

**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ”
ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВОТА
КАТЕДРА ”МУЗИКА”**

СТЕФАН ГЕОРГИЕВ ЙОРДАНОВ
**АКОРДЕОННИЯТ АКОМПАНИМЕНТ В ТАНЦОВОТО
ИЗКУСТВО НА ФОЛКЛОРНА ОСНОВА**
(методически насоки на приложение)

АВТОРЕФЕРАТ

на

дисертационен труд
за присъждане на образователната и научна степен
„ДОКТОР”
професионално направление 1.3.

Научен ръководител:
проф. д-р Иванка Влаева

Рецензенти:
Проф. д.н. Румен Потеров
Проф. д-р Велислав Заимов

БЛАГОЕВГРАД

2018

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита от катедра “Музика” при ЮЗУ “Неофит Рилски” на 12.06.2018 г.

Общият обем на труда е 211 страници, от които 205 основен текст. Библиографията включва 81 заглавия, от които 70 на кирилица, 6 на латиница и 5 уебсайта.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на 18.09.2018 г. от 10.00 ч. в заседателната зала (1114) - УК 1 на ЮЗУ “Неофит Рилски”, Благоевград, на заседание на научното жури, определено със Заповед № 1344 от 21.06.2018 г. на Ректора на ЮЗУ „Неофит Рилски”.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в библиотеката на ЮЗУ “Неофит Рилски”, Благоевград.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД...../5/

ГЛАВА ПЪРВА. АКОРДЕОНЪТ В БЪЛГАРСКАТА ФОЛКЛОРНОИЗПЪЛНИТЕЛСКА ПРАКТИКА...../10/

- 1.1. Етимология на термина акомпанимент...../10/
- 1.2. Навлизане и утвърждаване на акордеона в българската музикалноизпълнителска практика...../11/
 - 1.2.1. Исторически предпоставки
 - 1.2.2. Посоки на интегрирането
- 1.3. Акордеонът като акомпаниращ инструмент във фолклорнотанцовите формации...../12/
 - 1.3.1. Фактори, свързани с конструктивно-техническите особености на инструмента
 - 1.3.2. Функционални насоки на приложение в практиката

ГЛАВА ВТОРА. АКОРДЕОННИЯТ АКОМПАНИМЕНТ В УСЛОВИЯТА НА РЕПЕТИЦИОННИЯ ПРОЦЕС...../14/

- 2.1. Акордеонният акомпанимент при реализиране на екзерсисната дейност...../14/
 - 2.1.1. Особенности на изпълнителското интонирание
 - 2.1.2. Избор на музикален съпровод
- 2.2. Особенности на акомпанимента при изпълнението на фолклорен танц...../16/
 - 2.2.1. Съобразно възрастовите особености на участниците
 - 2.2.2. Според условията и мястото на изпълнение
- 2.3. Импровизацията в изпълнението на акордеониста-акомпаниятор...../17/

ГЛАВА ТРЕТА. МЕТОДИЧЕСКИ НАСОКИ ПРИ СЪСТАВЯНЕТО НА АКОМПАНИМЕНТ...../18/

- 3.1. Етапи на фактурна организация..../18/
 - 3.1.1. Предварително-аналитичен

- 3.1.2. Технологично-басов
- 3.1.3. Мелодико-вариативен
- 3.2. Изисквания при съставянето на встъпление и заключение.../28/**
- 3.3. Акомпаниментът в музикално-танцовата практика на специалност „Българска народна хореография“ в ЮЗУ „Неофит Рилски“...../32/**

ЗАКЛЮЧЕНИЕ И ИЗВОДИ...../33/

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД...../38/

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА...../39/

УВОД

Навлизането на акордеона в българското фолклорно-изпълнителско направление е процес, характеризиращ се с постепенното функционално разширяване на периметъра му на приложимост. Първоначално той е тясно обвързан с различните инструментални формации, използвани в България в началото на XX век, изпълняващи разнообразна в стилово и жанрово отношение музика. Впоследствие започва все по-усилено да се налага във фолклорните инструментални групи. В началото се използва като съпровождащ, а след средата на 30-те години на XX век и като солиращ инструмент, най-вече поради техноконструктивните особености на дискантовата му механика и възможността за едновременно изпълнение на мелодия и акомпанимент.

За разлика от музикалнофолклорното изпълнителско изкуство, акордеонът навлиза значително по-късно като акомпаниращ инструмент в народно-танцовите формации. За това допринася в изключителна степен и неговата мобилност, т.е. възможността чрез него да се реализира музикален съпровод при най-различни условия – и в танцови зали, и на импровизирани концертни площадки.

До откриването на клас по акордеон в Музикалните училища в България, а впоследствие в АМТИИ (ВМПИ) Пловдив и НМА „Проф. П. Владигеров“, корепетиторската дейност в танцовите колективи се реализира единствено чрез акордеонисти-любители. Това обикновено са самоуки изпълнители или придобили определени технически умения в детските музикални школи.

Независимо какъв е образователния статус на акордеонистите-корепетитори при съставянето на съпроводите към народните танци, се наблюдава тенденция, продължаваща линията на фактурна организация на музикалния материал, поставена от основоположниците на акордеонно-изпълнителското изкуство в България с характерно доминиращо значение на дискантовото изложение и подчинена функция на лявата ръка. Това е линия, произтичаща от техноконструктивните особености на басовата механика на акордеона и

осигуряваща възможност за лесно акордово изпълнение към дадена мелодия. Благодарения на нея не се изискват по-сериозни технически умения, за разлика от използването на дисканта, чийто механизъм действа на обратния принцип – предполага лекота и бързина на изпълнението.

Поради тази причина в акордеонното акомпанаторско изкуство се е наложил един изпълнителски модел, при който най-важното е изпълнението на мелодията в дисканта, съпроводена от елементарен басов акомпанимент, понякога дори отсъстващ. В същото време, по отношение на мелодическото изпълнение е налице стремеж към орнаментално претрупване и техническо усложняване, което не отчита спецификата на танцовата дейност. Тези особености изпъкват с особена сила при провеждането на репетиционната дейност. Постепенността при овладяването на различните двигателни действия изисква различни подходи по отношение на съпровода, с цел подпомагане на изпълнителите при възприемането на характерния ритмически рисунок, неговото осмисляне, точното изпълнение и претворяване чрез танца. Различните видове екзерсиси поставят различна по своето естество проблематика пред танцьорите и за нейното по-бързо преодоляване от важно значение е и начинът, по който ще бъде изпълнен съответният музикален фрагмент. Това рефлектира не само върху темпото, но и върху фактурната организация, включително и върху особеностите на изпълнителското интониране. На практика най-важното условие, с което се съобразяват акомпанаторите в репетиционния процес, е темпото. Мелодиите се изпълняват по един и същи начин – ако се налага подчертаване на определена ритмическа фигура, то това се постига единствено чрез мехово-динамическите акцентирания.

Именно това провокира у мен желанието да разработя конкретни методически правила за фактурна организация на музикалния материал и обособяване на съответни етапи, отчитащи особеностите на организация на репетиционния процес и разчупване на установения през годините акордеонно-изпълнителски еталон.

До момента в България няма нито една теоретична разработка по проблемите на акордеонния съпровод във

фолклорнотанцовото обучение. За хореографите е достатъчно корепетиторът да изпълнява музиката по определени параметри – темпо, продължителност, характер, но по какъв начин ще се осъществи организацията на звуковия материал от чисто музикална гледна точка зависи от подхода на акордеониста. Това определя и актуалността на настоящото изследване, чрез което ще се очертаят най-важните насоки пред корепетиторите при съставянето на акомпаниментите и ще се обособят методически правила, изхождащи от спецификата на танцовата дейност.

Обект на изследването е акордеонният съпровод в репетиционния процес по български народни танци.

Предмет на изследването е фактурната организация на музикалния материал при реализиране на акордеонния съпровод.

Основна цел на изследването е обособяването на основни методически правила, свързани с фактурното приспособяване на музикалния материал с оглед технико-художествените възможности на акордеона и в тясна връзка със спецификата на танцовата дейност и условията на репетиционния процес.

Съобразно с поставената цел може да бъде формулирана следната **ХИПОТЕЗА** на научното изследване:

Ако акордеонният акомпанимент, чрез който се реализира музикалния съпровод във фолклорнотанцовото изкуство, бъде осъзнат като важен компонент от цялостно организирания репетиционен процес и на тази основа бъдат изведени основни модели за съставяне на акомпанименти, то в методически план това ще подпомогне корепетиторите в тяхната дейност при търсенето на оптимални фактурни решения, в зависимост от изпълнителските умения и възрастовия състав на танцьорите.

Тази **хипотеза** съдържа следните конкретни предположения:

1. Анализирането на условията и факторите, свързани с навлизането и утвърждаването на акордеона в българското

фолклорнотанцово изкуство, ще позволи да се осъзнаят в по-пълна степен технико-изразните възможности на този инструмент за изпълнение на народна музика и успешното му интегриране в репетиционно-танцовия процес.

2. Обособяването на конкретни методически правила за съставянето на акомпанименти, отчитащи спецификата на танцовата дейност и степента на двигателни умения на танцьорите, ще определи оптималните варианти и етапи на фактурна организация на музикалния материал по начин, създаващ предпоставки за ясното възприемане на логиката на структурирането и развитието му.

Така поставената хипотеза осигурява:

1. Условия за разнообразни творчески подходи при реализирането на съпроводите, което изключва стереотипизирането им и създава възможности за многовариантност на фактурните решения.
2. Условия за развитие на импровизационното начало, чрез което да се търси и постига по-голяма гъвкавост и изразителност на танца, независимо от изпълнителските умения на танцьорите, вида и особеностите на организация на репетиционния процес.

За постигане на поставената цел и доказване на работната хипотеза в настоящото изследване ще бъдат решени следните **ЗАДАЧИ**:

1. Проучване и анализ на теоретичната литература за приложението и открояването значението на акордеона в българската фолклорноизпълнителска практика – исторически предпоставки, допринесли за навлизането и утвърждаването му и посоките на интегриране с акцент върху фолклорнотанцовото изкуство.
2. Анализиране на специфичните особености на акордеонния акомпанимент при реализиране на екзерсисната дейност в танцовите колективи.
3. Открояване значението на импровизационното начало и обособяване на основни принципни изисквания, определящи

индивидуалните творчески подходи на акомпанятора, съобразно спецификата на танцовата дейност.

4. Обособяване на основни методически подходи, свързани с фактурната организация на звуковия материал при съставянето на акомпаниментите, в това число и изработването на встъпление и заключение.
5. Определяне на някои специфични особености на акордеонно-корепетиторската дейност в обучението на студентите от специалност „Българска народна хореография“ при ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград.

Представянето на условията, довели до проникването и утвърждаването на акордеона в българската фолклорноизпълнителска практика, анализът на музикален материал и обособяването на методически правила за фактурната му организация в посока, отчитаща спецификата на танцоворепетиционния процес, предопределя **основните методи**, заложиени в изследването:

1. **Теоретично проучване** на научната литература по проблематиката, свързана с приложението на акордеона в българското фолклорнотанцово изкуство:
 - а) с цел по-пълното изясняване на изследвания проблем се извърши проучване в широк обсег на въпроси, свързани с изясняване на терминологията, сферите на приложение и факторите, обуславящи приложимостта на акордеона в българското фолклорноизпълнителско изкуство, особеностите на изпълнителското интонироване и подборът на музикалния материал;
 - б) за обособяването на методическите основи при фактурната организация на музикалния материал са проучени теоретико-методически източници, научни изследвания, статии в периодичния печат, учебна документация – учебни планове и програми на специалност „БНХ“ при ЮЗУ „Неофит Рилски“.
2. **Сравнителноисторически**, проследяващ историческите предпоставки за проникването на акордеона в България, навлизането и интегрирането му в народната музика, и постепенното разширяване на сферите му на приложение,

довели до трайно обвързване с фолклорнотанцовото изкуство.

3. **Теоретическо моделиране** – на основата на проучените източници са изведени методически правила за фактурна организация на музикалносъпровождащия материал в репетиционно-танцовата дейност.
4. **Музикалноаналитичен** – свързан с анализиране структурните, интонационно-ритмическите особености на мелодическото изложение и ладовата организация, на чиято основа се предлагат модели на дискантово-басова фактурна организация на музикалния материал.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

ПЪРВА ГЛАВА. Акордеонът в българската фолклорноизпълнителска практика

В първи параграф се изяснява *етимологията на термините акомпанимент и съпровод*. Разгледани са музикални енциклопедии, речници, теоретични разработки и е анализирано значението на термините *партниращо пиано* (collaborative piano) в САЩ и изпълнител-концертмайстор в Русия. При изясняването на термина акомпанимент в цитираните издания могат да се обособят два подхода. Първият се отнася до фактурното изложение, а вторият – към изпълнителските проблеми на акомпаниятора. Различията в тълкуването са продиктувани от желанието на авторите по-ясно да формулират значението на този термин.

От българските научнотеоретични разработки по-сериозно внимание е отделено на дисертационния труд на Николина Кротева „Ролята на пианиста при работа с хорови състави, която разглежда съпровода „като съвкупност не само с ладово-хармонически функции, но и в конкретно фактурен вид“¹, т.е. като обособен пласт от фактурното изложение с присъщите му особености, на чиято основа тя обособява три

¹ Кротева, Н. 2010. Ролята на пианиста при работа с хорови състави. Автореферат. Благоевград: ЮЗУ „Неофит Рилски“, с. 12.

типа и откроява многофункционалните посоки в дейността на корепетитора.

Във **втори параграф** са разгледани въпросите, свързани с **навлизането и утвърждаването на акордеона в българската музикалноизпълнителска практика** като резултат от социокултурните процеси в българската държава след средата на XIX в., свързани с т.нар. европеизиране, под чието влияние се поставя началото на формирането и развитието на градската музикална култура. Именно отварянето към западноевропейската култура е свързано с обновяването на музикалния инструментариум. Акордеонът навлиза на един по-късен етап и за това допринасят два основни фактора. Единият има отношение към градската инструментална практика и е свързан с формирането на инструментални формации преди всичко от смесен тип (с фолклорни и привнесени инструменти). Другият важен фактор е изпълнителската дейност на циганите акордеонисти.

До края на 50-те години на XX век акордеонът битува в музикалната изпълнителска практика основно като инструмент за изпълнение на народна музика. Така през този период окончателно акордеонът се утвърждава в това направление, за което допринасят редица акордеонисти. Ако през този период (до началото на 50-те години) е на лице стремеж за придържане към особеностите на българската фолклорна традиция, то от началото на 60-те години се наблюдава процес на търсене на виртуозност на изпълнението. За това допринасят **два фактора** – развитието на изпълнителското изкуство и натрупаният опит, както и полагаането на основите на българската акордеонна методическа школа, което от своя страна поставя началото на второто направление в изпълнителската практика (класическото).

Факт е, че възходящата линия в развитието на това „ново“ направление е много по-интензивно изразено в сравнение с фолклорното. Но именно постиженията във фолклорното оказват влияние и катализират не само класическото направление, но и акордеоннометодическото.

Този етап в развитието на акордеонната школа в България създава условия за много по-широкото

приложение на инструмента в българските условия през втората половина на ХХ в. Важно значение има и специалното внимание за развитието на професионалното музикално образование и мястото на професионалиста аккомпанятор. За това обаче важен фактор се оказва и обръщането на педагозите към руската акордеонна школа.

По този начин в акордеонната фолклорноизпълнителска практика се очертават две **стилистико-художествени линии**. Едната продължава традициите в изпълнителското изкуство, поставени от Борис Карлов, а другата – на Ибро Лолов, се развива под влияние на класическото направление. За развитието на втората линия роля имат акордеонистите с академично образование, завършващи АМГИИ (Пловдив) и НМА „Проф. Панчо Владигеров“ (София), както и випускниците от средните музикални училища.

През 60-те години под влияние на изпълнителската стилистика на Ибро Лолов силно развитие получава третата фолклорноизпълнителска линия (според Р. Потеров), свързана със **сватбарските оркестри**. Това е линия която винаги е съпътствала фолклорното направление, но нейното най-силно проявление е през 60-те години.

Постепенното утвърждаване на акордеона в музикалната практика в България е свързано с разширяване на диапазона на неговата приложимост. Поставят се основите на акордеонната методика. Осъществява се трайно обръщане към руските принципи на акорденно обучение, което се оказва сериозен стимул за развитие на музикалната практика, в която акордеонът се използва с различна функция. В резултат на посочените процеси този инструмент постепенно навлиза и се налага в българското образователно пространство.

Третият параграф разглежда въпроса за акордеона като аккомпаниращ инструмент във фолклорнотанцовите формации.

В тази посока са разгледани:

- факторите, свързани с конструктивно-техническите особености на инструмента;

- функционални насоки на приложение в практиката.

По отношение на **първия фактор** – технико-художествените характеристики на акордеона са в основата за утвърждаването на инструмента във фолклорно-изпълнителската практика.

По отношение на **втория фактор** – приложението на акордеона в българската народна танцова практика следва изпълнителските традиции, създадени след началото на ХХ век. Акордеонът има солираща и акомпанираща функции при изпълнението на народна музика, а именно като ансамблов инструмент в определена инструментална формация или като солиращ инструмент, партниращ на народните певци.

Оттук са изведени и функциите на акордеона в танцовото изкуство на фолклорна основа:

- **като съпровождащ инструмент, включен в състава на определена инструментална формация;**

- **като солистично-съпровождащ инструмент в танцов състав.**

Въведената терминология за втората функция отчита особеностите на корепетиторската дейност при **провеждане на репетиционния процес**, когато единственият инструмент, осигуряващ музикалния съпровод, е акордеонът. Това е валидно и в случаите, в които акомпаниментът се осъществява в **рамките на концертно изпълнение**.

Ако до 50-те години акордеонът се явява като част от определена инструментална формация за изпълнение на народна музика, то от средата на ХХ век със сформирването на танцови формации, акордеонът навлиза и в това хореографско направление за български танци, като участието му е под две форми.

Първата е свързана с традициите, установени дотогава във фолклорноизпълнителското изкуство, т.е. като част от определена фолклорна формация, но вече обвързана с танцовото изкуство.

Втората произтича от първата, но има отношение към репетиционния процес на съответния танцов колектив, което се свързва с новата функционална насока – солистично-съпровождаща. Функционално акордеонът се превръща в

инструмента, осигуряващ музикалния съпровод във всички етапи на танцовата репетиция.

Може да се приеме, че технологично-практическото навлизане на акордеона в хореографската дейност през 50-те години на XX век се свързва с осъществяването на репетиционния процес в новосформираните тогава държавни фолклорни ансамбли „Ф. Кутев“ и „Пирин“. Малко по-късно – през 1956 г., се открива паралелката по народни танци (първоначално с двегодишно, а от 1964 г. с четиригодишно обучение) в Държавното хореографско училище в София, в което са назначени акордеонисти-корепетитори.

Корепетиторската дейност в упоменатите институции е свързана с особеностите на реализиране на репетиционния процес. В единия случай става въпрос за професионални танцьори, чиято задача е изучаването и изработването на определени танци, а в другия – тази задача е педагогически ориентирана. А това се свързва с изучаване основите на хореографското изкуство и практическото му приложение в конкретни танци.

ВТОРА ГЛАВА. Акордеонният акомпанимент в условията на репетиционния процес

В първи параграф – акордеонният акомпанимент в екзерсисната дейност, са разгледани:

- особености на изпълнителското интониране;
- избор на музикален съпровод.

Репетиционният процес в българските народни танци се подчинява на определени закономерности. Те са продиктувани не само от спецификата на съответното изкуство, но и са подчинени на определени правила, пряко свързани с формирането на умения и навици.

Неотменна част от формирането и постепенното усъвършенстване на двигателно-танцовото развитие на изпълнителите представлява екзерсисът (от фр. *exercice* – букв. упражнение). Той служи за подготовка на тялото физически и психически за по-интензивно натоварване, както и за развитие и усъвършенстване на танцовата техника на изпълнителите. Чрез

него танцьорите трябва да овладеят до съвършенство двигателните качества, стиловите особености на фолклорните танци от различни етнографски области.

Спецификата на организация на екзерсисната дейност е тясно свързана с въпроса за **темпо**, което е в пряка зависимост от **етапа на формиране на двигателните движения**: на първоначалното техническо овладяване; на техническото изработване и прецизиране на движенията; и на техническото усъвършенстване.

Освен търсенето на темпово съответствие съобразно вида екзерсис и сложността на двигателното действие, реализирането на корепетиторската дейност има отношение и към **ритмико-изпълнителското интониране** и постигането на т.нар. *инструментално-двигателно ритмическо открояване* посредством различни изпълнителски прийоми. Чрез тях се подчертават определени ритмически модели с цел точното им възприемане и изпълнение от танцьорите. Могат да се обособят различни начини за постигане на открояването посредством динамиката, артикулацията, фактурната организация и др., но най-подходящият е чрез **мехово-пръстовите акцентирания**. Те са тясно обвързани с въпроса за **динамиката**, разглеждана като допълнителен активиращ вниманието фактор. На тази основа се обособяват два типа мехово-акцентни артикулации – ***остро и меко звучащи***, в зависимост от интензитета на въздушната струя.

Възприемането на връзката музика–танц в процеса на двигателното усъвършенстване кореспондира и с въпроса за **артикулирането** като неотменен компонент от емоционално-въздействащата функция на музиката и произтичащо от нейния характер, независимо от времетраенето на музикалния фрагмент при различните екзерсиси. Това определя и използването на двата вида артикулации – свързани и разчленени, но тяхната палитра в корепетиторската дейност е силно стеснена и се разглежда в тясна връзка с темпо и ритмическата организация.

При изпълнението на танцовите комбинации, наред с всички открити в това изследване особености на изпълнителското интониране, от много важно значение е и въпросът за **ритмическото фразирание**. Тази особеност на

ритмическата организация на звуковия материал зависи от способността на акомпаниятора за определяне на смисловите единици в ритмическата организация на музиката и разбирането за логическия строеж на ритмическата фраза и период. Без възприемането им като относително завършени елементи в цялостността метроритмическа организация на произведението е невъзможно да се говори за художествените аспекти на изпълнителската акомпанияторска дейност.

Изпълнителското интониране способства за формирането на ясни представи у танцьорите за съотношението между време, пространство и движение, подпомага овладяването и усъвършенстването на различните по своето естество двигателни действия и въздейства върху емоциите на танцьорите. Чрез него се стимулира възприемането, отношението и осъзнаването на връзката с музиката и изразителната страна на танцовото изпълнение.

Изборът на музикален съпровод може да се разглежда от две позиции: *самостоятелно подбран* от корепетитора с отношение към т.нар. *активна почивка на танцьорите*, реализирана под формата на „разходка“ с цел физическото възстановяване от умората, възвръщането на работоспособността и концентрацията на вниманието; и *предварително уточнен* с хореографа, чрез уговаряне на определените параметри.

Изборът и подходите на организация на звуковия материал винаги са съобразени с етапите, съпътстващи овладяването на конкретно изпълнителско движение, и са в тясна връзка с различните дидактически методи и подходи при обучението на танцьорите.

Във втори параграф особеностите на акомпанимента при изпълнението на народен танц са разгледани във връзка с възрастовите характеристики на участниците и според условията и мястото на изпълнението.

В процеса на обучение на подрастващите танцьори съставянето на музикалния съпровод е подчинено на определени закономерности, произтичащи от техните възрастови специфики. Това формира два основни подхода. Единият е в

зависимост от етапите, съпътстващи процеса на овладяване на конкретни танцови двигателни умения, а другият се отнася до техническото и художественото изработване на конкретен танц. Първият подход би могъл да се определи като *технологичен*. При него фактурната организация, спецификите на мелодическото изложение, фразирането и цялостното изпълнителско интониране са насочени да подпомагат слуховите възприятия на подрастващите, усещането и осъзнаването на метроритмическите особености и общия емоционален характер на двигателните действия. Вторият е свързан с художествената страна при изработването на конкретен танц. Това рефлектира върху търсенето на малко по-усложнените форми на акордеонния съпровод в контекста на художествените задачи.

По отношение условията и мястото на изпълнението са разгледани особеностите на акомпаниента в танцовата зала и при генералната подготовка за концертно изпълнение. Анализирани са различни варианти за реализиране на съпровода и спецификата му, възможните проблеми и разрешаването им.

В третия параграф се разглежда **импровизацията в изпълнението на акордеониста-акомпаниятор**.

Импровизационното начало в дейността на акордеонист-акомпаниятора е в пряка връзка с цялостната организация на дейностния процес в танцовото изкуство. То се характеризира с определени особености, продиктувани от целите – овладяване на двигателните умения в репетиционно-екзерсисната работа или изучаването на конкретен танц. На тази основа, могат да се обособят два импровизационни типа:

Първият – импровизации, обусловени от спецификата на екзерсиса, т.е. продиктувани от различните видове екзерсиси.

Вторият – импровизации, свързани с музикалния съпровод на конкретен танц.

Към **първия тип** импровизации, могат да се посочат три подтипа. **Първият подтип** има отношение към самостоятелния избор на музика и изпълнителски средства по зададени от ръководителя-хореограф параметри и вариативност на изложението при многократните повторения на танцовите движения. **Вторият подтип** е свързан с овладяването на определени двигателните умения в танцови комбинации, както и

с техническото и художественото изработване на конкретен танц. **Третият подтип** са импровизации въз основата на слухово възприета музика чрез аудиозапис.

Вторият обособен тип импровизации са свързани с музикалния съпровод на конкретен танц. При тези импровизации най-често срещаните подходи в акордеонната импровизация обхващат дискантовото фактурно изложение, докато в басовия гриф те са значително по-ограничени, поради фактори от обективен характер.

Образците от богатото българско музикалнофолклорно наследство, използвани чрез импровизационния принцип, са базисни при реализиране на музикалния съпровод в танцовия репетиционен процес. Импровизацията трябва да е разбираема за танцьора и изчистена от всичко, което би могло да внесе неяснота във възприемането на музиката. Съобразяването с основните принципни положения при импровизацията на музикалния материал и взаимообусловеността между музикалното и танцовото изкуство способстват за концентрация на вниманието върху основните особености на даденото движение и неговото усъвършенстване.

Натрупването на изпълнителски опит има отношение към усложняването на танцовите движения и комбинации, което, от своя страна, рефлектира и върху търсенето на по-усложнени форми на музикалния съпровод.

ТРЕТА ГЛАВА. Методологични насоки при съставянето на акомпанимент

В **първи параграф** са разгледани етапите на фактурна организация на звуковия материал при съставянето на акомпаниментите: предварително-аналитичен; технологично-басов и мелодико-вариативен.

Първият етап (предварително-аналитичен) има отношение към предварителния анализ на конкретен музикален материал и очертаване на насоките, касаещи всички действия на акомпаниятора при фактурната организация на съпровода. Тук са обособени следните подетапи, подкрепени с музикални примери, адаптирани според конкретните изисквания:

- **Първи подетан** – определяне характера на музикалния материал. Той е свързан с предварителните заключения (в най-общ план) за изпълнителската проблематика относно: фразирането, орнаментирането, динамиката, артикулацията, особеностите при съставянето на басовия съпровод. Ладът има отношение към изпълнителските възможности (произтичащи от подредбата на басовите бутони).
- **Втори подетан** – анализ на ритмическото изложение, връзка с темпото и обособяване на характерна ритмическа фигура. Този анализ е насочен, от една страна, към възможностите за мелодическо орнаментиране, а от друга страна, към по-конкретно обособяване на ритмическата организация на басовия съпровод. Темпото определя някои по-конкретни насоки на ритмическата организация.
- **Трети подетан** – анализ на мелодико-интонационното изложение. Той има отношение към амбитуса, характерни интонационни ходове, цялостното движение на мелодическата линия и нейния характер (плавно, накъсано от паузи изложение и пр.), пряко рефлектиращи върху обособяването на апликатурата. Така се търси оптимален вариант за логически аргументирана апликатура, позволяваща безпроблемно техническо изпълнение.
- **Четвърти подетан** – определяне на структурните членения в музиката и съотнасяне към танцовите. Той е насочен към изпълнителската проблематика, свързана с фразирането и съответно с подчертаването на началното встъпление на фразите. При музикалните и танцови фрази, съставени от различен брой тактове, се търси моментът на съвпадение. Това е този общ начален момент за музикалната и танцовата структура, в който подчертаването на фразата насочва вниманието на танцьорите и ги подпомага в точното организирано изпълнение.
- **Пети подетан** се разглежда като **двустепенен процес**. Първата степен има връзка с **определянето на лада**. Това е свързано със съотнасянето към особеностите на басовия гриф с оглед възможностите за изпълнение на различни акорди. Акордеонът е темперирани инструмент и строежът на акордовите басови съчетания отчита особеностите на западноевропейската

мажоро-минорна система. От изпълнителска гледна точка определянето на лада в контекста на бъдещото хармонизиране трябва да отчита техническите умения на изпълнителя и е продиктувано от квартово-квинтовата подредба на басовите бутони, най-общо сведени до възможността за изпълнение на определени мажорни или минорни последования в басовия гриф. Втората степен има отношение към определяне **на хармоническата схема**. Нейното съставяне трябва да отчита особености на танцовите фрази и характерни ритмически модели. Определянето на хармоническата схема и последващото съставяне на басовия съпровод е в пряка зависимост от вида репетиционна дейност, т.е. отнася се до овладяването на конкретен танц или вид екзерсис.

- **Шести подетап** – съотнасяне на хармоническата схема към танцовата фраза. Този подетап е сходен с предишния, но ако в петия не се отчитат структурните членения на формата, поради различния брой тактове за овладяването на конкретно двигателно умение, то в шестия, хармонизацията трябва да отчита танцовата и музикалната фраза т.е. хармонизацията е свързана със структурното членение на формата. И тук въпросът за хармонизацията има отношение към екзерсисната дейност на танцьорите.

Въпросът за повторенията при овладяване на танцовите движения може да се разглежда в **две посоки**. Първата има отношение към началното овладяване на конкретно движение. При него с цел изчистване на отделните (единични) движения понякога се налага прекъсване на изпълнението. Това са случаи, при които няма съобразяване с музикалната или танцова фраза, т.е. с определено структурно членение. Втората посока е съотнесена към следващия етап, при който единичните движения са овладяни и се свързват в цялостно еднотактово движение или комбинация.

Връзката между музика и танц определя значението на разгледания първи етап, защото музикалният съпровод трябва да се реализира по начин, който да отчита спецификата на танцовата дейност и да подпомага танцьорите във възприемането на музиката като важен компонент от формирането на двигателните им умения.

Предварително-аналитичният етап формира насоките при съставянето на акомпаниментите, като взема под внимание връзката между степента на развитие на двигателните умения на танцьорите и възможностите за усложняването на акомпанимента в процеса на тяхното усъвършенстване.

Вторият етап (технологично-басов) има отношение към специфичните подходи, свързани със съставянето на басовия акомпанимент, съобразен с особеностите на мелодическото развитие. На тази основа могат да се обособят четири основни подхода:

Първи подход – акомпанимент, реализиран изцяло в **басовата част на акордеона**. Той отчита цялостната фактурна организация и ритмическия рисунък, като взема под внимание особеностите на развитие на мелодическата линия и преди всичко конкретната ѝ ритмическа организация. Съществени са и интонационните особености на мелодията – характерен интервалов строеж, хроматически интонации и пр., които определят характерността на развитието и функцията на басовия съпровод. Необходимо е те да се подчертаят.

Тук могат да се открият **три начина** за тяхното подчертаване:

- прекъсване на съпровода;
- кратко прозвучаване на основния бас/акорд на подходящо място в такта в зависимост от мелодията;
- използване на басово-акордов фон, т.е. основа, върху която се изгражда мелодическото изложение.

От така посочените три начина за акомпанимент, могат да се извлекат два варианта. Първият, представлява комбинация между първите два начина (прекъснат и кратко заявен), а вторият използва басово-акордов фон:

- ***първият вариант подчертава характерна ритмическа фигура***. Това е разновидност на прекъснатия съпровод;
- ***вторият вариант*** е разновидност на акордовия фон чрез задържан основен бас и ритмически раздробени акорди.

Изборът, какъв вариант да се използва (с подчертаване или не на определена ритмическа фигура), е въпрос на лични

предпочитания на интерпретатора, но водещи трябва да бъдат танцовите движения.

Втори подход – прехвърляне на част от басовия съпровод в дисканта. Обикновено се прилага при бавни мелодии при оформяне края на фраза, при която мелодическото изложение завършва на тон с по-голяма ритмическа стойност. Прилага се и при по-бързи мелодии, на различни места в изложението, обикновено при подчертаване на определено метрическо време или на характерна ритмическа фигура.

При този подход могат да се обособят *следните варианти*:

- *първи вариант* – в бавни мелодии с ритмизирано акордово повторение в края на някои фрази;
- *втори вариант* – при умерено бързи мелодии, с акордово-дискантово изпълнение на определена ритмическа фигура.

Трети подход – комбиниран басово-дискантов акомпанимент. Може да се разглежда като усложнен вариант на по-горе илюстрирания втори подход. При него се търси динамическо подчертаване. Към него се пристъпва обикновено в случаи, когато акустическите особености на танцовата зала поглъщат звука, и за да се открои ритмиката, се налага и в двете части на инструмента да се изпълнява определен характерен ритмически модел.

Този подход е възможно да се реализира в два варианта.

- *първи вариант* – с изцяло дублирана ритмика в баса и дисканта;
- *втори вариант* – с ограничено използване на баса, само на по-дълга нотна стойност.

Четвърти подход – усложнен басов съпровод. Той се разглежда от две позиции. Първата има отношение към използването на т.нар. допълнителни басови функции (усложнени), т.е. терцбаси и кръстосани баси от първи и втори вид, а втората – към ритмизирането му. Възможно е в зависимост от темпото и ритмическата организация на мелодията да се приложи и комбиниран вариант. Като цяло вариантите са следните:

- *първи вариант* – включва допълнителните басови функции;
- *втори вариант* – ритмизиран басов съпровод.

При него не се използват усложнените басови функции, а единствено се търси разнообразие чрез ритмическата организация на съпровода.

Като цяло, първият подход представлява най-елементарния вид съпровод с отношение към акордовото изпълнение на хармонията в басовата част. Останалите три подхода създават възможности за комбинирано басово-дискантово акордово изпълнение, разглеждано като разновидност на фактурната организация на звуковия материал.

Третият етап (мелодико-вариативен) отчита насоката на музикалния съпровод с отношение, от една страна, към организацията и провеждането на екзерсисите, а от друга – към овладяването на определен танц.

Това определя четири подхода:

първият – олекотяване на мелодическото изложение чрез редуциране на орнаментите или премахването им;

вторият – съхраняване на орнаменталното своеобразие на мелодическата линия;

третият – умерено орнаментално усложняване;

четвъртият – мелодическа, ритмическа и хармоническа фигуративност.

Първият подход е свързан с овладяването на определено танцово движение в екзерсисите на етапа, в който танцьорите усвояват отделните двигателни действия, преди комбинирането им в цялостно движение. Това изисква премахване на орнаментите или свеждането им до минимум с цел по-точното слухово възприемане на ритмическите особености на мелодията.

Като цяло, орнаменталното олекотяване или цялостното премахване на орнаментика от мелодическото изложение се прилага само при първоначалното овладяване на определени двигателни умения в различните екзерсиси, т.е. във фазите, подготвящи формирането на динамически

модел – на ирадиацията и потискането² (техническото изработване). В последната фаза – на усъвършенстването на двигателните умения – се преминава към втория или третия подход.

Вторият подход, свързан със съхраняване на орнаменталното своеобразие на мелодическата линия, е възможен само в етапа на техническото изработване на определено двигателно действие. Ако в първия етап (фаза на ирадиацията) се изисква максималното изчистване на мелодията, с цел подпомагане процеса на точното ѝ възприемане и синхрон с танцовите движения, то в следващия етап (фазата на потискането) постепенно се постига прецизност на движенията. Възможността мелодическото изложение да бъде изпълнено с присъщата му, утвърдена в изпълнителската практика орнаменталност, е в зависимост от темпото. Постепенното овладяване и усъвършенстване на определено двигателно действие се движи в посока – **от бавно към умерено и бързо темпо**. Това означава, че във втория етап, темпото вече се приближава към истинското. Усъвършенстването на движението, от своя страна, налага музиката да бъде възприемана не като поредица от отделни пулсации и ритмически фигури, а в художествен аспект като единно цяло с танца. Поради тази причина, трябва да се премине към изпълнение с присъщото за мелодията орнаментиране.

Третият подход – орнаменталното усложняване, може да се приложи само в третия етап – на усъвършенстването (третата фаза). В зависимост от сложността на двигателното действие, този подход може да намери място и във втория етап, но като цяло това не е желателно, поради факта, че в него от физиологическа гледна точка все още не може да се говори за автоматизация на движенията. Това се постига единствено в третия последен етап, при който постепенното автоматизиране се свързва с изграждането на динамическия стереотип.

Всеки един от трите подхода (орнаментално олекотяване, орнаментално съответствие с оригинала и

² Терминологията е според П. Михел. 1980. Музикални способности и изпълнителски сръчности. София. Музика.

орнаментално усложняване) са в пряка зависимост от физиологичните процеси, свързани с етапите на овладяване, техническото изработване и усъвършенстване на движението при екзерсисите и танците.

Четвъртият подход е свързан с *ритмическите, мелодическите и хармоническите фигурации*.

Ритмическите фигурации се прилагат в случаите, когато в мелодическото изложение има по-дълга нотна стойност. Обикновено в практиката ритмическото фигуриране се изпълнява с еднотипна ритмика в много кратки нотни стойности – те разнообразяват изложението, внасят особен енергиен заряд, но е възможно и прилагането на ритмическо разнообразие. Скоростта на изпълнението е в пряка зависимост от темпото.

Ритмическото фигуриране обикновено е продиктувано от структурните членения на формата при оформянето завършека на определена фраза и връзката със следващата. В по-бавни или умерено бързи темпа, то може да се приложи и на други места. Съществуват два вида ритмическо фигуриране:

- **Дискантово-пръстово.** Към него могат да се причислят три типа ритмически фигурации: фразово-свързваща ритмическа фигурация; вътрефразова; комбиниран тип, който обединява първите два и с него освен разнообразяване на повторението се осъществява и връзка с първоначалното изложение.
- **Мехово-ритмизиращо.** То също може да бъде два типа – дискантово-мехово и мехово дискантово-басово.

В зависимост от начина на реализиране, ритмическите фигурации могат да се реализират пръстово или мехово. Изборът им е в зависимост от темпото, ритмическата организация на мелодическото изложение и неговия характер. Подходящи са за приложение при изпълнение в по-бързо темпо и винаги върху по-дълга нотна стойност.

В зависимост от мястото на приложение, пръстовият вариант е най-подходящ при осъществяване на връзка между отделни фрази, а меховият – при оформяне завършека на определен дял. На тази основа пръстовият вариант може да се разглежда като форма на мелодическо усложняване с

отношение към по-кратките структурни членения на формата, а меховият – към открояване и подчертаване завършека на по-големите.

Мелодическите фигурации намират по-голяма приложимост при изпълнение на мелодии, чийто интонационно-интервалов строеж предполага по-плавно изложение и развитие на музикалния материал. В зависимост от темпото и ритмическата организация на танца или музикалния фрагмент, използван при екзерсисите, могат да се обособят няколко варианта: гамовидни движения; проходящи и съседни тонове; движение около основен тон и дискантово-мелодическо бурдонирание.

Гамовидните движения се прилагат при по-дълги нотни стойности и осъществяват свързваща функция между отделни фрази.

Проходящите и съседни тонове са по-широко приложими от гамовидните пасажи и могат не само да осъществяват връзка между отделните структурни елементи, но и да се използват в цялостното мелодическо изложение в зависимост от неговия характер.

Движението около основния тон е приложимо единствено при по-бавни мелодии и върху по-дълга нотна стойност. То може да се приложи на всяко подходящо място в развитието на мелодическата линия, в това число и в нейния край при повторението ѝ.

Дискантово-мелодическото бурдонирание не е често срещан вариант на мелодическо фигуриране. Това е фактурно усложняване, посредством добавяне най-вече на основния и порядко на подтоничен тон към мелодията.

Мелодическите фигурации представляват усложнени форми на фактурно-дискантовото изложение. Изборът на вариант винаги трябва да бъде съотнесен към вида екзерсис и степента на овладяване на двигателните умения на танцьорите. Той не трябва да променя основните характеристики на мелодията, а само да допълва изразността, т.е. тя да бъде логически осмислена и да се отчита връзката между музика и танц.

Хармоническите фигурации се реализират в дискантовата част на акордеона. При тях част от басовата хармония се прехвърля в дисканта, но отделните тонове от акорда се изпълняват мелодически. За разлика от мелодическите фигурации, при хармоническите движението на мелодическата линия се осъществява само по акордови съзвучия. Вариантите могат да бъдат различни. Ритмическата им организация трябва да следва особеностите на ритмическия рисунок на мелодията и да не внася контраст, който да променя характера на мелодията.

Хармоническите фигурации могат да се използват за осъществяване на връзка между отделни фрази или за постигане на разнообразие при многократните повторения на определен музикален фрагмент по време на екзерсисите, при което трябва да се отчита степента на овладяване на изучаваното движение.

Основните принципи, на които трябва да отговарят хармоническата фигурации, са следните:

- посоката на движение и видът да са извлечени от особеностите на мелодическото развитие като цяло – тук се взема под внимание не само посоката на движение на мелодическата линия, но и характерните ѝ интервалово-ритмически особености;
- винаги да се отчита връзката с ограждащите построения, т.е. прилагането на хармоническата фигурация логически да произтича от процеса на музикалното развитие и да отвежда в следващия такт;
- да не променя интонационните особености на мелодията, а да се прилага само на подходящи места (паузи или по-дълги нотни стойности);
- изборът на артикулация да бъде извлечен от характера и да не контрастира с артикулационното своеобразие на цялостния изказ;
- в динамическо отношение да следва логиката на музикалното развитие.

Оттук следва, че принципите при прилагането на хармоническите фигурации се разглеждат в **два аспекта**: като фактурна организация и като изпълнителско интониране. По отношение на първия аспект е необходимо **предварително анализиране** на фактурните особености на мелодическото

изложение, насочено към подбора на вида хармоническа фигурация и подходящото място за прилагането ѝ.

Разгледани са само някои варианти на хармоническо фигуриране, свързани с фактурната организация, а именно: арпежирани акорди; пропускане на някои от акордовите тонове и албертови акорди.

Хармоническите фигурации (подобно на мелодическите и ритмическите) представляват усложнена форми на фактурно-дискантовото изложение.

Като цяло, обособените три етапа при фактурната организация на музикалния материал се отличават с динамико-вариативен характер. Динамиката отчита степента на овладяване на двигателните умения на танцьорите. Тяхното усъвършенстване създава предпоставки за търсене на по-усложнени форми на фактурна организация, съобразно логиката на музикалното развитие в тясна връзка със спецификата на осъществяване на танцовата дейност. Тези специфики влияят при определянето на различните подходи на фактурната промяна.

Във **втори параграф** са разгледани изискванията при съставянето на встъпление и заключение.

Музикалното встъпление по своята същност изпълнява подготвителна функция. То винаги е извлечено от музикалния материал, съпътстващ даден екзерсис или танц, и е в зависимост от многовариантността на танцовите комбинации.

В българската хореографска практика са залегнали **два подхода** при съставянето на встъплението. Първият може да се определи като **акордов**, а вторият като **мелодически**.

Акордовият подход в най-общ план подготвя танцьорите за началните двигателни действия, изострайки вниманието им. Основава се на изработения чрез многократни повторения вътрешен усет за музикалното темпо, т.е. скоростта на протичане на метрическите пулсации.

Като **разновидност на акордовия** подход може да се посочи **акордово-ритмизираният**. Той дава по-ясна представа за темпото и характера на мелодическото изложение. При него

могат да се открият два варианта – единият (по-елементарен), отмерващ само метрическите пулсации, а другият (усложнен) – ритмически разнообразен. Вторият вариант може да използва ритмическия рисунък на мелодията или да включва някаква характерна ритмическа фигура.

Мелодическият подход при съставянето на встъпленията е извлечен от съответния музикален материал, върху който е изграден танцът или екзерсисът. Изхождайки от това, могат да се обособят няколко основни правила, на които трябва да отговаря този тип встъпления:

- Да бъде извлечен от конкретното мелодическо изложение.
- Да обхваща определено логическо членение на формата.
- Да притежава ясен за възприемане мелодически и ритмически рисунък.
- Да представлява хармонически оформена структура, която логически да отвежда към началното встъпление на мелодията.
- Да е с фактурна организация, подпомагаща открояването на мелодията.
- Да е в темпово съответствие с мелодията на танца.

Организиращи по този начин, встъпленията дават възможност за определена импровизационна свобода на акомпаниятора, която трябва да подпомага танцьорите при възприемане характера на музиката и да им въздейства емоционално-активиращо.

Относно изработването на встъпление, извлечено от конкретното мелодическо изложение, биха могли да се направят следните изводи:

1. Използването на интонационен материал от конкретна мелодия трябва да отговаря на определени изисквания, които винаги трябва да се разглеждат свързани едно с друго. Връзката е по отношение на интонационно-ритмическите особености, хармонизацията, структурирането и фактурната организация, към които се причислява и темпото, разглеждано не само като компонент на музикално-изразната система, но и като особеност на изпълнителското интонирание.

2. При този тип встъпления обикновено се използват два или четири такта от последната фраза на музикалната композиция, като продължителността му е в пряка връзка с опита на танцьорите и функционалността – овладяването на определен екзерсис или подготовка на конкретен танц. Встъплението трябва да е в синхрон със структурата на формата. При несъвпадение на музикалната и танцова фраза, водеща при съставянето на встъпление е танцовата.
3. Мелодико-ритмическите особености на встъплението трябва да бъдат ясни за възприемане от танцьорите, с умерена мелизматика и ярко подчертани метрически пулсации, с хармонизация, логически отвеждаща към началото на танца. Това включва и умереното използване на мелодически фигурации и фактурна организация при разпределението на звуковия материал между двете части на акордеона, подпомагаща открояването на мелодията.
4. При изграждане на встъплението важно значение имат особеностите на изпълнителското интониране, за което много значимо е правилното темпо, съответстващо на конкретния танц. Това в пълна степен важи и при овладяването на различните видове екзерсиси.

Във фолклорно-танцовата практика са се наложили **два вида заключение**. Единият е заключение, оформящо края на танцовата фраза, а другият – заключение, довършващо последната танцова фраза. Вторият вид се среща много рядко, поради което няма да бъде разгледано в настоящия параграф.

Заключението винаги обхваща един или най-много два такта, при което предпоследният такт изпълнява т.нар. подготвяща функция. В зависимост от особеностите на мелодическото изложение, заключението бива два типа: **буквално и променено**.

Буквалното следва интонационно-ритмическите особености на мелодията без промяна, докато при промененото се налагат определени изменения, насочени към търсенето на по-ярък и динамичен финал. Буквалното заключение е с ритмически рисунък, ясно очертаващ края на мелодията. Последният такт обикновено е умерено орнаментиран (или без

мелизматика), защото орнаментиката не е само определен вид допълнение към основния тон, украсяващ го по своеобразен начин, но тя винаги подпомага развитието. Но ясно очертаният финал на танца в едни случаи изисква определен спад в развитието, успокояване на напрежението и оформяне на заключението. В други случаи напрежението расте до финала. Независимо от драматургическото решение финалът трябва да е ясно обособен и да обхваща не само играта на танцьорите, но и музикалния съпровод като израз на синтеза музика-танц.

Промененото заключение цели по-яркото фокусиране върху финала на танца. Промените могат да засягат следните компоненти на фактурното изложение:

- Басовият съпровод и фактурната му организация.
- Мелодията и някои интонационни особености, орнаментиране, ритмика, регистрова промяна или звуково-акордово напластяване (продиктувано от конструктивните особености на акордеона).

Фактурната организация на басовия съпровод рефлектира върху търсенето на разнообразие в акордово-ритмическия рисунок. Вариантите могат да бъдат различни:

- звуково наслояване чрез едновременното изпълнение на определен бас и акорд;
- кратко прекъсване на басовия акомпанимент преди финала;
- комбиниран.

И трите варианта са еднакво застъпени в музикално-изпълнителската практика. Техният избор е в пряка зависимост от характера на изпълняваната музика.

Промените, които биха могли да се приложат по отношение на **мелодията** се отличават с по-голямо разнообразие в сравнение с тези на басовото фактурно изложение.

За разлика от буквалното, промененото заключение предлага различни възможности за мелодическа промяна, но всички варианти трябва да се вписват в контекста на цялостното развитие, като най-голяма е свободата при фактурната организация на басово-акордовото изложение. То позволява не само да се съхраняват характерните

интонационно-ритмически особености на мелодията, но и да се търсят различни звукови решение, внасящи разнообразие в избора на финални решения.

В **трети параграф** е разгледан акордеонният акомпанимент в музикално-танцовата практика на специалност „Българска народна хореография“ в ЮЗУ „Неофит Рилски“. От анализа на учебните дисциплини, включени в учебния план на специалността, могат да се направят следните заключения:

1. В учебния план на специалността са включени общо шест дисциплини (четири задължителни и две избираеми), за които е необходим акордеонен акомпанимент.
2. Начинът на реализиране на акомпанимента по отношение на фактурната организация не поставя по-различни изисквания от тези, обособени в т. 3.1. на настоящото изследване.
3. Концертната дейност на студентите обикновено се реализира чрез музикален материал от аудионосители, т.е. дейността на корепетитора основно е свързана с реализацията на репетиционния процес.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ И ИЗВОДИ

Навлизането и утвърждаването на акордеона във фолклорнотанцовата дейност в България, преди всичко репетиционната, е резултат от установените традиции във фолклорноизпълнителската сфера през първата половина на ХХ век. Причините за това се откриват в конструктивните му особености, а именно: възможности за орнаментално изпълнение на народната музика в съчетание с басов съпровод, дискантово многогласие, мехово-пръстови акцентирания и мобилност, т.е. една част от тях се отнасят към конструктивните, а друга – към особеностите на изпълнителското интонирание. Българската практика е показала, че въпреки значителните възможности на акордеона по отношение на художествените параметри, те не се използват пълноценно. Може да се посочи например тембровото разнообразие, постигнато чрез регистър-превключвателите; артикулационното разнообразие; повечето мехови и комбинирани пръстово-мехови артикулации и пр. Независимо от това, инструментът успешно се е интегрирал във фолклорноизпълнителското изкуство и основна заслуга за използването му имат акордеонистите Ст. Демирев, Б. Карлов, Ив. Шибилев, Ив. Кирев и др. Те не са били свързани конкретно с народно-танцовите състави, но посоката, която задават като начин на включване на акордеона във фолклорна музика, определя една линия, вплела се успешно в дейността на тези състави.

Тази линия води до нови функционални насоки на приложение, свързани със солистичните му изяви и именно това постепенно налага акордеона като акомпаниращ инструмент в народнотанцовите състави, т.е. довежда до нова, трета посока на функционалност. Тя обаче поставя акордеона в по-различна ситуация, при която акомпанирането трябва да отчита спецификата на танцовата дейност, нещо което до този момент не е стояло като изискване пред акордеонистите. И тук възниква основният въпрос – по какъв начин да се реализира съпроводът, да се следва традицията от музикалнофолклорното направление или да се потърсят по-различни начини за интегрирането му в танцовата дейност, т.е. такива, чрез които не само да се

осъществява музикалното оформление, а чрез средствата на музиката да се подпомага танцовата дейност и да се осъществи органически синтез между музика и танц.

Традицията, установена от първопроходците-акордеонисти, се оказва по-силна и тя се пренася в непроменен вид и в репетиционно-танцовата дейност, което рефлектира върху начина на изграждане на съпровода. Това основно се свързва с фактурната организация на музикалния материал.

В търсене на отговор на поставените в проучването въпроси и в съответствие със спецификите на организация на репетиционно-танцовия процес са изведени основни методически правила, които поетапно разглеждат различни подходи за съставяне на съпровод. При прилагането им се следва логиката на музикалното развитие и се отчитат особеностите при реализиране на репетиционно-танцовата дейност. На тази основа са обособени четири етапа, които най-общо се свеждат до фактурната организация на мелодията и баса.

Първият етап изпълнява функцията на подготвителен и очертава основната насока за избор на съответни подходи. В него се определя характерът и ритмико-интонационните особености на мелодията, структурирането и хармоническия план, в зависимост от ладовите особености на мелодията.

Вторият етап кореспондира с фактурната организация на басовия съпровод и в зависимост от техническите умения на корепетитора могат да се обособят четири подхода, два от които усложнени. При техния избор, обаче се има предвид както музикалната гледна точка (работата с музикалния материал), така и възрастовия състав на танцьорите, двигателните им умения и степента на овладяване на конкретния вид движения. В корепетиторската практика в България най-разпространен е подходът, при който ритмически еднотипен съпровод е реализиран изцяло в басовата част на акордеона.

Третият и четвъртият етап имат отношение към мелодическото изложение, реализирано в дискантовата част на акордеона, свързано с орнаментирането и търсенето на по-усложнена мелодия чрез различни фигурации. Орнаментирането задължително отчита нивото на овладяване на конкретното движение и в началния етап то трябва да е минимално, с цел

ясното открояване на ритмическия рисунок на мелодията. Акордеонистите-корепетитори в своята дейност не се съобразяват с тази особеност, най-вероятно поради изградения навик за изпълнение на конкретния вид музика и свързват нивото на умение единствено с темпото, дори нещо повече, пренасищат орнаментално изложението, което може да се допусне единствено в етапа на усъвършенстване на дадено танцово движение.

Ритмическите фигурации намират различна степен на приложение и се използват обикновено при осъществяване на връзка между музикални фрази или при ритмизирането на по-дълго звучащ тон, като най-голямо приложение имат пръстовите, за разлика от меховите или комбинираните.

Мелодическите фигурации, подобно на ритмическите също са много застъпени при съставянето на съпроводите и се използват отново за осъществяване на връзка между музикалните фрази или при многократните повторения на определен фрагмент. От обособените видове гамовидните движения, проходящите тонове и движението около основния тон са приложими при едногласно мелодическо изложение, а дискантово-мелодическото бурдониране – при многогласното.

Хармоническите фигурации могат да се разглеждат като усложнена форма на мелодическото изложение, а принципът им на приложение съответства на мелодическата фигуративност. Най-приложими са разложените акорди и тези с пропуснат тон върху по-дълга нотна стойност.

В специалността „Българска народна хореография“ при ЮЗУ „Неофит Рилски“ се изучават шест дисциплини, реализиращи се с акордеонен съпровод. Акордеонът се използва основно в репетиционния процес, докато при концертните изяви музикалният съпровод се осъществява чрез аудиозаписи. Всяка дисциплина надгражда професионалните умения на студентите и формира широк кръг от компетентности, необходими за успешната им бъдеща реализация.

Изводи с теоретичен характер и значимост на обособените методически правила при съставянето на акордеонните съпроводи:

1. Изясняването на процесите, свързани с проникването, утвърждаването, функционалната приложимост на акордеона в България и условията довели до включването му като акомпаниращ инструмент във фолклорнотанцовите състави, е в основата на обособените в дисертацията принципни изисквания. Те имат отношение към съставянето на съпроводите и произтичат от спецификата на танцовата дейност.
2. Анализът на специализираната научна литература, кореспондираща с проблемите на фолклорнотанцовото изкуство, дава основания за разработване на конкретни методически правила. При тяхното формулиране логически аргументирано се търси връзката между музика и танц по отношение на цялостното фактурно изграждане.
3. Специализираната хореографска литература отделя незначително място на особеностите на корепетиторската дейност при реализиране на репетициите на танцовите състави. Това дава основание да се разработи система от правила, с които всеки корепетитор-акордеонист ще подобри своята дейност в зависимост от възрастовия състав на танцовия колектив, степента на изпълнителските умения и етапите на овладяване на конкретни движения.
4. Предложената система от правила е изградена върху два основни момента – от една страна, това е свързано с предварителната дейност на корепетитора-акордеонист според особеностите на мелодическото изложение, а от друга – с избора на съответни подходи за фактурна организация, изключващи стереотипизирането им, разпространено в практиката.
5. Предложените методически правила са извлечени от спецификата на реализиране на танцовата дейност в ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград и са свързани с обучението на студентската възрастова група, но те имат общоуниверсално значение, защото принципите, върху които са изградени, са валидни за всякакъв вид фолклорнотанцови формации.

Изводи с практико-приложен характер и значимост:

1. Предложените методически правила за фактурна организация на музикалния материал са алтернатива на съществуващите и наложили се модели в практиката на акомпаниране. Те са:
 - съобразяване със степента на овладяване на различните двигателни движения и възрастовите особености на танцьорите;
 - създаване на условия за различни творчески подходи в акомпанияторската дейност, но в контекста на дидактическите цели в репетиционната дейност.
2. Анализът на музикалния материал, логическата аргументация на приложените подходи и извлечените изводи потвърждават работната хипотеза, че обвързването на акордеонния акомпанимент с особеностите на провеждане на репетиционния процес методически ще подпомогне корепетиторите при намиране на оптимални фактурни решения и цялостно фактурно изграждане. Така танцьорите ще бъдат подпомогнати в тяхната дейност и в осъзнаването на връзката между музика и танц.
3. Прилагането на разнообразни идейни решения за фактурната организация на акордеонните съпроводи води до по-задълбочено осмисляне на музикалните явления от позицията на своеобразното съ-партньорство между корепетитор и танцьори, водещо до двустранно надграждаща се сплав на музикална и танцова изпълнителска компетентност.
4. Предложените методически правила отчитат не само връзката между музика и танц, но и гарантират възможности за творческо присъствие и осъзнаване на личната активност на корепетитора в репетиционната дейност. По този начин се създават предпоставки за извличането на действителен алгоритъм, приложим към всякакъв вид музикален материал, използван в различните дейности на танцовите колективи.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Създаване и прилагане на авторски методически правила за съставяне на музикални съпроводи в корепетиторската дейност, съпровождаща фолклорнотанцовите състави, с цел оптимизиране на съществуващите в практиката модели и привеждането им в съответствие с особеностите на рализация на танцовия процес.
2. Като се използват теоретичните постановки, свързани със спецификата на фолклорнохореографското изкуство, се разработват и прилагат методически правила, представени като четириетапен процес. Те се основават на нов тип отношение към съставянето на съпроводите, базиращо се на връзката музика-танц, с цел подпомагане и оптимизиране процеса на овладяване на двигателните умения на танцьорите.
3. Практическата значимост на настоящото изследване се характеризира с:
 - Прилагане на логически обосновани подходи за фактурна организация на музикалния материал, необходими в корепетиторската дейност на акордеонистите.
 - Създаване на условия за активиране на творческото отношение на корепетиторите и адаптивност в зависимост от начина на организация и провеждане на репетиционната дейност на хореографите.
 - Създаване на предпоставки за оптимизиране процеса на надграждане на изпълнителските умения на танцьорите, чрез осигуряване на възможности за одухотворяване на движенията посредством въздействие върху емоционалността им.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА

1. Йорданов, Стефан. 2013. Акордеонът като съпровождащ инструмент на мъжките фолклорни певчески групи от Югозападна България и Северозападните Родопи (По наблюдения от Фестивала на мъжките вокални фолклорни групи „От древността към вечността“ – гр. Разлог). – В: Български фолклор, кн.3, с. 362-365.
2. Йорданов, Стефан. 2017. „На армане с тъпане“: от три ката до три минути. – В: Музика и танц (традиции и съвременност). Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“, с. 63-75.
3. Йорданов, Стефан. 2017. Някои особености на музикалния съпровод в танцовия екзерсис. – В: Сборник с доклади от студентска и докторантска научна сесия в рамките на X Национален студентски фестивал на изкуствата 2017. Благоевград: ЮЗУ „Неофит Рилски“ (под печат).