



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА
КАТЕДРА МУЗИКА

Милана Веселинова Влахова- Илкова
редовен докторант

**ОСЪЗНАВАНЕ ЛАДОВАТА СТРУКТУРА НА
ПЕСЕНТА– СЪЩЕСТВЕНА ЧАСТ ОТ
СПЕЦИАЛИЗИРАНОТО ОБУЧЕНИЕ ПО НАРОДНО
ПЕЕНЕ**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд
за присъждане на образователната и научна степен
„доктор“
в област на висше образование: 1. Педагогически науки
професионално направление: 1.3. Педагогика на
обучението по...
научна специалност: 05.07.03. Методика на обучението по
музика

Научен ръководител:
Доц. д-р Мария Горанова

Рецензенти:
Проф .д. и. н. Филип Павлов
Доц. д-р Наталия Рашкова

Благоевград
2018

Дисертационният труд е обсъден на заседание на катедра „Музика”, проведено на 05.06.2018 година и с решение на ФС при Факултета по изкуствата / Протокол № 64 от 19.06.2018 г./ е предложен за защита.

Дисертацията има обем от 183 страници. От тях 137 страници са основен текст, 5 страници са библиография и 41 страници приложения. Използваната литература обхваща 61 източника на кирилица и 8 интернет източника.

Дисертационният труд е структуриран в увод, четири глави, изводи и заключение, списък на използваната литература и приложения.

Защитата ще се състои на 11.09.2018 г. от 11 часа в Заседателна зала № 114 на УК № 1 в ЮЗУ „Неофит Рилски” – Благоевград.

Членове на научното жури:

1. проф. д. изк. н. Филип Павлов
2. доц. д-р Мария Горанова
3. доц. д-р Наталия Рашкова
4. проф. д-р Емилия Коларова- Гидишка
5. проф. д-р Веска Цинандова-Харалампиева

Съдържание

Увод.....	5
Предмет, обект и цел на изследването.....	6

Първа глава: Към въпроса за категориалната чистота на термините лад, модус, макам, модална и тонална музика в контекста на музикалната теория и практика.....	7
1.1. За понятията лад, модус, макам, модална и тонална музика в музикално- теоретичната литература.....	7
1.2. За разликата между модалната/ладовата система и тоналната система.....	9

Втора глава: Специфични особености на ладовата организация в българската народна музика.....	11
2.1. Старите ладове като основа на българската народна музика.....	11
2.2. Тонове редици, ладови функции и характерни интервали в българския песенен фолклор.....	14

Трета глава: Българският песенен фолклор в масовото обучение и възпитание на учениците от V-VII клас на ОУ и при изучаващите народно пеене в специализираните гимназии.....	17
3.1. Българският песенен фолклор в обучението по музика V- VII кл. на общообразователното училище.....	17
3.1.1. За интереса към българския музикален фолклор на учениците от VII клас в началото на XXI век	17
3.1.2. Анализ на учебниците на изд. „Просвета“ от 2006-2018 г. за прогимназиален етап на обучение в ОУ.....	19
3.2. Специфика на обучението по народно пеене в специализираните гимназиални паралелки.....	23

3.2.1. ДОС за профилираните паралелки.....	23
3.2.2. Обучението по народно пеене в гимназиите с профил „Музика“.....	24
3.2.2.1. Изграждането на ладов усет към българския песенен фолклор– част от цялостното обучение по народно пеене.....	24
3.2.2.2. Щрихи към проблема за автентичното изпълнение на българския песенен фолклор.....	25

**Четвърта глава: Разработване на педагогическа
технология за придобиване на знания за ладовите
структури в българския песенен фолклор и изграждане
на съответния ладов усет в процеса на обучението по
народно пеене.....**

4.1. Теоретични основания за разработване на педагогическата технология за осъзнаване ладовата структура на българския песенен фолклор.....	27
4.2. Теоретичен модел на педагогическата технология.....	32
4.2.1. Материали с практическа насоченост, създадени специално за обучаващия експеримент.....	33
4.2.1.1. Модели за разпяване.....	33
4.2.1.2. Морфологичен анализ на народни песни.....	33
4.3. Аprobация на теоретичния модел на педагогическата технология.....	33
4.3.1. Методика на изследването.....	33
4.3.2. Анализ на резултатите от емпиричната аprobация.....	34

Изводи и заключение.....

Приноси на дисертационния труд.....

Публикации по темата на дисертационния труд.....

Увод

Фолклорът е своеобразната визитка на всяка една държава, нейната национална идентичност и характеристика с което народът ѝ се отличава от останалите. Пъстротата от съчетанието на разнообразни ритми, метруми, ладови наклонения и темпови характеристики в българския песенен фолклор, в изпълнение на характерните красиви и звучни български гласове, будят възхищението на различната публика от цял свят и е повод за национална гордост на потомците на българския народ, сътворил и съхранил през вековете самобитно музикално творчество, в което е изплакал мъката и несподобните си, споделял е радостта, любовните трепети и възхищението от красотата в различните ѝ измерения. Това културно наследство, като част от фолклорната музикална култура и традиции е предавано от поколение на поколение и е важно условие не само за съществуването на една нация, но и за нейното самочувствие. „Музикалната култура съдържа в себе си множество явления, съставляващи различни взаимосвързани пластове които се развиват, обогатяват и диференцират нейната историческа еволюция. Тези музикално- културни пластове се оформят в четирите основни сфери на дейности, свързани с функционирането на музикалната култура. Накратко казано това са сферите на **музикалното творчество, изпълнителство, възприятие и образование**.“ (Хлебаров, Ив., 2006: 9-10)¹

В настоящото изследване ще засегна всички тези сфери на дейност, които се отнасят към един определен културен пласт, макар и на локално, специализирано ниво. Моето убеждение е, че познаването на всички тези сфери в теоретичен и практически аспект е от голямо значение за съхранението на автентичния вид и като естетика на изпълнение на българския песенен фолклор.

Поводът, който провокира интереса ми за разработването на този труд е свързан с обучението на младите народни певци, което би трябвало да кореспондира с цитираните по-горе сфери, но в обратен порядък – образование, възприятие, изпълнителство и творчество.

При реализирането на това специализирано обучение забелязах пропуски, относно неглижирането ладовите особености на фолклора ни.

Акцентът в настоящата разработката е поставен върху изясняването и осъзнаването на специфичната ладова организация,

¹ Хлебаров, Ив., *Общи проблеми на музикалната историография*. С., 2006

характерна за българския песенен фолклор от бъдещите народни певци, както и изграждането у тях на съответния ладов усет. От направените предварителни проучвания установих, че до този момент няма ясна и логично изведена методична система за формирането на такъв ладов усет при музикалното обучение и възпитание на подрастващите.

Предмет, обект и цел на изследването

Обект на настоящето изследване е процеса на обучението по народно пеене на учениците от специализираните гимназии.

Предмет на изследването е осъзнаване ладовата структура на българските народни песни от учениците, като предпоставка за по-автентичното им изпълнение.

Целта на изследването е да се създаде и апробира модел на педагогическа технология на обучение, който ще спомогне за осъзнаване специфичната ладовата структура в различни образци на българския песенен фолклор и съответващото изпълнение на тези образци.

Задачи произтичащи от така изложената цел :

1. Да се уточнят понятията лад, макам, модална и тонална музика.

2. Да се направи литературен обзор на изследванията на водещи фолклористи относно характерната ладова специфика на българската народна музика.

3. Да се проучат и анализират знанията за българският песенен фолклор на учениците от V- VII клас на общообразователното училище и на изучаващите народно пеене в специализираните гимназии.

4. Да се разработи модел на педагогическа технология за обучение на учениците изучаващи народно пеене с цел осъзнаване и анализиране ладовата структура на народната песен, изграждане на съответния ладов усет и автентично изпълнение.

5. Да се изследват уменията за определяне ладовата организация/структура и произтичащата от това специфика при изпълнението на народната песен на базата на използването на създадения модел на педагогическа технология за обучение.

Върху основата на направените предварителни проучвания би могло да се постави следната **работна хипотеза: Ако учениците в процеса на обучението им по народно пеене методично и целенасочено се запознават с ладовата специфика на българския музикален фолклор, то това осъзнаване и анализиране ладовата структура на музикалния материал ще способства по-добрата им**

цялостна теоретична и вокална подготовка, ще допринесе за развитието на съответния ладов усет, а от там и на пов-автентичното претворяване на българските народни песни.

Първа глава: Към въпроса за категориалната чистота на термините лад, модус, макам, модална и тонална музика в контекста на музикалната теория и практика

1.1. За понятията лад, модус, макам, модална и тонална музика в музикално- теоретичната литература

В специализираните речници думата **лад**- (от праславянски език- *ladъ*, с неизвестен произход) означава хармония, съгласие.² Според Музыкальный словарь тази славянска дума се превежда още и като порядък, строй. (Михеева, 1986:81)³

Почти във всички учебници по теория на музиката, писани през XX век, определението за **лад** (с малки варианти) се свежда до следното: „Система от взаимоотношения между устойчиви и неустойчиви тонове, обединени от един най-устойчив, наречен тоника.“ (Хаджиев, 1990: 114⁴; Вахромеев, 1963:83⁵; Четриков, 1974:38⁶ и др.). По-нататък следва допълнението, че в западноевропейската система ладовете са два вида– мажорен и минорен, със съответните разновидности. Отделно се разглеждат старите, (средновековни) ладове с уточнението, че „те лежат в основата на много народни национални култури, включително са присъщи и на българската народна музика.“ (Четриков, 1974:45).

Йордан Гошев обръща внимание, че на руският термин „лад“, в нашата черковна музика отговаря термина „глас“, а в западноевропейската теория- наименованието „**mode**“. (Гошев, 2004:18)⁷

Mode/modus от латински би могло да се преведе като маниер, образец и е разпространен в западните езици, но е непреводим на руски. От този корен произлиза терминът „модалност“, който в

² <https://en.wiktionary.org/wiki/%D0%BB%D0%B0%D0%B4>

³ Михеева, Л., Музыкальный словарь, М., 1986, с. 81

⁴ Хаджиев, П., Елементарна теория на музиката, С., 1990, с. 115

⁵ Вахромеев, В., Елементарна теория на музиката, С., 1963, с. 83

⁶ Четриков, Св., Музикална теория за всички, С. 1974, с. 38

⁷ Гошев, Й., Линеарна обработка на българската народна песен. Благоевград, 2004, с. 18

музиката означава лад, централна категория на който е звукореда. (Орлов, 1992:147)⁸

В публикацията си „Към въпроса за ладомелодичната терминология“, Иванка Влаева конкретизира, че в „българската фолклорна наука се установява трайно утвърденото теоретично разбиране, в което под **макам** се разбира лад, в чиито звукоред задължително е включена увеличена секунда (хиатус, а може и два) и по този начин се прави разграничение от гръцките/ стари ладове (в древногръцки и в средновековен вариант)“. Разбирането за макама, като хроматичен тонов род „отразява локално българско възприятие и теоретично осмисляне“ тъй като в „теорията за макамите няма подобно диференциране – звукоредите им са както диатонични, така и хроматични“. (Влаева, 2008:56)⁹

Западноевропейската музикална система, води началото си от гръцката в основата, на която е тетрахорда. В зависимост от различното разположение на малките и големите секунди на които отстоят вътрешните тонове на тетрахорда, се определят „трите възможни **ладови рода: диатоника, хроматика и енхармоника**.“ (Михелс, 2000:91)¹⁰

През Средновековието са различавали „8 (по-късно 12) октавови ладове (*modi*), които носят имената на гръцките. Поради недоразумение **дорийският лад**, за разлика от старогръцкия се строи върху *d*, **фригийският** върху *e*, **лидийският** върху *f* и т. н. “. Тези ладове освен **средновековни** се наричат още **църковни, стари** или **ладове по Глареан** (който през 1547 г. прибавя към църковните ладове **йонийския и еолийския**). (Михелс, 2000:251)

Съвременната мажорно- минорна тонална система се утвърждава по времето на Барока, през XVII век, с въвеждането на **темперирания строй** от Андреас Веркмайстер през 1686-1687 г. (Михелс, 2000 : 91)

Като принцип на строеж в лада, модалността (с опора в звукореда) не противоречи на тоналността (с опора в център- тоника). Модалност и тоналност са два некорелативни принципа в ладовата организация на мелодията. Модалността се свързва с монодийната музика. Такава е музиката на Древна Елада, на православните и

⁸ Орлов, Г., *Древо музика*, Вашингтон – Санкт-Петербург, 1992, с. 147-148

⁹ Влаева, Ив., *Към въпроса за ладомелодичната терминология*.//Българско музикознание, бр.34/2008г.,с. 42-59

¹⁰ Михелс, У., *Атлас „Музика“*. Том I, изд. Летепа, Пловдив, 2000 с. 91

католически распеви, както и в народната музиката на различните етноси (включително и в българската), индийската рага, арабските маками и др.¹¹

1.2. За разликата между модалната/ладовата система и тоналната система

Между модалната (ладовата) система и тоналната система има съществени разлики. Стоян Джуджев ги отбелязва, без да използва тази терминология, а се ограничава с изразите „художествена/композиторска музика“ и „народна музика“. Някои от по-значителните разлики които той посочва се отнасят до:

- наличието на темпиран строй при първата и отсъствието на такъв при народното творчество;

- развитието на авторската музика върху „основата на двата европейски диатонични лада– мажор и минор“ и наличието на всички „тонови видове на четрите основни тонови рода: пентатоника, диатоника, хроматика и енхармоника“ при народната музика, като по този начин има звукореда и „ладове неизвестни на класическата музикална теория“;

- разграничения в ладовите функции на различните степени при двата вида музика;

- липса на „т.н. „доминантово напрежение“ в народната музика и тежненятия на неустойчивите степени на лада към устойчивите. (Джуджев, 1961:75)¹²

Юрий Холопов когато представя ладовата теория на големият музикален теоретик Болеслав Яворский (1887– 1942) уточнява, че той не употребява термина „модалност“, но размишленията му относно тази структура на лада съвпадат с „това, което по-късно наричат модалност“. Яворский прави следните уточнения за разликата между двете системи:

- тоналността се определя от **тризвучието**, което образуват устойчивите степени на лада. Именно това е в основата на системата. При модалността основата е **звукореда**;

- степените в тоналността имат определени функции – Т, D, S, II, VI и т. н., докато при модалността има основна степен и всички

¹¹ <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/202818>

¹² Джуджев, Ст., *Теория на българската народна музика, том IV, С., 1961, с.75*

останали степени на звукореда отстоящи на определени интервали един от друг. (Холопов, 2006: 393)¹³

Интересна е и сравнителната характеристика, която Генрих Орлов прави между модалната и тоналната система. В нея той засяга не само външните белези на двете музикални ситеми, но и същностните различия при създаването, възприемането и изпълняването на произведенията от единия и другия вид. Ще приведа някои от сравненията, които ми се струват безспорни:

- единство, основаващо се на мелодията при модалната система, срещу единство организирано от хармонията при тоналната;

- средство, което изразява състояния при първата, докато тоналната система е средство утвърждаващо логиката;

- модалната система предполага архетипна среда, която определя и видоизменя интерпретацията на избрания модел срещу затворен, контролируем процес в границите на фиксирано произведение при тоналната;

- модалната система е насочена към чувствата и при нея господства инстинкта, докато тоналната е насочена към мисълта и водещо при нея е интелекта;

- модалното мислене предполага спонтанни действия, базирани на свободата, докато при тоналното има реализиране на предварително формулирани идеи, свързани в общ план. (Орлов, 1992: 147- 148)¹⁴

Още по-категоричен и определено пристрастен е Борис Асафиев: „Римановата система на „функционална хармония“ поробила умовете на много теоретици, със своята консервативна, механична „предварителна установеност“ закрепостява слуха и съзнанието на композиторите.(...) “Предварително установената хармония“ с нейните функции противоречи не по-малко и на народната музика, която се създава винаги интонационно, по законите на „устността“. Интонационната музика предполага непрестанна активност от страна на създаващия и възприемащия я слух. Докато функциите, заучени чрез разума изискват от нас само пасивно да пресмятаме акордите, механично да ги разполагаме. Няма нужда да се интонира.“ (Асафиев, 1984: 250-251)¹⁵

¹³ Холопов, Ю., Л. Кириллина и др., *Музыкально-теоретические системы*, М., 2006, с. 393

¹⁴ Орлов, Г., *Древо музыки*, Вашингтон – Санкт- Петербург, 1992, с. 147-148

¹⁵ Асафиев, Б., *Музикалната форма като процес*. Кн.1 и 2., С., 1984, с. 250-251

На базата на направеното теоретично проучване, което не претендира за изчерпателност, бих могла да уточня рамката на теоретико-практическата си разработката, която се базира на наличните в българската народна музика два тонови рода:

- диатоника, като терминологично ще се придържам към наименованията на използваните от по-голямата част фолклористи старинни ладове по Глареан и съответните им тетрахорди;

- и хроматика, към която спадат макамите с ув. 2 (хиатус).

Целият ми експеримент е насочен към чистотата на модалната система, към която принадлежи българския песенен фолклор. Смесването на двете системи- модалната и тоналната, които са често явление при изпълнението на фолклора ни повече от половин век, постепенно го лишават от неговата автентичност. Тази автентичност се изразява не само в различните зависимости (функции) на степените на лада, но и в спонтаността при изпълнението, свободата на съответните емоционални състояния, но и още от „непрестанната активност от страна на създаващия и възприемащия я слух“ (Асафиев, 1984 :251)

Втора глава: Специфични особености на ладовата организация в българската народна музика

2.1. Старите ладове като основа на българската народна музика.

Българската народна музика се отличава с голямо разнообразие от тонови родове и видове, тъй като „ в нея са застъпени всички тонови видове на четирите основни тонови рода: диатоника, хроматика, пентатоника и енхармоника. В народната (ни) музика се срещат не само пълни или непълни звукореди, но и особени звукови редици и ладове, неизвестни на класическата музикална теория“ (Джуджев, Ст., 1980:75)¹⁶. В трудовете на много български фолклористи и теоретици, могат да се видят посочени разнообразни примери на народни песни с различна ладова структура. (Джуджев, Ст., 1980; Кауфман, Н., 1977¹⁷; Тодоров, М., 1976¹⁸, и др).

В настоящия общ преглед на ладовата организация в българската народна музика ще се придържам към общоприетата съвременна терминология и ще описвам **старите ладове/тетрахорди**

¹⁶ Джуджев, Ст ., (1980) *Теория на българската народна музика, т. II, Мелодика, С*

¹⁷ Кауфман, Н ., (1977) *Българска народна музика, С.*

¹⁸ Тодоров, М ., (1976) *Българска народна музика, С.*

по Глареан. По този начин те са описани от Н. Кауфман, М. Тодоров, Л. Литова-Николова¹⁹, а и така е прието да се изучават в средните и висши музикални училища в България.

Част от автентичните ни народни песни са с амбитус трихорд, тетрахорд и пентахорд. В по-съвременни варианти на фолклора макар и по-рядко, се срещат и звукореди над октахорд. В този случай по отношение на ладовата им организация, народните песни би трябвало да се разглеждат, като съставени от два тетрахорда, образуващи един октахорд. В повечето случаи когато песните са със значително по-малък тонов обем и не обхващат всички степени на лада, те се определят от вида на **тетрахорда**. Така в зависимост от образувалия се вид тетрахорд, би било логично песните да се определят съответно в дорийско, фригийско, йонийско и т.н. ладови наклонения. Изключение от това правило правят само песни състоящи се от два или три тона (детски броилки, някои стари обредни песни и др.). Те би следвало да се определят като „дихордови, бихордови, а в отделни случаи и монохордови построения“ (Кауфман, 1970: 29).

По-голяма част от българските народни мелодии, които се срещат в сборниците, са във **фригийски лад** или с фригийско наклонение. (Джуджев, 1980: 294-297; Кауфман, 1977: 33; Тодоров, 1976: 123). Това показва устойчивостта на някои интонационни елементи в музикалния фолкор. Общата ладова схема на тези мелодии във фригийски лад се е запечатала в паметта на много поколения и тя продължава да живее и днес в колективното музикално съзнание на народа ни. Добри Христов²⁰ смята, че мелодическите построения в **дорийски лад**, върху основен тон „ре“ съставят около 60% от българския музикален фолклор. Според Н. Кауфман песни в този лад се „намират само в определени области“ (Кауфман, 1970: 23). А С. Джуджев и М. Тодоров твърдят също, че „дорийският лад е един от разпространените ладове в българската народна музика“. (Джуджев, 1980: 302; Тодоров, 1976: 137). Този факт ни дава основание да предполагаме, че началото за формиране на ладов усет при учениците обучавани по народно пеене, трябва да започне с дорийско ладово наклонение. Следват останалите ладови наклонения, които също са въпрос на експериментална проверка.

Следващият лад, който се среща „сравнително често“ е **еолийският**. (Кауфман, 1970:23; Тодоров 1976:128). Не бива да се

¹⁹ Литова-Николова, Л., (1995) *Българска народна музика*, С.

²⁰ Христов, Д., (1936). *Изворче пее*, т. I. С.

забравя, че това е ладът, който мелодично съвпада със западноевропейския натурален минор. При песните в този лад най-често се срещат акомпанименти в тоналната система.

Йонийският и **миксолидийският** ладове също се срещат в народното ни музикално творчество, макар и по-рядко. (Джуджев, 1980:318). Изключение са песните в **лидийски** лад. В пълния вид на лидийски лад те не се срещат, а много рядко има „песни, които използват само някои елементи от него- последованията от три цели тона“. (Тодоров, 1976: 140)

Образци в **Хроматичния тонов род** характерен с интервала увеличена секунда (хиатус) се срещат в музикалния ни фолклор. Това са песните в различните **маками**. Според С. Джуджев хроматичният тонов род е „най-нежният от всички родове и най-добре може да изрази състояние на болка, скръб, печал“. В българската народна музика „при едни песни той изразява мекота и нежност, при други- чувственост и еротика, при трети- болезненост, тъга, скръб (...)“. (Джуджев, 1980: 323)

В българския песенен фолклор най-много са образците в **макам Хиджас**, срещани най-вече в Пиринския край на България. (Джуджев, 1980: 324). Този макам е характерен с увеличената секунда (хиатус), между втора и трета степен и малка секунда между пета и шеста степен . При макам Хиджас „могат да липсват само степените на горния тетрахорд. Долният тетрахорд винаги се явява в пълния си вид“. (Джуджев, 1980: 331)

Също както макам Хиджас, така и **макам Карджагар** е хроматичен лад, намерил разпространение в народното ни творчество. Увеличената секунда при него е разположена между пета и шеста степен на звукоредът му. „Неговият амбитус е нормално една октава. Но този обем много често се явява разширен с един хипонен (подосновен) тон, отстоящ на голяма секунда под заключителния тон и с един или два надоктавови тона, от които първият е на малка секунда, а вторият на малка терца

По-рядко, почти епизодично се срещат песни в **макам Хузам**, **макам Сузуинак**, **макам Мюстаар**, **макам Султани Йегях** и др. Поради това те са извън обсега на настоящата разработка.

Ладовото разнообразие в българската народна музика се допълва и от многобройните песни в **пентатоничния тонов род**²¹. Николай Кауфман обяснява наличието на тоновият род пентатоника при песни със старинен произход. Посочва, че тя се среща най-често в „Родопите, Пирински край и източна Тракия....Родопската пентатоника е един от най характерните белези на местната песен“²². (Кауфман, 1970: 31). Родопската пентатоника е минорна²² и често в тези песни има подосновен тон.

Повечето народни песни са с непълни пентатонични редици рамките на една октава и са в изобилие, но се срещат и песни с пълни пентатонични редици в рамките на октава.

Енхармониката е тонов род със стар произход и се отличава с употребата на интервали по-малки от полутон. Такива народни песни са се изпълнявали в миналото, но днес са почти напълно забравени. Интервалите по-малки от полутон са отбелязвани със специални знаци от нашите фолклористи в нотните записи. (Гошев, 2004: 30)²³

Всичко гореизписано, което макар и много накратко дава картина на ладовото разнообразие в народното ни музикално творчество. Именно затова ладовата организация заема една от най-челните позиции по отношение на автентичността и уникалността на фолклора ни, свързана с мелодичната ѝ звучност.

2.2. Тоновы редици, ладовы функции и характерны интервали в българския песенен фолклор

За да се даде пълна характеристика на лада, не е достатъчно само извеждането на звукореда или анализиране на тетрахорда. Съществено е още определянето на **функциите на степените**, което, както казва Стоян Джуджев, е една от „най-трудните задачи на музикалната фолклористика“²⁴. (С. Джуджев, 1980 :252). Често пъти в мелодията се среща тон, който се намира под основния и се нарича **подосновен**. Той може да бъде не един, а два или повече и те оформят каденцата на песента. Задълбочена е характеристиката на каденците, която прави Николай Кауфман. Той посочва, че типична каденца за

²¹ Пентатоника (от гр.pente- пет и tonikos- тон) е тонов род, чиито тонове могат да се нареждат в пет последователни чисти квинти в рамките на една октава.

²² Родопската пентатоника със стоеж ре-фа-сол-ла-до-ре е с минорно звучене заради опорните тонове ре-фа-ла, които образуват лъжливо минорно тризвучие.

²³ Гошев, Й., *Линеарна обработка на българската народна песен*, Благоевград, 2004

българската народна песен е, когато „между каденциращия подосновен тон и тониката се заключва интервал голяма секунда“²⁴. (Н. Кауфман, 1977:182). Посочва, че друга характерна каденца е, когато подосновния тон се явява стабилно пред III степен, след което мелодията слиза на II и на тоника, или когато в края се явява квартов скок. (Н. Кауфман, 1977:183).

Тези характеристики все още не дават пълна информация за ладовата организация на българската народна музика. Повечето изследователи посочват още и специфичните, най-често срещаните интервали в народните песни.

В песните, записани от Васил Стоин, се посочва, че главната цезура в песента може да бъде I, II, III, IV или VII степен, т.е. тя не е строго определена. Същото се потвърждава и от други изследователи на народна музика, които определят, че цезурите в края на строфите завършват на всяка една от степените – I, II, III, IV, V, VII.

Най-често срещаният интервал в българските народните песни е секундата (С. Джуджев, Н. Кауфман и др.). Това е естествено, тъй като логиката на мелодическото движение изисква попълване на скоковете, което се осъществява предимно в обратен по-малък скок, или постъпенно движение, или само с постъпенно секундovo движение.

Често явление са повтарящите се тонове в българската народна музика, които имат важно място в определянето на опорните степени и фиксирането на основния тон. За българската народна музика е важно определянето на финалиса, опорните тонове и началния тон на песента.

Известно за българския песенен фолклор е, че опорен тон е предимно последният тон на песента, който се приема за I степен. Друго, което характеризира ладовата организация на народните песни, са специфичните каденци, степените в края на фразите и началото на песните, характерни интервали и др.

-Съществуват и примери от фолклорното ни музикално творчество, при които отделните фрази са изградени от звукореди, представители на различни тонови родове, като например първата е в диатоничен, а втората част от песента в хроматичен тонов род и това още повече говори за ладовото богатството в многовековното ни музикално наследство. (Й. Гошев, 2004: 27-35)²⁴

²⁴ Гошев, Й. (2004) *Линеарна обработка на българската народна песен*, Благоевград

Установените понятия за имената на ладовите степени от много автори (Ст. Джуджев, М. Тодортов, Й. Гошев и др.) са следните:

1. **Tonus initialis**- началната степен от звукореда, с която започва песента.

2. **Кулминанта**- най-високата степен от песента, където емоционалното напрежение е най-силно.

3. **Доминанта**- това са променливи тонове от звукореда, които могат да изпълняват ролята на доминанта. Доминантовата функция най-често се изпълнява от II ст. на звукореда или от подосновния му тон, като по рядко от степените: III, IV, V степени. Доминантата по-скоро се определя, като временен опорен тон, като често срещано в практиката е функциите на главната цезура и заключителния тон, да се изпълняват от една и съща ладови степени. По този начин основната степен и доминантата изпълняват двойна функция.

4. **Tonus finalis**- финална, заключителна степен на мелодията, която изпълнява роля на най-устойчива и всички останали се стремят към нея.

5. Допълнителни степени от мелодията, които са по-ниски от основната степен и се наричат **подосновни**, играещи спомагателна функция, като служат за по-сигурно утвърждаване на заключителния тон. Важността при степенуването на опорните тонове и звукоредите е свързана с ролята им по отношение на цялата мелодия.

Финалният тон (tonus finalis) е определящ за звукореда и е най-главен по функция, а всички останали са му подчинени и се стремят към него. Следва втората по важност степен- доминантата, като опорните тонове на другите дялове имат спомагателен характер. **Тетрахордът** свързан с финалният тон е основен, а доминантовия тон е втори по важност, което се отнася до мелодии, при които отделните фази се развиват в различни по своята структура тетрахорди и т.н.

Tonus initialis и **кулминантата** в една мелодия не са с водещо значение в източната музика. В нашата народна музика, песента/мелодията може да започне от която и да е степен на звукореда.

В настоящата разработка, както и в цялостната ми експериментална работа за по-обстойно определяне, анализиране на лада/ладовото наклонение в народните песни, използвам не само съответния тетрахорд и звукоред, а също и останалите характеристики в мелодичната линия- каденци, начален тон, основен тон, подосновен тон, кулминанта, характерни интервали и т.н.

Настоящият преглед на тоновите редици, ладовите функции и характерните интервали в българския песенен фолклор е много общ, предвид поставените конкретни музикално- педагогически задачи и няма претенции за изчерпателност относно ладовата организация в българската народна музика.

От изложената до тук информация, може да се направи извод, че ладовото многообразие, характерно за българския музикален фолклор би затруднило осъзнаването му в процеса на масовото музикално обучение и възпитание. Затова е необходима продължителна експериментална работа, в резултат на която да се изгради цялостна методическа система за изясняване не само на ладовата организация в българската народна музика, но и за натрупването на съответния ладов усет.

Трета глава: Българският песенен фолклор в масовото обучение и възпитание на учениците от V- VII клас на ОУ и при изучаващите народно пеене в специализираните гимназии

3.1. *Българският песенен фолклор в обучението по музика V- VII кл. на общообразователното училище*

3.1.1. *За интереса към българския музикален фолклор на учениците от VII клас в началото на XXI век*

В моята дългогодишна практика като учител по специален предмет „Народно пеене” в паралелка с профил „Музика” към Национална хуманитарна гимназия „Св.св. Кирил и Методий” в Благоевград, съм чувала много мнения от ученици, за българската народна музика, че е „старомодна”, „селска”, „тя е само за стари хора”, и т.н. Дали тези изказвания са мнение само на една част от учениците или не? Дали тези процеси на завръщане интереса към фолклора са налице и сред средношколците? Това бяха въпросите на които исках да си дам отговор с изследването, което проведох, състоящо се от анкета, събеседване и наблюдение.

Изследването се проведе с четири паралелки ученици от седми клас, избрани по лотариев принцип от различни общообразователни училища в Благоевград. (V СУ „Георги Измирлиев”, VI СУ „Иван Вазов”, VIII СУ „Арсени Костенцев”, XI ОУ „Христо Ботев”). Анкетирани бяха 80 деца. Време на провеждане– м. март 2017 година. Считам, че учениците от тази възрастова група са подходящи за провеждането на такова изследване по няколко причини:

- в прогимназиалния курс на обучение по предмета „Музика“ са включени много теми засягащи българския музикален фолклор;

- предполага се, че седмокласниците вече имат установен собствен музикално- естетически вкус и интереси към определени стиллове музика;

- дали общата тенденция на предпочитаната на първо място народна музика, доказана в регионалното мащабно социологическо изследване за мястото на музиката в културните предпочитания и практики на населението от Югозападна България²⁵, може да се потвърди или отрече на локално ниво и то в конкретната възрастова група;

- не на последно място, се интересувах и от професионална гледна точка дали някои от тези кандидат гимназисти имат желание да се развиват професионално като носители на българския фолклор.

В анкетата бяха включени различни целенасочени въпроси. След техния обстоен анализ, проведените наблюдения и разговори с учениците от изследваните училища бих могла да твърдя, че нарастващия интерес към музикалния фолклор като част от процесите протичащи в глобален и регионален мащаб се забелязват и на локално ниво. В случая този интерес е и в пряка зависимост не само от социалните условия, но и от съответните педагогически умения на преподавателя по предмета „Музика“, както и възрастовите особености на подрастващите.

Самите ученици посочват, че един от важните източници на информация в тази област е училището. Пердвид недостатъчните часове по музика в училище бяха отбелязани доста пропуски относно информацията за характерните особености на народното ни музикално творчество, а именно неравноделните метруми, богатата орнаментика, разнообразна ладовата звучност, интересния и нетипичен двуглас.

На базата на цялостното изследване и анализи бих направила следните по-важни изводи:

- седмокласниците в Благоевград са с определен интерес към българския музикален фолклор;

- за нарастващия интерес към българския музикален фолклор, голяма роля има непосредственото и опосредствено обучение в училище, активното използване на информационните и комуникационни технологии в ежедневието, социалното обкръжение и чак след това, влиянието на семейната среда;

²⁵ Влаева, Ив., *За мястото на музиката в културата на Югозападна България. В: Културни паралели, Благоевград, 2013г. с. 61-78*

- повечето от учениците не посещават различните форми на извънучебни дейности свързани с българския музикален фолклор, които биха подпомогнали и допълнили музикалното обучение и възпитание на подрастващите.

3.1.2. Анализ на учебниците на изд. „Просвета“ от 2006-2018 г. за прогимназиалния етап на обучение в ОУ

Второто проучване което направих беше относно възможностите за запознаване на учениците от прогимназиалния курс с българския песенен фолклор. Това ми беше необходимо за да установя статуса на подготовка на кандидатите за специализираната паралелка в гимназията- нашите бъдещи ученици.

Обектът на изследването ми бяха учебниците по музика на издателство „Просвета“ за V- VII клас (най-често използваните за сега). Те са съобразени с държавните образователни стандарти за обучение по музика в съответните класове.

Целта ми беше да установя в каква степен ладовото многообразие съществуващо в българската народна музика е отразено в предложения песенен материал. Доказано е, че в тази възраст, чрез подходящо педагогическо въздействие и насоченост, от голямо значение е натрупването на различни музикално- слухови представи като основа и предпоставка за успешното музикално обучение и възпитание на учениците. Общят преглед на учебните пособия показва едно разнообразие от музикални теми, предвидени за разглеждане в прогимназиален етап на обучение (V- VII клас), които биха могли да запознаят подрастващите с разнообразни стилове и жанрове музика, творци и изпълнители– предпоставка за изграждането на добра обща музикална култура. За по-цялостно разглеждане на проблема относно застъпения народно- песенен материал направих преглед и анализ на по-старите учебници по музика– от 2006²⁶, 2007²⁷ и 2008²⁸ години (които се използваша до миналата година) и ги съпоставих с най-

²⁶ Матеева, З., В.Сотирова, Учебник по музика за 5 клас, София, 2006 г. изд. Просвета

²⁷ Матеева, З., В.Сотирова,, Учебник по музика за 6 клас, София, 2007 г. изд. Просвета

²⁸ Матеева, З., В.Сотирова, Учебник по музика за 7 клас, София, 2008 г. изд. Просвета

съвременните от 2016²⁹, 2017³⁰ и 2018³¹ години, съставени по обновените държавни образователни стандарти.

Диаграма 1:



Въпреки привидното разнообразие по отношение на ладовата принадлежност на песенния материал, образците- носители на характеристики на някои от ладовете са недостатъчни, за да се натрупат достатъчно музикално- слухови представи, като

²⁹ Матеева, З., В.Сотирова и др., Учебник по музика за 5 клас, София, 2016 г. изд. Просвета

³⁰ Матеева, З., В.Сотирова и др., Учебник по музика за 6 клас, София, 2017 г. изд. Просвета

³¹ Матеева, З., В.Сотирова и др., Учебник по музика за 6 клас, София, 2018 г. изд. Просвета

предпоставка за по-нататъшното им разпознаване и различаване от звучащата повсеместно мажоро-минорна западноевропейска музикална система.

От 2016/2017 г. държавните образователни стандарти за масовото музикално обучение и образование са актуализирани и учениците вече изучават „Музика“ с нови учебни пособия. При направения анализ на тези учебници стигнах до следната фактология:

Диаграма 2



Обобщените данни от изследването показват, че:

- няма значителни промени по отношение на ладовото разнообразие на песените, предназначени за пеење в разглежданите стари (от 2006- 2008 г.) и новите (от 2016- 2018 г.) учебници по музика за V– VII клас на общообразователните училища;

- основните тонови родове и видове ладове характерни за българската народна музика са застъпени в предложения песенен материал на посочените учебници, но не личи да има премислена,

цялостна концепция относно запознаването с песни в най-характерните за българския фолклор ладови структури.

- липсата на методически планирано и целенасочено обучение, нарушава ритмичността при натрупването на определени модели с цел изграждането на усет за специфичната ладовата организация в българската народна музика (цяла година в обучението по музика липсват песни в някои често срещани ладове) ;

- същите пропуски се отнасят и до запознаването с характерните особености на различните фолклорни области в България;

- много малко от съпроводите на песенния материал в записите, съпътстващи учебниците се изпълняват от народни инструменти и с подходяща за народната ни песен хармонизация. Повечето акомпанименти са направени със съвременни електронни или акустични инструменти и са с хармония, основана на класическата мажорно- минорна система. Това допълнително „размива“ характерната ладова структура на музикалния ни фолклор.

Всички тези изводи направени на базата на подробното изследване и на новите учебници по музика за съжаление съвпадат с констатацията, която прави Лозанка Пейчева още през 2008 г: „критичният прочит на учебните стандарти, програми и учебници показва, че знанията за фолклорната музика от България се въвеждат в общото музикално образование като несистемни, хаотични, неподредени, фрагментарни, компресирани и форматиращи обучаеми еднаквости. Спорно е доколко заложеното в стандартите перманентно развиващо се тематично направление, свързано с народната музикална култура, се реализира системно в учебниците и последователно в полето на учебната практика.“ (Пейчева, Л. 2008: 337)³²

Посочените проблеми на този етап биха могли да бъдат разрешени, ако учителите по музика имат волята, желанието и подготовката за да успеят да комбинират и запълнят с подходящ музикален материал и активности посочените пропуски. Безспорно, поне в близките няколко години би трябвало да се разчита на тяхната професионална отдаденост и креативност. Надявам се, с това изследване и съответните изводи да обърна вниманието на музикалните педагози- радатели за запазването и пропагандирането на

³² Пейчева, Л.,(2008), *Между Селото и Вселената*, С.

българския фолклор, към един немаловажен пропуск в масовото музикално обучение и възпитание.

3.2. Специфика на обучението по народно пеене в специализираните гимназиални паралелки

3.2.1. Държавните образователни стандарти за профилираните паралелки

С наредба № 7 от 11.08.16 г. издадена от министъра на образованието и науката (обнародвана в ДВ, бр. 67 от 26.08.2016 г., в сила от 26.08.2016 г.) се определят държавните образователни стандарти за профилираната подготовка.

Към тази наредба в приложение № 12 към чл.4, ал. 1, т. 12, са посочени изисквания за резултатите от обучението по музика, за придобиване на профилирана подготовка и задължителните модули представляват учебните предмети, които се изучават в паралелки с профил „Музика“ в гимназиален етап на обучение. Те са:

- МОДУЛ 1- Музикална култура.
- МОДУЛ 2- Теория на музиката.
- МОДУЛ 3- Музикален инструмент/ пеене.
- МОДУЛ 4- Пиано/ електронни инструменти.

Ще разгледам съвсем накратко предвидените теми, свързани със запознаването и изучаването на българския музикален фолклор в тези модули.

МОДУЛ 1- Музикална култура съдържа една тема по фолклор за усвояване от учениците: „Функционирането на фолклора в миналото и днес“. Тя е доста обща и многообемна и трудно може да се побере в рамките на два- три часа за да бъде разгледана не само теоретично, но и подкрепена с много илюстративен материал.

По МОДУЛ 2- Теория на музиката: Включени за изучаване са „спецификата на ладовите наклонения мажор и минор и техните проявления в европейската музика“, но не и тетрахордите, старинните ладове и маками на чиято основа се базира по-голямата част от българската народна музика. По същият начин са формулирани изискванията по солфеж „Солфежира точно мелодии в равноделни и неравноделни размери, в тоналности до 2 арматурни знака“. При солфежирането по инерция се обръща внимание на неравноделните метруми, но не и на характерните интонационни особености на различните ладове. Въпрос на професионализъм е преподавателят по солфеж да посочи примери за солфежиране от българската народна музика, като предварително направи анализ не само на метрума, но и на съответната ладова структура на музикалния материал.

МОДУЛ 3 е с обобщени постановки и е съставен така, че изискванията да бъдат валидни за всички ученици от профилиращите паралелки, независимо какъв специален предмет изучават.

Индивидуалните часове по народно пеене към МОДУЛ 3, са по два часа седмично за всеки ученик.

По новата наредба няма посочени примерни програми или поне изисквания за обучението по специален предмет- музикален инструмент/ пеене. С изречението: „ Изпълняване на музикален материал от учениците, съобразно личните възможности и по преценка на преподавателя“, се изчерпват конкретните насоки. Един с нищо необясним пропуск, при положение, че дори за детските музикалните школи (макар и много остарели) има подобни примерни програми с методическа насоченост за обучение по различни музикални инструменти.

3.2.2. Обучението по народно пеене в гимназиите с профил „Музика“

Според наредба № 10 от 01.09.2016 г. за организация на дейностите в училищното образование, обнародвана в ДВ, бр. 73 от 16.09.2016 г., в сила от 01.09.2016 г., раздел III.- държавен прием на ученици в VIII клас по чл. 142, ал. 3, т. 1 от Закона за предучилищното и училищното образование, чл. 56 (2) - приемането на ученици в VIII клас по утвърден държавен план- прием за профилите „Изобразително изкуство“, „Музика“ и „Физическо възпитание и спорт“ се извършва и въз основа на резултата от изпита за проверка на съответните способности.

3.2.2.1. Изграждането на ладов усет към българския песенен фолклор– част от цялостното обучение по народно пеене

Ладовата организация в музиката се свързва най-общо с начина по който са позиционирани степени на лада в едно музикално произведение т.е. интерваловите и функционалните зависимости между тях- устойчивост, неустойчивост, тежнения и т.н.

Ладовия усет се разглежда от изследователите на музикалните способности, като основна музикална способност. Тази способност е специфична по своята същност, тъй като включва в себе си много музикални компоненти. Ладовия усет се свързва с емоционалната отзивчивост, реакция на хората към музиката, която по специфичен начин се проявява при музикалните дейности- възприемане и изпълнение на музика.

Същевременно ладовия усет (базиран на тоналната система) е основа и на способността за различаване на качествата на отделните

тонове от мелодиите, техните нюанси, което дава възможност те да бъдат осмислени логически като устойчиви или неустойчиви, като изразяващи завършеност или незавършеност на музикалната мисъл, както и да се усеща напрежението между ладовите степени от мелодията, да се почувства привличането им една към друга и накрая емоционално да се преживява притеглянето на всички тях към основната първа степен на лада, която се явява като най-силен притегателен център в дадена мелодия.

За да се изгради усет към специфичната ладова организация на българската народна песен трябва да бъдат натрупани целенасочено музикално- слухови представи чрез образци от песенният ни фолклор. Темата за формиране на ладов усет към българската народна музика не е била обект на голямо внимание от музикалните педагози и до този момент няма ясна цялостна методична система за формирането му у подрастващите. Изключение правят Пенка Минчева (1978) и Николина Огненска (1991). П. Минчева разработва ситема за развитие на ладов усет при учениците от 1-3 клас, която е съобразена с възрастовите особености на подрастващите и с тогавашните изисквания за обучението по музика.³³ За съжаление, тази система няма продължение, а и самата тя не придобива популярност и не е въведена в масовото музикално обучение и възпитание. Причините са много, но най-съществената е , че съставителите на Държавните образователни стандарти по музика не са се съобразили с тази много необходима част от обучението на българските деца.

Липсата именно на това– изграден ладов усет, а не само ладотоналностен, установих при моите вече пораснали ученици–гимназисти. Този пропуск се стремях да запълня с експерименталното обучение което проведох.

3.2.2.2. *Щрихи към проблема за автентичното изпълнение на българския песенен фолклор*

В миналото когато народната музика е била неделима част от бита на българина, чрез ежедневното практикуване на песенния фолклор, по естествен път се е осъществявала и приемствеността между поколенията относно изпълнението му. В хода на настъпващите културно исторически процеси- различни като динамика, обхват на развитие и интензитет, които изследователите свързват с модерността,

³³ Минчева, П., *Ладовият усет и българският музикален фолклор*. В: *За музиката и музикалното възпитание, съст. Евг. Заякова, С., 1978, с. 77-99*

(вж. Коларова, Е., 2004:11)³⁴тази приемственост започва да се руши. В днешното постмодерно общество, когато връзката между поколенията е почти прекъсната, „представите за автентична фолклорна музика се извеждат от натрупани свидетелства, материали и знания за предмодерния, селски музикален фолклор, които от гледна точка на експертите се припокриват с него. Тези представи биват пренесни в реалността като нормативен инструмент и способстват за възникването на нови, опитни съдържания, формулирани като автентичен (изворен) музикален фолклор.“ (Пейчева, Л., 2008:72)³⁵

При обучението по народно пеене на моите ученици се стремя да предам не само настроението и духа на народните песни, но и характерните темпови, метроритмични особености, орнаментика и начин на звукоизвличане. Самата аз съм имала късмета да израстна с песните на баба ми Милана и помня добре начина, по който ги изпълняваше– непринудено, като изповед и с много чувство. Добре си спомням характерното ѝ интониране, орнаментиране на мелодичната линия, естествено звукоизвличане и фразировка на песните. Тя ме напътстваше, като многократно показваше как трябва да се изпее дадена песен, конкретен детайл или орнаментика. Тя беше моя първи учител по пеене. Мисля, че усвоих от нея автентичното звучене на народните песни които пееше- това което нито един нотен текст не може с точност да ни предаде. Затова изявявам пълното си съгласие с Йордан Банев, който твърди, че „вникването в устната традиция е невъзможно без съжителство с нея и никакъв нейн „памятник“, запис, не може да помогне в това отношение, защото не е и никога не може да бъде образец за това съжителство.“ (Банев, 2015: 130)³⁶

На учениците, изучаващи народно пеене, би трябвало да се обърне внимание, колко важен е жанрът на песента. Народната песен придобива различен характер при изпълнение в зависимост от това кога и по какъв повод се пее: на седянка, на хоро, на жътва, на сватба и т.н. На хорото се пее като за танц, на жетва песните са в доста по-забавено темпо и дори безмензурни с характерни провиквания или извиквания на високо. На седянка песните са различни като някои от

³⁴ Коларова, Е.,(2004)*Аспекти на идеята за националното в българското музикално творчество на XX век в контекста на модерността. С.*

³⁵ Пейчева, Л., (2008). *Между Селото и Вселената. С.*

³⁶ Банев, Й., *Музикалната педагогичност. В сб. Музикалната философия. Изд. „Рива“ С., 2015, с. 105-132*

тях имат речитативен характер, като при разговор между насъбралите се на седянката хора и т.н.

По същия начин би трябвало да се допуска известна свободата по отношение на метроритмиката и темповите отклонения в песенния ни фолклор. В автентичната народна песен няма място за метрономно организиран ритъм и темпо. „В модернизиращата се фолклорна музика от България се въвеждат различни мерки. (...) Като следствие от тези промени е преминаването от ритмическата свобода, характерна за звукоконструирането на предмодерната фолклорна музика към рационализиран метроритмичен порядък в оформянето на модернизираната фолклорна музика.(...) тези метроритмични стандарти се налагат въпреки липсата на прецизна метрономизация на ритмичния рисунок при изпълнението на устна фолклорна музика.“ (Пейчева, 2008: 97-98)³⁷

Именно тази свобода при пеенето, която няма нищо общо с метрономното темпо, а по-скоро с изговарянето на текста в песента се стреми да предам като маниер на изпълнение и на моите ученици.

Четвърта глава: Разработване на педагогическа технология за придобиване на знания за ладовите структури в българския песенен фолклор и изграждане на съответния ладов усет в процеса на обучението по народно пеене

4.1. Теоретични основания за разработване на педагогическата технология за осъзнаване ладовата структура на българския песенен фолклор

Обучението по народно пеене на учениците не би могло да бъде пълноценно, ако в него не се включат знанията за ладовата характеристика на нашия фолклор. Осъзнаването на ладовата структура на песента, която изпълнява бъдещия певец, също е стъпка към по-автентичното и представяне и запазване на нейната специфика.

Тук е мястото да уточня разликата между различните смислови значения на **знанието, разбирането и осъзнаването**.

Областта на знанието включва: информация и умствени операции. В българския език често **осъзнавам** и **разбирам** се използват, като синоними. И все пак синонимите на „разбирам“ са най-вече свързани с ума, а тези на „осъзнавам“ – с чувства и усещания³⁸.

³⁷ Пейчева, Л., *Безмълвно ли е “безмълвното” музикално знание. //Българско музиковедие бр.3-4/2008г.с. 116-138*

³⁸ <http://sinonimen.onlinerechnik.com/>

Разбирането е процес на ума, т.е. на мисловните операции – анализ, синтез, сравнение, обобщение. Това е информацията, която се обмисля, проумява, преценява, обяснява.

Осъзнаването е процес, свързан с тялото. Това е информацията, която се чувства, усеща, резонира, осезава.

Разбирането е обмислената информация.

Осъзнаването е почувстваната информация. Осъзнаването на взаимовръзките, зависимостите и скритите взаимоотношения ни носи **познание**. А до него се достига чрез **осъзнаване** на конкретното **знание** и то по пътищата на собствения опит.

Ето защо, когато говорим за изпълнителска дейност (в случая – за певческа), не бихме могли да твърдим, че придобитите теоретични знания и съответно разбирането за ладовите особености на фолклора ни е достатъчно условие за предаването на конкретната специфика на произведението/песента. Необходимо е осъзнаването на тая специфика на базата на личния опит и нейното целенасочено търсене и интерпретиране. Естествено, последната дейност ще бъде улеснена, ако са налице натрупани музикално- слухови представи от съответния вид музика

Осъзнаването на ладовата структура на песента не би могло да се разглежда отделно, изолирано от цялостния процес на обучение по народно пеене на ученика. То е органично свързано с този процес, протича и еволюира в него, стимулира се и се реализира чрез него. Обучението по народно пеене не трябва да се извършва интуитивно-практически. Необходимо е да се съчетае професионализма с подходяща педагогическа технология на обучение. А това ще рече структуриране на „свкупност от принципи, методи, средства и форми на организация и реализация на процеса на обучение“ (Савова, 1987: 64)³⁹

Теоретичния модел на педагогическа технология за осъзнаване ладовата структура на българския песенен фолклор е създаден на базата на най-често използваните таксономии-когнитивната на Бенджамин Блум и афективната на Дейвид Кратуол. (Андреев, 1987:67)⁴⁰) и рефлексивно- синергетичния подход при обучението.

³⁹ Савова, Ж., Педагогическата технология – научно-практическа реалност. Народна просвета, бр. 5. 1987, с. 61-67

⁴⁰ Андреев, М., Дидактика, С., 1987

Когнитивната таксономия на Блум указва метода за формиране на интелектуалните умения при учащите. Тя има три равнища: вербално описание и определяне на поведенски категории; съответстващи на тях педагогически цели; поведенски примери и задачи за изпитни ситуации.

Афективната таксономия на Кратуол се базира на тезата, че „обучението трябва да развива не само интелекта и мисленето, но и чувствата, нагласите и ценностните системи“ на обучаемите. (Андреев, 1987: 69)

Рефлексивно- синергетичният подход при обучението способства за целенасочено формиране на рефлексивни и синергетични умения у ученика, които са в основата на критичното мислене при обзор и преценка на идеи за решаване на конкретен проблем, на тяхната значимост от гледна точка на собствените му цели и потребности. В този смисъл рефлексивният подход е разгънат в неговите два аспекта- праксиологически и интелектуален. (вж. схема1)

Схема 1:



Праксиологическата рефлексия е свързана с действия, които се базират на осъзнаване практическия смисъл от знанията, а интелектуалната рефлексия, с действия, при които изхождайки от практиката се осъзнава необходимостта от знанията. Така кръгът между теоретичните знания и практическите дейности се затваря и се постига целта на педагогическото въздействие.

Синергетичният подход в обучението „задвижва процесите на самоорганизация, което се изразява в саморазвитие, самоконтрол, самопознание, а това води до качествена и количествена промяна при придобиването на знания от субекта. За тази цел се използва нелинеарния метод при преподаването и придобиването на съответните знания.“ (Горанова, 2013: 241)⁴¹ При този тип нелинеарно обучение, което е по-скоро спираловидно и отговаря тематично на индивидуалния начин на подготовка, се придържам към следните педагогически похвати: от известното – към неизвестното; от фактологията– към анализа; от частното – към общото; от конкретиката– към обобщението.

Психолого- педагогическите условия за развитие на рефлексивно- синергетичните процеси при учениците могат да бъдат *вътрешни и външни*.

Към *вътрешните условия* се отнася подпомагане уменията на учениците за:

- анализиране и осъзнаване на музикалното произведение (песента);
- пренос на начина на действие с конкретната познавателна информация, носител на която е творбата;
- обобщаване.

За целта беше създадена примерна „мисловна карта“ за анализ на народната песен.⁴² (Вж. схема 2)

Външните психолого- педагогически условия се отнасят до:

⁴¹Горанова, М., *За синергетичния подход при музикално-теоретичната подготовка на бъдещите учители по музика В: Сб. Дни на науката 2012г., ВеликоТърново, 2012, с. 240 –244*

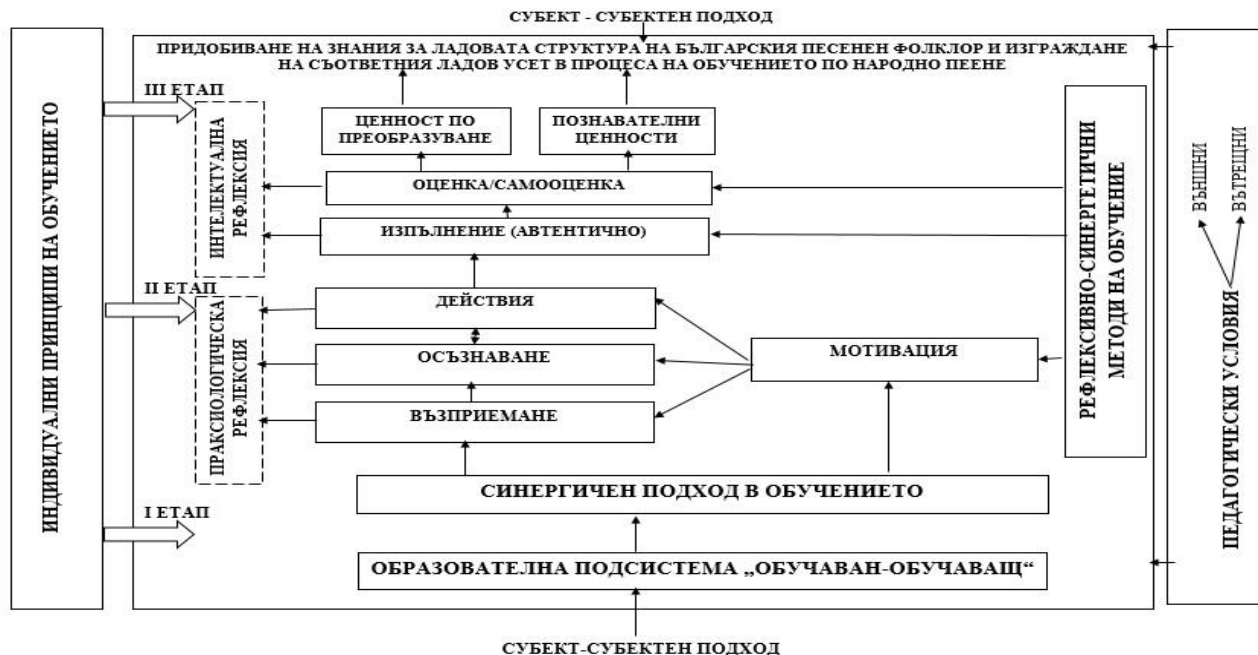
⁴² „Мисловната карта“ беше създадена по: Джуджев, С., *Теория на българската народна музика, том 4, С.1961, с. 299-300; Кауфман, Н., Българска народна музика, С., 1977, с.11-33 и 67-83; Тодоров, М., Българска народна музика, С., 1966, с. 111-135*

- ### Схема 2:



4.2. Теоретичен модел на педагогическата технология

ТЕОРЕТИЧЕН МОДЕЛ НА ПЕДАГОГИЧЕСКА ТЕХНОЛОГИЯ ЗА ОСЪЗНАВАНЕ ЛАДОВАТА СТРУКТУРА НА БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН И НЕЙНОТО АВТЕНТИЧНО ИЗПЪЛНЕНИЕ



4.2.1. Материали с практическа насоченост, създадени специално за обучаващия експеримент

4.2.1.1. Модели за разпяване

Предполага се, че ако при вокалното обучение по народно пеене на учениците се подберат подходящи модели за разпяване, това ще допринесе за постигнето на поставената цел, а именно **осъзнаването специфичната ладова организация на българската народна песен.**

За целта подготвих серия от **модели за разпяване** (част от автентични български народни песни), изградени върху най-често срещаните ладове. При селекцията им се стремях те да съдържат необходимите характеристики предвид съответните музикално-педагогически задачи.⁴³

4.2.1.2. Морфологичен анализ на песните

От учениците се изискваше да анализират изучаваните песни по следните показатели: жанр, тематика, фолклорна област, метрум, ритмика, звукоред, амбитус, заключителен (основен) тон, встъпителен тон, кулминанта, подосновен тон, тонов род, тонов вид, характерни интервали.⁴⁴

4.3. Аprobация на теоретичния модел на педагогическата технология

4.3.1. Методика на изследването

Разработеният теоретичен модел на педагогическа технология за осъзнаване ладовата структура на българските народни песни и тяхното автентично изпълнение, беше апробиран с 10 ученика през 2015/2016 учебна година в НХГ „Св. Св. Кирил и Методий“ – Благоевград. По учебен план те изучават народно пеене 2 часа седмично. Вид на обучението – индивидуално. Всички тези ученици са от моя клас по народно пеене и представляваха експерименталната група („ЕГ“). За контролна група („КГ“) избрах по лотарийен принцип други 10 деца, които бяха също със специалност „народно пеене“, но се обучаваха при други преподаватели.

Експерименталната програма включваше 6 етапа:

- първи диагностичен срез /начало/; първи обучителен период;
- втори диагностичен срез; втори обучителен период;

⁴³ Всички модели за разпяване са дадени в ПРИЛОЖЕНИЕ 1 в Дисертационния труд

⁴⁴ Всички примерни анализи на народни песни (по С. Джуджев) са дадени в ПРИЛОЖЕНИЕ 2 в Дисертационния труд

- трети диагностичен срез; четвърти диагностичен срез /край/.

Използвах следните **методи на изследване:**

1. Педагогическо наблюдение. Като изследователски метод наблюдението означава регистриране и оценка на прояви, умения и действия, с цел те да се изучат в съответствие с поставените конкретни цели. Като научен метод наблюдението е целенасочено и планомерно и е своеобразна проверка на истинността на резултатите, получени от другите методи на изследване.

2. Беседа. Като изследователски метод използвах беседата в разговор между мен и учениците. Свободният разговор протича по предварително уточнена от мен програма.

3. Тестове. Те са важна част от дадено експериментално изследване. В настоящето изследване използвах т.нар. **дидактически тестове**, с които измервах резултатите от усвояването на определени музикални знания и умения и степента на достигнато ниво при преследваните цели и задачи. Използваните тестове са три вида:

- **предварителни тестове**- тях проведох преди началото на експерименталното обучение в периода от 10.10.2015 г. до 14.10.2015 г. и определих входното ниво на учениците;

- **процесуални, формиращи тестове** - проведох ги няколко месеца след началото на обучението в периода от 24.01.2016 г. до 27.01.2016 г. с цел, да разбере нивото на усвоените теоретични знания от учениците;

- **заключителни тестове**- проведох ги след експерименталното обучение в периода от 04.06. 2016 г. до 15.06.2016 г. , за да проверя дали отделните ученици са постигнали желаните резултати от прилагането в учебния процес на разработения теоретичен модел на педагогическа технология за осъзнаване ладовата структура на българските народни песни.

Всеки един тест се провеждаше индивидуално с всеки ученик по време на часовете.

4.3.2. Анализ на резултатите от емпиричната апробация

От наблюденията и проведените беседи преди началото на експеримента установих, че повечето от учениците ми не са наясно, че българският песенен фолклор е с ладова организация различна от западноевропейската. Причините за липса на познания в тази насока вече изясних, а именно, че в националните програми по предмета „Музика“ в общообразователните училища не са залегнали теми, чрез които учениците да бъдат информирани за старинните ладове в българската народна музика. Вниманието на подрастващите изцяло е

било насочвано към *dur- moll* европейска система, а народните песни са били изпълнявани с неподходящо хармонизирани съпроводи на SD или USB носители или с пиано от преподавателя.

От проведения предварителен тест 1, който е диагностичен се установи, че като цяло **КГ** дава малко по-добри резултати от **ЕГ** по отношение на знанията и натрупани музикално- слухови представи към първа най-устойчива степен на лада. От същият тест се разбра, че някои ученици все още нямат развит тембров слух и им е трудно да взимат началния тон на песента само по прозвучал тон от пианото. Констатира се, че по-голямата част от учениците не могат да определят лада/ тетрахорда на народната песен и много малко са успяли да нотират звукохода ѝ.

Процесуалните, формиращи тестове се проведеха няколко месеца след началото на обучението в периода от 24.01.2016 г. до 27.01.2016 г. Тяхната цел беше да се разбере дали учениците са успели да усвоят теоретичните знания необходими за тяхното развитие по отношение осъзнаване ладовата структура на народната песен.

В резултат от проведените тестове установих, че след обучителния експеримент по създадения **модел** на педагогическа технология за осъзнаване ладовата структура на българския песенен фолклор, учениците от **ЕГ** са добре запознати и свободно си служат с понятията свързани с ладовата организация в българската народна музика. При повторението на една от задачите от тест 1 всички ученици от **ЕГ** посочват признак мелодия, като важна част от народната песен и могат да определят съответният ѝ лад (ладово наклонение), тетрахорд.

Съответно, тестовата проверка проведена успоредно с учениците от **КГ** доказва, че те са останали на същото ниво, както в началото.

След края на експерименталното обучение на учениците от **ЕГ**, проведех тест 3 и тест 4- заключителни тестове в периода от 04.06. 2016 г. до 15.06.2016 г., за да проверя дали отделните ученици са постигнали желаните резултати и поставените цели.

Чрез тест 3 установих, че всички ученици от **ЕГ** умеят да определят слухово тетрахорд и да го разграничават от тризвучие и трихорд. Те могат също да построяват самостоятелно основните в българската народна музика тетрахорди (йонийски, дорийски, фригийски, начален тетрахорд на макам Хиджаз). Могат да ги строят с тонови имена от определен тон, като общият процент ученици, които са успяли да се справят от първи опит с построяването на всички тетрахорди дадени в задачите е 87,5%. Всички те можеха да ги изсвирят и на пианото.

Всички ученици от **ЕГ** можеха да определят слухово подосновен тон, който често присъства в българските народни песни, в каденцовия момент преди завършването на първа основна степен.

Тест 4 е практически и се проведе след края на експерименталното обучение на учениците в периода от 11.06.2015 г. до 15.06. 2016 г. Той е като продължение на тест 3 само, че задачите са усложнени. Резултатите показаха, че 91,25% от учениците от **ЕГ** от първия път могат да построяват и изпълват самостоятелно и интонационно точно тетрахордите, които най-често са в основата на ладовия строеж на песенния ни фолклор (йонийски, дорийски, фригийски, начален тетрахорд на макам Хиджаз).

Със слуховото определяне на изсвирени двойка тетрахорди в **ЕГ** 80% от учениците се справиха от първи опит, 10% след втори опит и 10% след трети опит, докато в **КГ** с тази задача не се справи нито един ученик.

Като резултат от проведения обучителен експеримент учениците от **КГ** могат да разпознават слухово и определят двойката тетрахорди и дори по-сложната комбинация фригийски лад -макам Хиджаз.

С изпълването на тетрахордите учениците се справят още по-добре- съответно от първи опит 90%, а след втори -10%. докато в **КГ** поради липса на целенасочено обучение резултатите са нулеви.

В заключение бих могла да обобщя, че получените резултати от целенасоченото експериментално обучение по създадения теоретичен **модел** на педагогическа технология, за осъзнаване ладовата структура на българския песенен фолклор и формиране на съответния ладов усет при учениците изучаващи народно пеене, са значими и оправдаха очакванията ми.

Изводи и заключение

На базата на наблюденията, разговорите и проведените тестове в направения научно- практически експеримент бих могла да обособя две групи изводи.

1. Изводи отнасящи се до пропуските в цялостното догимназиално обучение и възпитание по музика на подрастващите:

- има ученици, които все още нямат изграден добър усет към първата, най-устойчивата степен на лада;

- някои ученици все още нямат развит тембров слух и им е трудно да взимат началния тон, зададен само на пианото;

- голяма част от гимназистите не знаеха какво е звукоред на песента и поради това не успяха в началото да го нотират;

- учениците не са запознати с ладовата организация в българската народна музика и съответния понятиен апарат.

2. Изводи направени на базата на емпиричната апробация на педагогическата технологията за придобиване знания за ладовите структури в българския песенен фолклор и изграждането на съответния ладов усет:

- *моделът на предложената педагогическа технология дава възможност за оптимизиране работата на преподавателя по народно пеене;*

- *макар и насочен към конкретни дейности- осъзнаване ладовата структура на българската народна песен и формирането на съответния ладов усет, създаденият технологичен модел за обучение е универсален;*

- *знанието за ладовата структура на песента и осъзнаването ѝ не биха могли да се разглеждат отделно , изолирано от цялостния процес на обучение по народно пеене на ученика. Те са органично свързани с този процес, протичат и еволюират в него;*

- *рефлексивно- синергетичният подход като базов при създаването и реализирането на педагогическата технология допринася за овладяване на знания и умения на по-високо равнище, свързани не само с решаване и съставяне на задачи, но и с изграждане на умения с оценъчно- контролен характер;*

- *създадената за целта на обучението „мисловна карта“ се оказва успешен преход от линейното (едноизмерното) към лъчистото (многоизмерното) мислене, каквато е и целта на синергетичния подход в образователния процес;*

- *наблюденията ми и резултатите от окончателните тестове проведени в края на обучителния експеримент на базата на създадения технологичен модел, доказаха неговата ефективност в образователния процес.*

Предвид всички резултати от експерименталното обучение, съответстващо на създадения модел на педагогическа технология и направените в резултат на това изводи, може да се твърди с увереност, че ако в процеса на обучението по народно пеене методично и целенасочено учениците се запознават с ладовата специфика на българския музикален фолклор, то това анализиране и осъзнаване ладовата структура на музикалния материал, и съответната му интерпретация, ще способстват по-

добрата им цялостна теоретична и вокална подготовка, и ще допринесът за развитието на съответния ладов усет.

В заключение ми се иска да приведа изчерпателната констатация за народното песенно творчество създадено преди цивилизацията, от големият мислител Йохан Готфрид Хердер (1744 – 1803): „Всички нецивилизовани народи пеят и действат; те пеят за това, което вършат, като възпяват своите действия. Техните песни са архивът на народите, съкровищницата на техните науки и религии, на техните теогонии и космогонии, на деянията на техните бащи и на събитията в тяхната история; те са отпечатък на техните сърца, картина на техния домашен живот в радости и скърби, на брачното ложе и на смъртния одър“⁴⁵

Такава голяма съкровищница- архив завещаан ни от нашите предци, каквато е и българския музикален фолклор, с цялата му пъстрота и самобитност сме длъжни да съхраним за да бъде достойствие и на идните поколения. В това виждам своята роля като учител и смятам, че основната мисия на преподавателите по народно пеене е да предадат народната песен на учениците си по начина, по който е звучала някога в естествената ѝ среда, с автентично- традиционният ѝ облик. Така тези музикални падагози ще бъдат живата връзка между фолклорното ни наследство и младото поколение в нашето съвремие.

⁴⁵ Куюмджиева, П., С. Георгиева, *Антология по естетика*, Пловдив, 1995, с. 89

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

➤ създаден е теоретичен модел на педагогическа технологията за придобиване знания за ладовите структури в българския песенен фолклор и изграждането на съответния ладов усет у подрастващите;

➤ проведения успешен обучителен експеримент на базата на създадената педагогическа технология, доказва ефективността на модела в образователния процес;

➤ създаденият технологичен модел за обучение е универсален и би могъл да се използва за оптимизиране работата на преподавателите по музика;

➤ целенасочено изработената за целта на обучението „мисловна карта“ се оказва успешен преход от линейното към лъчистото, (многоизмерното) мислене и би могла да се използва като модел в различни педагогически ситуации;

➤ подробното анализиране на българският песенен фолклор предложен в новите учебници по музика на издателство „Просвета“ за V-VII клас доказва , че знанията за българската народна музика, които се въвеждат в общото музикално образование са несистемни и липсва цялостна, научнообоснована концепция в тази насока за периода от трите прогимназиални години обучение и възпитание.

Публикации по темата на дисертационния труд

1. Влахова, М. (2017). Към проблема за вокалното обучение на народните певци. В: Сборник с публикации от XV юбилейна международна конференция KNOWLEDGE IN PRACTICE от 15 до 17 декември 2017 г. в гр. Банско, Р. България, с. 2873-2877

2. Влахова, М. (2018). За интереса на българския музикален фолклор на учениците от V-VII клас в началото на XXI век. В: Сборник с публикации от XVI международна конференция KNOWLEDGE WITHOT BORDERS от 16 до 18 март 2018 г. в гр. Врњанчка баня, Р.Сърбия, с. 1695-1700

3. Влахова, М. (2018). Българският песенен фолклор в обучението по музика V-VII клас на общообразователните училища. В: Сборник с публикации от XVII международна конференция KNOWLEDGE THE TEACHER OF THE FUTURE от 24 до 27 май 2018 г. в гр. Будва, Црна Гора., с. 1115-1120