомената лексикална бедност на тази Яворова творба. „Две хубави очи“ опровергават успешно предразсъдъка за уж „засилената троповост“ на лириката, с което тя се била отличавала от останалите жанрове – в този текст тя е буквално пренебрегната. Той и на пръв поглед е не само крайно песелив на тропи, но е и странно лексикално беден (едно прилагателно име в ролята на епитет – „хубави“, повторено 4 пъти, 10 съществителни имена, повторени, както следва: очи – 4 пъти, душа – 6 пъти, дете – 4 пъти; музика, лъчи, страсти, неволи, булото, срам, грях – по 2 пъти). ...„Две хубави очи“ е показателен текст за лирическият синдром „казва, недоизказвайки“, формулиран от Н. Георгиев (Георгиев 1994: 31). Както и в други Яворови текстове, и в този „...градивната семантична единица е не толкова изразът блок, колкото отделната дума“ (Георгиев, цит. съч., стр. 35).

Учениците откриват непреодолимата раздалеченост на тези светове, драматичната зазиданост на лирическият аз „долу“, в света на страданието и самотата. Тълкуването за огрешеност и „приневолност“ се подкрепя от анадиплозиса на стиха „булото на срам и грях“, чрез което в най-близко съседство прозвучават, по два пъти, думите „було“, „срам“, „грях“ (по въпроса за конотациите на думата „було“ вж. отново Георгиев, цит. съч., с. 109 – 110).

Учениците споделят асоциациите, които думата „було“ предизвиква у тях, оценяват важността ѝ в изграждането на смисъла, нейното двойствено значение – булото може да скрива лицето на невестата

пред олтара, но и лицето на кокотката; забулена е и смъртта; във всички случаи булото *разделя едно нещо от друго*, обричайки и двете на самота. Своите догадки те могат да сверят с интерпретацията на Н. Георгиев, т.е. по желание могат да работят и с метатекст, да видят и чуждата гледна точка (обикновено им е интересно да го направят, а текстът на Н. Георгиев „Раздвоеният и единният Яворов“ увлича както с анализационните си прозрения, така и с прекрасния си език – по този начин учениците се запознават с едно задълбочено и високопрофесионално литературоведско изследване. Важното в случая е те да решат, като имат предвид и необичайната пунктуация (след изречение има дълго тире, пунктуационен знак съвсем не на мястото си от гледна точка на синтактичната структура и точно затова говорещ), дали „булото на срам и грях“ трябва да получи мелодически акцент в живото слово.

С обратното движение на творбата навътре в себе си тя повтаря същите думи, но всъщност вече с тях обсъжда казаното дотук. Учениците разглеждат промените в пунктуацията – защо например „Душата ми се моли, / дете, / душата ми се моли...“ се появява тук с маркиращото незавършеност многоточие? Молба ли е това, или молитва? А за какво? Защо „Не искат и не обещават те!“ – е с непреодолимата категоричност на удивителния знак, че и с любимото Яворово дълго тире, след което има само мълчание, няма място за нови въпроси. Понеже отговорът е вече даден... Какъв е той? След една сякаш нескончаема, но и изнурена молитва в храма – молитва не „към“, а „за“ любимата. Защо стихотворението не завършва с „музика – лъчи“, а с простото, категорично и примирено „Душата на дете“? Какви са конотациите на думата „дете“ – дали чистота, невинност, нежност (традиционните сантиментализаторски тълкувателски леснини), или нещо повече? Да, литературата от този период често назовава любимата „дете“ (ще го срещнем и у Славейков, и у Дебелянов). Учениците бързо, вече от позициите на опита да не се доверяват на първите конотации, а да търсят и по-дълбоки, се отгласкват от клишето „чистота и невинност“, за да направят извода, че светът на възрастните и светът на детето са два различни и трудно сводими един към друг свята, те говорят различни езици и в този смисъл са обречени на не-разбиране. Така младите изследователи на художествената структура лесно стигат до извода, че това „Душата на дете“, с което стихотворението завършва, окончателно затвърждава идеята за отдалечеността и безответността на двете мечтани „хубави очи“. То оставя на лирическия аз единствено самотата, в която той – вечно! – да се люшка между вярата и неверието

в трайността на съвършенството, между копнежа по „горния“ свят и острата болка от осъзнатата своя зазиданост, да повторим пак прекрасната метафора на Шекспир, „във глината на тленното“; оставя го зад булото, което разделя душите, зад което се провижда красотата – изплъзваща се, и любовта – ефимерна, невъзможна...

* * *

Работата по изучаването на текста завършва с прослушването на три актьорски изпълнения – на Любомир Кабакчиев, на Стефан Гецов и на Стефан Данаилов. Акцентите в изпълненията са различни, учениците трябва да ги открият и да отговорят (добре е това да стане писмено) какво им „казват“ тези изпълнения. Изпълнението на Кабакчиев съсредочава възприятието върху серафичния свят на жадуваната красота, която – съвършена, недосегаема, неискаща и необещаваща, недокосната, ще оцелее – надмогвайки острастения и греховен свят.

В мелодиката на Стефан-Гецовото изпълнение диша земно-страстното изпепеляващо любовно желание, което не може да се спре в своята жажда да притежава и едновременно да похищава, страдайки от собствената си опустошителна стихия. В него акцентите са във втората част на творбата – паузите и ударенията открояват безнадеждната трайност, устойчивост, неотменност на скрития (було / забулен), дебнеш, непознат и страшен свят на „страсти“, „неволи“, „срам“, „грях“ и така очертават безрадостната земност, в която красотата и любовта, веднъж докоснати, загиват „във глината на тленното“.

Третото изпълнение, на Стефан Данаилов, е част от композиция по писма на Мина и Яворов, сред които и едно на Петко Тодоров, в което последният лаконично съобщава за смъртта на Мина в Бианкур. „Две хубави очи“ прозвучава именно на това място. Едно равно интонационно изграждане (прочее, много трудно гласово-технически постижимо), без осезаемия емоционален живот, който носи раздвижената мелодика, тук въплъщава пределно емоционално напрежение – думите звучат като реквием на една загубена/погубена любов, който оставя след себе си усещането за самотата като единствено възможна за личния аз реалност.

След като са споделили впечатленията си от трите изпълнения и са дали своите предпочитания на едно от тях, учениците трябва да открият в текста „опората“ на трите различни актьорски интрепретации, с други думи – да посочат тези места, които чрез комбинацията на паузи, ударения, темп и ритъм са открити на преден звуков план.

Следващата задача е те да подготвят собствени изпълнения, като с помощта на преподавателя формулират на базата на тълкуването на текста действени задачи на предварително очертаните и онасловени откъси и свръхзадачата на изпълнението. Различното разбиране на това какво стои зад думите, полага и различни интонационно-ритмически акценти на изпълнението.

Може да бъде поставена и задача въз основа на откритите смисли в „Две хубави очи“ учениците да потърсят в „Подир сенките на облаците“ и други Яворови стихотворения, в които „образът на жената е не толкова център, колкото подтик за изживяване на страданията, лутанията, самонаблюденията на лирически аз“ (Георгиев, цит. съч., с. 107), да направят литературна композиция и да я представят като поетически спектакъл пред публика.

Друго добро упражнение е писането на критически бележки за изпълнението, записване на „кинолентата на вътрешните виждания“; на асоциациите, предизвикани от различни места в текста; на затрудненията при изпълнението на текста или на удовлетворението от сполучливия опит; на това, което е новонаучено и новоразбрано; на това, което е предизвикало емоционално вълнение. Този опит в писане е „поддържане на саморефлексията у учещите се, на концентрацията им върху самия процес на учене“ (Дамянова 2012: 241), което е и сред основните принципи на интерактивността в обучението.

ЛИТЕРАТУРА

- Георгиев 1994: Георгиев, Н. Анализ на лирическата творба. С., 1994.
- Георгиев 2002: Георгиев, Н. Раздвоеният и единният Яворов. // Аналитични наблюдения. С., 1992.
- Дамянова 2012: Дамянова, А. Херменевтика, деконструкция и конструктивизъм в образованието по литература. С., 2012.
- Камбуров 2003: Камбуров, Д. Явори и клони. София: Фигура, 2003.
- Сотирова 1983: Сотирова, Ел. Проблеми на художественото слово в самодейността. С., 1983.
- Шекспир 1998: Шекспир, У. Венецианският търговец. // Събрани съчинения в осем тома, т. 2 (Комедии). София: „Захарий Стоянов“, 1998.