

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ

„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“

Факултет: Теоретико-композиторски и диригентски

Катедра: „Теория на музиката“

Теодора Василева Димитрова

МЕТОДИ ЗА МНОГОГЛАСНО СЛУХОВО ОБУЧЕНИЕ

ЧРЕЗ СЪВРЕМЕННА МУЗИКА

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователната и научна степен „Доктор“

по научна специалност Музикознание и музикално изкуство

Научен ръководител: проф. д-р Ангелина Петрова

Рецензенти: проф. д-р Андрей Диамандиев, проф. д. изк. Пенчо Стоянов

София, 2018

Дисертацията е разработена в Национална музикална академия „Проф. П. Владигеров“ – София. Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита на разширено заседание на катедра „Теория на музиката“ на ТКДФ, състояло се на 15.06. 2018 г.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на
на открито заседание на Жури, определено със Заповед №.....23 от
..... 2018 г. на Ректора на НМА „Проф. Панчо Владигеров“ в състав:
рецензенти: проф. д-р Андрей Диамандиев (НМА) и проф. д. изк. Пенчо
Стоянов; *становища:* проф. д-р Ангелина Петрова (НМА), проф. д-р
Димитрина Кауфман, проф. Крум Максимов.

Председател на НЖ: проф. д-р Андрей Диамандиев

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

УВОД

I ГЛАВА: ЕВОЛЮЦИЯТА НА МНОГОГЛАСА ПРЕЗ ХХ-ХХІ В. И ПРЕОСМИСЛЯНЕ НА РОЛЯТА И ЗНАЧЕНИЕТО НА МУЗИКАЛНИЯ СЛУХ В КОНТЕКСТА НА НОВИТЕ УСЛОВИЯ

1. Някои психологически аспекти на музикалния слух, музикалното възприятие и музикалнослуховото обучение
2. Метаморфози в интерпретациите за музикалното време и пространство през ХХ и ХХІ в.
 - 2.1. Музикално пространство
 - 2.1.1. Хоризонтал и вертикал
 - 2.1.2. Диагонал
 - 2.2. Музикално време
3. Модалност
 - 3.1. Диатоника
 - 3.2. Симетрични ладове
 - Особености при музикалнослухово възприятие
 - 3.3. Хроматика
 - Особености при музикалнослухово възприятие
4. Тоналност
 - 4.1. Хроматична тоналност. Енхармонизъм
 - 4.2. Атоналност. Додекафония
5. Вертикални музикални структури
 - 5.1. Интервалът като основна единица в многогласната структура
 - 5.1.1. Консонанс и дисонанс
 - Особености при музикалнослухово възприятие
 - 5.1.2. Микроинтервалика
 - 5.2. Хармоничен вертикал
 - Полихармония

Особености при музикалнослухово възприятие

- Модална хармония
- Полимодалност

5.2.1. Акордика

- Акорд и съзвучие
- Класификация на акорди
- Акорди с нетерцова структура
- Полиакорди

Особености при музикалнослухово възприятие

5.2.2. Фонизъм

5.2.3. Колористика. Сонорика

5.2.4. Клъстери

7. Полифония

Особености при музикалнослухово възприятие

8. Ритъм, полиритмия, полиметрия

9. Тембър

10. Влияние на джаза в музикалния език на XX в.

II ГЛАВА СИСТЕМАТИЗАЦИЯ И АНАЛИЗИ НА МУЗИКАЛНО-СЛУХОВИ МЕТОДИ ЗА МНОГОГЛАС В УСЛОВИЯТА НА СЪВРЕМЕННА МУЗИКА

1. Интервалов метод

1.1. Интерваловият метод на Ларс Едлунд за музика на XX век

1.2. Методът на Асен Диамандиев за овладяване на интервалите

1.3. Трактовката на Макамул на интерваловия метод

2. Метод на ладова основа

2.1. Ладът като основа на слуховите методи. Ю. Бичков

2.2. Подходът на Текелиев към многогласния слух

3. Методи с акцент върху психологическите аспекти.

- 3.1. Синтетичен подход
 - 3.1.1. Солфежът като психотехника на музикалния слух. М. Карасьова
- 3.2. Афективни методи
 - 3.2.1. Усвояване на атонални хармонични комплекси. Хаас и Каркошка
- 4. Аналитични методи
 - 4.1. Лингвистични подходи
 - 4.1.1. Слухов метод върху сет-теорията. Майкъл Фридман
 - 4.2. Аналитичнослухови методи
- 5. Интегративни методи
 - 5.1. Методът на Пенка Кадиева
 - 5.2. Методиката на Масльонкова – синтез на подходи
- 6. Съвременните технологии в обучението по солфеж

III ГЛАВА ПРАКТИЧЕСКА ЧАСТ: КОМПЛЕКС УПРАЖНЕНИЯ ЗА РАЗВИТИЕ НА СЛУХА ЗА МНОГОГЛАС ВЪВ ВРЪЗКА СЪС СЪВРЕМЕННАТА МУЗИКА

- 1. Слухов анализ
 - 1.1. Разпознаване на интервали по фонизъм
 - 1.2. Сравняване на интервал със съзвучие
 - 1.3. Определяне брой гласове
 - 1.4. Плътност
 - 1.5. Октавово разместване
 - 1.6. Гещалти
 - 1.7. Терцови акорди с наслагване
 - 1.8. Квартови акорди
 - 1.9. Клъстери
 - 1.10. Ритмика

1. 11. Ритмичен канон
1. 12. Полиметрия върху остинатен глас
2. Солфежиране
 - 2.1. Интервали
 - 2.1.1. Секунди
 - 2.1.2. Клъстери
 - 2.1.3. Кварти, квинти
 - 2.1.4. Смесени интервали
 - 2.2. Примери от музикалната литература
3. Диктовки
 3. 1. Задачи за допълване на знаци
 3. 2. Диктовки по параметри
 3. 3. Диктовка с грешки
 3. 4. Интервали
 3. 5. Акорди и съзвучия
 3. 6. Цялостни диктовки
4. Списък на приложени аудио файлове

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПРИНОСИ

ПРИЛОЖЕНИЯ

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

УВОД

XX век е епоха на музикалното разнообразие, отличаваща се с радикални промени в музикалния език и мислене, с промени в концепциите за творчество, стил и форма, с търсенето на нови подходи към музикалната материя, нови идеи и начини за разгръщането ѝ в пространството и времето, със стремеж към достигането на пределни изразни възможности. Композиторските търсения водят до решения в различни, понякога диаметрално противоположни посоки, които обаче в крайна сметка са

осъзнавани като част от сложното и многопланово цяло. Едновременно съжителстват рационалистични композиционни системи със свободни импровизационни техники и между тях продължаващо развитие имат традиционни тонални и модални структури, като често се наблюдават процеси на взаимопроникване и смесване.

На този фон ярко се откроява силната индивидуализация на композиторските стилове и композиционните техники. Бурното и многопосочно развитие на музикалния език през този период води до формирането на огромна пъстрота от музикални жанрове и форми с на практика неизчерпаемо многообразие на музикалноизразните елементи. Няма единна водеща музикална система, има множество конкретни индивидуализирани системи, действащи в рамките на конкретен авторски стил или дори на конкретно произведение.

В тази обстановка изграждането на музикалния слух при развитието на музиканта - професионалист често поражда противоречия, въпроси и проблеми, които не винаги имат еднозначен отговор и решение. Поради съществуващото изключително многообразие в съвременната интонационна среда професионалният музикален слух е призван да бъде адаптивен, аналитичен, гъвкав, с бързи и нестандартни реакции към всякакви провокативни явления на музикален изказ, които атакуват не само неговите умения, но често изпитват и пределните граници на физическите му възможности. Това силно засяга музикалния слух за многоглас, който, независимо че е неразделна част от музикалния слух като цяло, притежава свои специфични черти, които в отговор на новите условия стават с още по-висока степен на трудност, тъй като в съвременните музикални образци вертикалните структури нерядко са неимоверно усложнени, а допълнителни проблеми създава фактът, че слухът много често е лишен от хармоничнофункционални опори. Усложняването на материала за

усвояване е предпоставка за търсенето на по-ефективни решения за изграждането на способен да отговори на новите предизвикателства слух.

Съвременният етап на музикално развитие предполага нови принципи на прочит на учебната дисциплина „солфеж“. В днешните условия на все повече интердисциплинарни изследвания естествено е и полето на солфежа да протегне ръка към други научни сфери. Така през последните десетилетия редица музикалнорухови методики експериментират с нови идеи и дейности под нарастващото влияние на когнитивните и психологическите науки. В по-голямата си част обаче тези опити остават сравнително разпокъсани и изолирани в отделни практики.

Новият интонационен заряд в музиката на XX в. изисква изменения както в начините на работа, така и в подбора на музикалния материал за слухов анализ, солфежиране или диктовка. Остро започва да се чувства необходимостта от нови методически помагала, от обновяване на съдържанието и програмите на дисциплината солфеж, за да се догони настъпилото бурно развитие в съвременната музика.¹ В търсене на пътища към разрешаването на методическия дефицит в музикалноруховото обучение се появяват различни, но нерядко разпокъсани и некоординирани концепции как трябва да се подходи към изграждането на музикалния слух. В редица солфежни системи се експериментира и се въвеждат нови форми на работа, опиращи се например на когнитивни теории, които целят усъвършенстването на тонововисочинния, хармоничния, тембровия слух и ритмичното чувство. И макар че се появяват не малко методики за преподаване на солфеж, всяка от които има своите предимства, няма такава,

¹ Под понятието „съвременна музика“ за целите на настоящата разработка условно разбираме този исторически период, който започва през XX в. и продължава и до днес, но доколкото основните кардинални промени в музикалния език вече са били факт през XX в., донякъде можем да отъждествим XX в. със съвременната музика. Новопоявилите се през XXI в. експерименти, течения и направления следват зададените вече тенденции и не могат да бъдат окачествени като структурен вододел в музикалната теория.

която да може да се приложи универсално и която в определена среда или направление да няма слабости. Така преподавателите в различни ситуации, среди и направления, са принудени сами да компилират и избират своите методически средства, изхождайки от собствените си педагогически опори, както и от индивидуалните способности на учащите.

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Настоящото изследване се явява продължение на съществуващите в областта на музикалнослуховото развитие разработки и достижения в българската и чуждестранна музикална теория и музикознание, като се фокусира върху определен сегмент, а именно – слухът за многоглас в условията на съвременната музика.

Слухът на музиканта - професионалист се отличава със специфичност на когнитивните и оперативни стратегии за рефлексия на музиката. Тази специфичност от своя страна също е носител на определени разлики и характерни особености, зависещи от индивидуални качества, музикална специалност и не на последно място – от ефективността на педагогическото въздействие при изграждането на слуха. Способността за слухово възприемане на многогласни структури (полифонични, хармонични, ритмични или темброви) е част от общите музикални способности и процесите за нейното развитие протичат едновременно с общото музикалнослухово обучение. Но усетът за многоглас трябва да се справя и с различни от общите проблеми, които диктуват по-тясно насочени форми на работа, а в условията на съвременната музика нуждата от такава специализация е още по-ярко изразена.

Тези обстоятелства очертават и **актуалността** на темата – като се проучат, преразгледат и преосмислят методиките на водещи опитни теоретици и педагози, да се потърсят онези форми на работа за развитие на слуха в частта му за многоглас, които да осигурят във възможно най-голяма

степен адекватната подготовка на музиканта за предизвикателствата в неговата професионална дейност.

Предмет на настоящето изследване е музикалният слух, в частност уменията за разпознаване и работа с многоглас, както и методите и техниките за неговото изграждане в условията, диктувани от музиката на XX-XXI век.

Обектите на настоящето изследване са от една страна промените, настъпили в самите музикални елементи през XX в. като предпоставка за необходимостта от нови педагогически похвати, и от друга – самите педагогически методи за слухово обучение, които се опитват да отговорят на тези промени. Тъй като обемът на дисертационния труд изисква поставянето на известни граници на изследването, то тук е разгледана селекция от методи, подбрани с оглед на тяхната значимост и иновативност, както и на насочеността им точно към проблемите, свързани с усвояването на музикалния език на съвременната музика с фокус върху многогласа. Сред тях присъстват отдавна признати методи, които се приемат за базови и оказват влияние върху редица други по-късни методики (като интерваловия метод на Ларс Едлунд), но и по-съвременни концепции (като афективните методи на Хаас и Каркошка), които са интердисциплинарни по своята същност и в обучителния процес залагат на помощни фактори като психологическите настройки например.

Предложената систематизация на методите е построена според определен водещ принцип – лайтмотив, характеризиращ или отличаващ философията на съответния метод и в детайли са анализирани и сравнявани разработки, практически помагала и подходи към даден проблем, както следва:

- Интервалов метод, интерпретиран в разработки на авторите Л. Едлунд (Edlund 1963, 1983), Асен Диамандиев (Диамандиев 1971, 2011) и Р. Макамул (Maskamul 1996, 1998);

- Ладов метод, изразен най-ярко в музикалнослуховите подходи при Ю. Бичков (Бычков 1985, 1996, 1998);
- Методи с акцент върху психологически аспекти. Комплексно възприятие. Гещалти², с представител М. Карасьова (Карасёва 1996, 1999);
- Афективни методи³, предложени от Х. Хаас и Е. Каркошка (Haas, Karkoschka 1981);
- Аналитични методи, базирани върху сет-теорията и адаптирани към солфежната практика от М. Фридман (Friedmann 1990);
- Интегративни методи, прилагани в музикалнослуховите подходи на авторите П. Кадиева (Кадиева-Божинава 1995, 1996), Ал. Текелиев (Текелиев 1981) и Л. Масльонкова (Маслёнкова 2003).

Разгледани са също отделни примери, задачи или сегменти, отнасящи се до свързани с музикалнослуховото възприятие на многогласа проблеми, като А. Хол (Hall 1998), У. Кайзер (Kaiser 2004), Б. Шепелов и Б. Меню (Cherelov, Menut 2008, 2009), В. дьо Лармина (de Larminat 2008, дьо Лармина 2017) и други автори.

От гледна точка на времеви рамки изследването се фокусира върху методически подходи, разработени и прилагани в периода от края на 60-те години на XX в. до наши дни.

Основни цели:

- Да се разгледат в детайли наложили се методически концепции и подходи за развитие на слуха и по-специално многогласния слух по отношение на съвременната музика, и да се анализират техните достижения, приноси и приложимост в наши условия.

² Тук терминът се използва в смисъла, с който го натоварва М. Карасьова в своята методика, а именно като „образ“.

³ Терминът е въведен от Хаас и Каркошка и отправя към употребата на афекта (провокираните емоционални реакции) като помощно средство за усвояване на музикалния материал.

- Да се състави методически комплекс упражнения за развитието и усъвършенстването на многогласно слухово обучение, насочен към по-успешното усвояване на явленията, характерни за съвременна музика и снабден с подходящи за целта примери от творби на съвременни композитори, авторски упражнения, разработени на базата на личен преподавателски опит и подбрана селекция от образци и модели от различни системи на утвърдени педагози и теоретици в тази област.

За постигане на основните цели изследването има следните **задачи**:

- Да се проследи еволюцията на музикалните категории, понятия и елементи и по-специално тяхната радикална промяна в музиката на XX в., за да се изяснят предпоставките за трудностите, които стоят пред музикалноруховото обучение при работа с тази епоха.
- Да се направи селекция от наложили се методически концепции и подходи за развитие на слуха (в частност многогласния), ориентирани в най-голяма степен към съвременната музика.
- Да се анализират достиженията, приносите, слабостите и степента на приложимост в наши условия на избраните методически системи.
- Да се сравнят и систематизират общите им признаци, за да се извлекат и структурират различните подходи, от които са съставени.
- Да се отсеят подходящите и приложими подходи и упражнения, които да се интегрират като градивни елементи за построяването на осъвременена система, отговаряща на условията и изискванията на обучението у нас.

ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Изложението на дисертацията „Методи за многогласно слухово обучение чрез съвременна музика“ е организирано в увод, три глави и заключение с общ обем от 325 стр., в т.ч. 278 стр. текст с 3 таблици, 3 схеми

и 5 приложения, със 102 нотни примера, и практически задачи - 92 нотни примера, неразделна част от труда.

Цитираната литература включва 164 източника (84 на кирилица и 80 на латиница).

І ГЛАВА:
ЕВОЛЮЦИЯТА НА МНОГОГЛАСА ПРЕЗ ХХ-ХХІ В. И
ПРЕОСМИСЛЯНЕ НА РОЛЯТА И ЗНАЧЕНИЕТО НА
МУЗИКАЛНИЯ СЛУХ В КОНТЕКСТА НА НОВИТЕ УСЛОВИЯ

Тъй като музиката през ХХ и ХХІ в. безспорно изисква пренастройка на методите за изграждане и развитие на музикалния слух и по-конкретно на многогласния слух, **в тази глава** се проследяват настъпилите промени в основните категории, понятия и елементи на музикалния език с акцент върху онези от тях, които засягат слуховото обучение и които са основни фактори, налагащи промяната в педагогическите практики. Коментират се промени в разбирането за категории като музикално пространство и музикално време, които композиторите на ХХ век извеждат като формообразуващи наравно с другите музикалноизразни средства; очертават се настъпили промени по отношение на хармония, полифония, тембър, ритъм и нови явления като клъстери, фонизъм, сонорика и други; коментира се влиянието, което оказва джазът в музиката на ХХ век. Обръща се внимание на някои особености при слуховото възприятие и усвояването на тези елементи и явления. Акцентира се върху специфични проблеми, пред които е изправен музикалният слух в тази нова среда. Обръща се внимание на нарасналото в резултат на съвременните интердисциплинарни научни изследвания значение на когнитивните и психологически аспекти на музикалното възприятие, които според най-новите тенденции придобиват

водеща роля в музикалнослуховото обучение и дават отражение върху почти всички педагогически методи.

I.1. Някои психологически аспекти на музикалния слух, музикалното възприятие и музикалнослуховото обучение

Музикалното възприятие, както и всяка музикална дейност, са сложни психофизиологични процеси и работата с музикалния слух изисква определени познания в областта и на музикалната психология. Изучаването на психологическите аспекти на музикалното възприятие и дейности, и разбирането на когнитивните и психологическите процеси, е от огромно значение и може да влияе както при изработването на методически концепции, така и върху самия обучителен процес. Те са от съществена полза за разработването на база за управление на процеса на музикалното обучение, за обогатяването на методите за развитие на музикални способности и умения, както и за по-точна диагностика на тези способности и подобряване подготовката на музикантите за професионална реализация. С развитието на новите технологии през последните десетилетия лавинообразно се увеличават и изследванията в областта на музиката и особено свързаните с музикалната психология в качеството ѝ на определен тип когнитивна психология, невропсихологията, музикалната херменевтика, психоакустиката и други сродни сфери. Поради факта, че музикалнопознавателните процеси в същността си са абстрактни психически процеси, чието поле на разгръщане е мозъкът, музиката се оказва обект на безпрецедентен изследователски фокус и попада в зоната на интерес дори на невробиолозите. В резултат на постоянно натрупваните наблюдения и изводи от тези изследвания, се променят разбирането за музикалния слух, за неговата същност, функциониране, формиране и роля. Музикалният слух започва да се интерпретира като съзнателен акт, чиято

задача е да разпознава и анализира музикалното съдържание, той е функция на съзнанието, зависеща от нагласите и натрупания опит. Според Марина Карасьова музикалният слух може да се разглежда на три нива: а) като обективен неврофизиологичен процес; б) като една от формите на възприятие на информацията на сензорно ниво; в) като едно от проявленията на когнитивните процеси – те включват възприятие/запаметяване, възпроизвеждане, понятийна обработка, мислене/решение на задачи (Карасёва 1999: 49).

Извеждайки когнитивната същност на музикалния слух на преден план, изследователите преформулират и концепциите за неговото формиране и развитие, което променя и разбирането за музикалнослуховото обучение в посока неговата мисловнопознавателна същност. Разбирането, че музикалното възприятие функционира благодарение на действието на невронни мрежи като създава музикално-мрежови и ментални карти, променя значително представите ни и за принципните основи на неговото формиране и развитие. Водейки се от принципа в когнитивната психология, че мисленето произтича и се развива от действието, Вилфрид Грун търси нова философия за музикалнослуховото преподаване и учене, в чиято основа лежи действието – „учене на музика вместо учене за музика. [...] Най-ефективните начини за установяване на умствени представи са свиренето на инструмент, пеенето и музикалните движения [...te] формират практическия подход към развитието на музикалното разбиране” (Gruhn 2006: 23).

Музикалното разбиране също е феномен, актуален по отношение на музикалнослуховото обучение. То е процес, „който протича съвместно с и/или следвайки акта на слушане“ (Петрова 2014: 27), като съпоставя разпознаваемото или усвоеното, своето и непознатото, различното. Според Гордън музикалното мислене е фундаментално за всяко музикално разбиране и е наречено аудиация. Това са запаметени слухови модели, в

които слушателят добавя нещо от минал личен опит към възприемания звук (Gordon 2007: 3-6 *passim*). Днес почти няма музикален теоретик и педагог, който да не коментира тези музикални модели, независимо как ги нарича – музикални впечатления (П. Кадиева), патерни (Карасьова), еталони (Бичков, Масльонкова), шаблони, модели, и други.

Принципите на гещалтпсихологията, съотнесени към музикалното възприятие, широко се разглеждат и коментират в множество изследвания поради свойството ѝ да разглежда цялостния характер на възприятието като първично дадено качество на съзнанието, без да е обективно детерминирано. В основата на тази концепция лежи разбирането, че изначална, главна форма се явява не усещането, а възприятието като обект в неговата пълнота. Цялото представлява първичен феномен, а отделните части започват да се отделят едва с придобиването на навици за аналитично, диференцирано възприятие. В солфеджната практика особено отчетливо виждаме приложени принципите на гещалтпсихологията в метода на Карасьова „Солфеджът – психотехника на музикалния слух“. В него основен принцип в музикалнослуховото обучение, особено що се отнася до музиката на XX-XXI в., е изграждането на образи-гещалти, които се формират чрез синтетичното действие на тактилни, визуални и аудиативни модалности (Карасева 1999: *passim*).

Когнитивните процеси при възприятие на многогласа също са обект на проучване от страна на невробиолозите и психолозите. Многобройни изследвания са посветени на възприятието на хармоничните консонанс/дисонанс, на механизмите на възприятие на различните гласове при полифоничната музика и на други сходни теми. Конкретно прилагане на целево изграждане на нагласи и детайлни опори в солфеджна практика виждаме при Карасьова. В методическите задачи, които се отнасят до хармоничното възприятие на музикалния език на XX в., тя препоръчва похвати, при които чрез промяна в психологическите настройки може да се

улесни усвояването на определени музикални структури или явления, характерни за иновативния в много отношения XX в.

Интердисциплинарното взаимодействие между музикално-теоретичните дисциплини (в частност слуховото обучение) с експерименталната невробиология и когнитивна психология може да играе съществена роля в разбирането за музикалния слух и принципите на неговото действие, а оттам – и за методологията за неговото развитие. Практиката показва красноречиво, че все по-често се експериментира с музикалнослухови методи, базиращи се на когнитивните и психологическите способности на учащите в опит обучителният процес да бъде структуриран по начин, позволяващ изграждането на активен и гъвкав, бързо адаптиращ се към различни явления слух, който да бъде адекватен на съвременната музикална среда.

I.2. Метаморфози в интерпретациите за музикалното време и пространство през XX и XXI в.

XX в. е време, в което редица категории и понятия се преосмислят или интерпретират по коренно различен начин. Темата „Музикално пространство и време“ е твърде сложна и многопластова, обемна и податлива на философоестетически, физикоакустически, математически, изкуствоведски и други разсъждения, които са встрани от темата на настоящето изследване. Доколкото обаче редица композитори на XX в. (като Булез, Щокхаузен, Ксенакис, Месиан, Шнитке и много други) подлагат тези понятия на сериозна преоценка и ги извеждат до степен на първостепенни фактори в творчеството си, то се налага да се хвърли поглед върху тях с оглед имат ли място и какво в слуховото обучение, свързано с тази музика.

Пространството е неразделна част от всяка художествена творба (в това число музикална). В този смисъл съвсем основателно категорията

пространство заема едно от централните места в съвременното научно познание. Множеството и разнообразието на неговите проявления и тълкувания в науката усложнява разбирането на понятието в изкуството. Концептуалните трактовки на музикалното пространство в творчеството и музикалнотеоретичните системи на XX век (например при Булез, Веберн, Кейдж, Ксенакис, Месиен, Шнитке, Щокхаузен и други) показват, че в една или друга композиторска визия музикалното пространство притежава различни и невинаги изяснени характеристики.

Според Мариана Булева Надел е този, който пръв въвежда термина „музикално пространство“ (Булева 2014: 157). Пак там откриваме и коментар на разсъжденията на Ернст Курт относно мелодията като носител на „височина“ и „широчина“, като линия; контрапунктичното многогласие като плоскост, заключена между различните линии; акордите като носители на телесност, маса и – по силата на тази психическа преработка на звуците – като внушаващи обем, т.е. триизмерност. Това създава представата за „дълбочина“ във фактурата или разслояването ѝ на функционално разнородни планове.

Според Назайкински, за разлика от измеренията в реалното пространство, в музиката трите измерения са различни по природа и не могат да преминават едно в друго. „Тяхното единство се обезпечават [...] от опита за пространствено възприятие“ (Назайкински 1972: 99).

Галина Панкевич диференцира музикалното пространство, като го разделя на реално, перцептивно и концептуално пространство, и изследва всяко от тях поотделно и във взаимодействие помежду им. С първото Панкевич обозначава форми на съществуване на материята; второто е отражение на сетивата за пространствените и времеви характеристики на реалния свят; а под концептуалното пространство се подразбират различните когнитивни модели, които са създадени от художниците, за да постигнат търсеното художествено въздействие (Мозгот 2006: passim).

Идеята за преосмисляне на музикалното пространство може да бъде проследена към Клод Дебюси, в чието творчество пространствения аспект е водещ в неговия композиторски стил и до голяма степен обуславящ новаторството в неговия музикален език. Това от своя страна се явява подтик за по-нататъшни разработки на феномена пространство в музикалното изкуство на XX век.

I.2.1.1 Хоризонтал и вертикал

Понятията „хоризонтал“ и „вертикал“ се отнасят към фактурата на музикалната творба и в съвременната музикална теория те са се утвърдили като основни категории, обозначаващи пространствените, времевите, но и психологични качества на музикалната звукова материя⁴. Хоризонталът се поражда вследствие на последователното прозвучаване на тоновете във времето и пространството. Мелосът, мелодичното начало е коренът, първичният източник, хоризонталът. Като вертикал се интерпретира съчетанието на два или повече звука в тяхната едновременност на звучене, от двузвучия (интервали) до многозвучия. Вертикалът се заражда като явление с появата и развитието на многогласието. Пенчо Стоянов го определя като „звук фенومن с множественост на психологическите параметри“ (Стоянов 2001: 33). Хоризонталът и вертикалът са дълбоко преплетени – полифоничната тъкан съдържа в себе си едновременното съчетание на два или повече звука от различните самостоятелни гласове, а в хармоничния вертикал са вплетени линии на гласоводене.

При слуховото възприятие на вертикала съществува принципна разлика от възприемането на хоризонтала, тъй като отграничаването на два или повече звука неизбежно води до раздвояване на вниманието, предполага

⁴ Валентина Холопова ги определя като структура на музикалната тъкан, отчитаща характера и съотношението на съставлящите я гласове (Холопова 1979: 4).

наличие на много повече натрупан слухов опит, изисква по-голяма концентрация.

I.2.1.2. Диагонал

Диагоналът е отклонение по отношение на правата, вертикална линия и правата, хоризонтална линия. Диагоналът разтваря границите между вертикал и хоризонтал като едновременно и произвежда, и граничи със съседно пространство-време. Музикалнослуховото възприятие, свързано с диагонала, е пряко свързано с действието на кратковременната, оперативна музикалната памет. В полифоничните форми диагоналът се проявява в различното встъпване и прозвучаване на гласовете. В музиката на XX в. диагоналът се превръща в равноправна координата. При сериализма се явява една от регламентираниите форми на изложение на серията. Симетрията определя цели конструкции и се изявява по всички направления, включително диагоналните.

I.2.2. Музикално време

Подобно на всички други музикални компоненти музикалното време започва да се третира по коренно различен начин от композиторите през XX -XXI в. и се преосмисля като музикалноструктурна категория. Категориите *време* и *ритъм* са основополагащи за музикалната култура на XX в. Те се явяват своеобразен „философски камък“ за композиторите от този период. Интересът към тези феномени, тяхното преплитане и диференциация, първичност и вторичност, води до нови области на търсене, преосмисляне и експерименти, и обуславя зараждането на множество концепции, засягащи не само философоестетичната, но и музикална проблематика. Музикалното време се характеризира с понятия като „продължаващо състояние“ (Месиан), „звуков пространственоременти континуум“ (Булез), „обемно“ време (Цимерман), „разнопосочно“ време (Ксенакис), „статична музика“

(Лигети), а автори като Стравински и Щокхаузен експериментират в посоки, които Джонатан Крамер нарича "многократно насочено време", "моментно време" или „момент-форма“ (Щокхаузен) (Kramer 1988: 16).

Музикалното време (особено през втората половина на века) придобива значителни права, действа като музикалноструктурна категория и влияе на формообразуването. Това е категория с комплексен характер и действието ѝ води до изменение на цялата система от възгледи за музикалната композиция, съдържание и план.

I.3. Модалност

Модалността като аспект на звуковисочинната организация е сфера на сложни взаимоотношения и в съвременната музика се явява едно от активните средства за реализацията на експресивните и драматургични функции в дадена творба. Ладът е привлечен като изразно средство, заедно с принципите на контраст, прилика, тъждество или повторение.

В музиката на XX в. рязко се увеличават ладовите структури, различни от диатоничните модуси и техните хроматизирани разновидности. Както при другите музикални изразни средства, така и по отношение на ладовата система XX в. се оказва преломен момент – на преден план излизат най-разнообразни по генезис, структура и изразителност ладови форми. Осмислянето на значението на ладовите закономерности излиза на качествено нов етап. Усложняването на ладовата система се постига чрез възраждането на старите църковни ладове и полифоничните принципи от ренесансово-бароковата епоха, чрез широкото навлизане на ладове от народната традиция, както на европейската, така и на други култури от целия свят, чрез композиторската инвенция, търсеща основания и извън пределите на музикалната сфера. Разширяват се параметрите на характеристиките, определящи ладовата система. Ако доскоро в качеството на конструктивни елементи на лада са се приемали само височинно

определени звукове, то към края на XX в. за конструктивни единици вече се приемат височинно неопределени звукове, сонорни съзвучия и дори шумове. За този нов прочит на ладовата организация, възраждането на принципите на модалното мислене, е прието да се употребява понятието *неомодалност*.

I.3.1. Диатоника

През XX в. диатоничните ладове не само не губят своите позиции, но и значително се обогатяват и разширяват посредством различни методи на комбиниране, смесване, вариране и други. Наред с познатите седемстепенни ладове (в това число класическите мажор и минор) широко приложение намират малообемни ладове, пентатоника и редица други, много често обвързани с корените на народните традиции.

I.3.2. Симетрични ладове

Сред богатото многообразие от нови ладови структури се открояват *симетричните* ладове, или по определението на Месиан – ладове с ограничени транспозиции. По определението на Н. Градев „симетричните ладове са изкуствено създадени (т.е. не почиващи на непрекъсната акустическа квинтова координация) звукореди, при които се наблюдава и чува периодично повторение на една мелодическа интервалова структура, която се възпроизвежда до запълване на октавата“ (Градев 2012: 5). Тяхната структурноинтонационна специфика внася нов изразен колорит, особено в хармоничния език на дадено музикално произведение. Може би най-разпространени сред симетричните ладове са ладът *тон-полутон, целотоновият, умаленият и увеличният ладове*.⁵ Забелязват се още при някои късни романтици, но истински широко приложение придобиват при

⁵ Подобни наименования са често използвани, но при О. Месиан те имат само поредни номера – първи лад, втори лад и т.н.

Дебюси, Равел, Стравински, Барток, Прокофиев, Рахманинов, Месиан и редица други автори от ХХ в.

Хармоничната специфика на всеки лад е свързана с характерни съзвучия. Така Месиан определя „типичен акорд“ за всеки от ладовете с ограничени транспозиции – „типичен акорд“, „акорд, съдържащ всички тонове на лада“, характерни „каденцови формули“ и други (Messiaen 1956: 59-61). Според него симетричните ладове могат да бъдат конструирани тонално, модално, политонално или атонално. При тоналната (центрирана) трактовка налице е често повторение на тониката на избраната тоналност или с използването на D_7 на тази тоналност. По този начин ладът се доближава по звучене до разновидност на мажора или минора.

Проблемите, свързани със слуховото възприятие и усвояването на симетричните ладове или подобни на тях звукореди, в това число в тяхната вертикална изява, се разглеждат от М. Фридман, М. Карасьова, В. дьо Лармина. Фридман ги вгражда в аналитичната си система за слухово развитие на базата на сет-теорията, Карасьова прави теоретична класификация на най-широко употребяваните в музикалната практика изкуствени ладове и търси начини за тяхното усвояване с помощта на психотехнически похвати, дьо Лармина се фокусира върху характеристичните акорди и техните специфични звукови характеристики.

I.3.3. Хроматика

При използването на понятието хроматика възниква противоречие, което се отнася до неговото съдържание и това, което обозначаваме с този термин. Формално погледнато хроматиката обозначава видоизменена диатоника – наличието на седем диатонични степени и техни алтерационни („хрома“) изменения. Това е утвърденият принцип в класическата функционална система, който обаче вече не е общовалиден. Следователно терминът следва да се употребява за явления, обозначаващи именно

основните степени и техните алтерационни изменения, но не и за дванадесет равноправни степени в рамките на октава (додекафония). Това разграничение обаче все още не се прави достатъчно често, продължават да битуват понятията „диатоничен звукоред“ (diatonic scale) и “хроматичен звукоред” (chromatic scale). Опит за систематизиране на хроматичните явления (действащи по хоризонтал и вертикал) виждаме при Ю. Холопов, който ги степенува по отдалеченост от диатониката така: модулационна, субсистемна, чувствителнотонова, алтерационна, микстова, автономна хроматика, хемиолика.

В своята еволюция към XX век ладовите системи естествено предполагат и формирането на нови механизми на слуховото възприятие. Ладовият усет днес означава способност на слуха подвижно и гъвкаво да се ориентира в условията на дванадесеттонова среда с широка ладова периферия, постоянни ладови мутации, вътрешнотонални смесвания и промени. Слухът трябва да е готов на непрестанно обновление и развитие, да се сблъсква постоянно с изненади, изискващи често и бързо превключване от една ладотонална сфера в друга.

В процеса на работата по култивирането на многогласния слух по отношение на ладовата система от ключово значение е едновременното усвояване на ладовете по хоризонтал и вертикал, особено що се отнася до логически конструирани изкуствени ладове, които подлежат първо на осмисляне и след това на слухово усвояване. Разбира се, при огромното изобилие и многообразието на формите на звуковисочинна организация в съвременната музика, се налага да се търсят някои по-характерни и по-общии примери за ладообразуване.

I.4. Тоналност

Тоналността е един от трите исторически оформили се типа хармоническа организация на тоновата материя заедно с модалната и

атоналната. Нейните възможности не са изчерпани и до днес, независимо, че от времето на периода на своето господство преминава през различни етапи на развитие и промени. Тоналното мислене продължава да е водещо начало в творчеството на композитори дори от ранга на Хиндемит, Стравински, Берток, Кодай, Респиги и списъкът може да се допълва до безкрай. Така в стилово отношение разграничаваме класическа, романтична, постромантична, импресионистична тоналност и огромен брой съвременни индивидуализирани типове – тоналност на Хиндемит, на Стравински, на Барток, Прокофиев и редица други.

От гледна точка на структурни характеристики разграничаваме три вида тоналности – *класическа, разширена и хроматична*. Разширената тоналност бележи скок в тоналното развитие – тя набира сила през романтичния период, но действието ѝ е активно и в импресионизма, и след това. Това е своеобразен преход към хроматичната тоналност. Отличава се с усложнение и обогатяване на ладовохармоничната организация, контрастни интонационни средства, използване на различни ладови образувания, вариране, колориране, усложняване на акордиката (включително използване на акорди с нетерцова структура), разширяване на модулационната сфера, засилване ролята на модалността (избягват се силни тежнения, използва се често плагалността) и други. Но най-съществената отличителна черта за разширената тоналност може би е в появата на новите качества, които придобива самата тоника – тя изменя своите структурни и функционални характеристики и увеличава радиуса на своето действие. Разширената тоналност подготвя появата на хроматичната тоналност и е доказателство за приемствеността, за надграждането на новите явления върху основата на традицията.

I.4.1. Хроматична тоналност. Енхармонизъм

Хроматичната тоналност възниква в условията на 12-тоновост и обединява различни, индивидуални по своя характер свойства и типове хармонични структури. Конструктивните и художествени възможности на хроматичната тоналност на практика са неизчерпаеми и почти всички големи композитори по свой начин се възползват от тях, като прилагат в творчеството си елементи от нея. При Хиндемит виждаме и цялостно разработена концепция за хроматичната тоналност.

Към някои от най-характерните особености на хроматичната тоналност могат да се причислят:

- Централизирана йерархична система, чиято основа се явява 12-тоновия хроматичен звукоред, допускащ построяване на акорд върху всеки тон.
- Акордиката се обогатява с нови качества, към които се отнасят:
 - Еманципацията на дисонанса – всякакви дисониращи комплекси са приложими, без подготовка или разрешение;
 - Индивидуална, авторска трактовка на хармоничните структури (например „именните“ акорди – „Прометеев“ акорд, „мистичен“ акорд – Скрябин, „Дафнис- акорд“ – Равел, „Воцек-акорд“ – Берг и др.).
- Тониката се разглежда в разширен план – може да бъде акорд (консонантен или дисонантен), но може да бъде и звуков комплекс или отделни тонове.
- Наблюдава се множественост на интерваликата и акордиката, и широка трактовка на функциите благодарение на навлизането на нови съзвучия (които в зависимост от контекста могат да се тълкуват различно).

Енхармонизмът разгръща своя потенциал през XIX в. със засилване на алтерационните явления при романтизма, но през XX в. на практика

„пронизва цялата музика“ (Кадиева-Божинова 1996: 42). Изграждането на верен усет и стабилни умения за този момент на двойственост и смяна на посоката е от изключителна важност за разбирането на сложните хармонични явления от този период. Затова и според П. Кадиева слуховото усвояване на материал от късно романтичната епоха (композитори като Х. Волф, М. Рeger, Г. Форe, Р. Щраус) е „необходим и задължителен етап, който трябва да бъде преодолян, за да може да се премине към работа със съвременна музика“ (Кадиева-Божинова 1996: 43).

- ***Политоналност***

Под понятието политоналност се разбира едновременното сливане по вертикал на две или повече различни тоналности, образуващи нова, единна структура, при което първоизточниците придобиват статут на субтоналности. Политоналността има различни проявления и я откриваме в творчеството на композитори като Равел, Стравински, Прокофиев, Шостакович, Бритън, Онегер и редица други. Най-разпространен вариант е *битоналността* – съчетание на две тоналности.

I.4.2. Атоналност. Додекафония

Свободната дванадесеттоновост (атоналност) като вид композиционна техника получава развитие в началото на XX в. в творчеството на композиторите от Нововиенската школа А. Шьонберг, А. Веберн, А. Берг и Ч. Айвс, като сравнително бързо прераства в додекафония – регламентирана дванадесеттоновост. Понятието *атоналност* предизвиква много възражения, но така или иначе продължава да се използва.

Най-характерните признаци за тази техника са отказ от тоналността и нейните специфични особености, и налагането на други правила, макар и подготвени върху почвата на традиционните представи. Механизмът на тоналната структура се разрушава, опората преминава върху хроматичната

гама (12 тона вместо 7), въвежда се принцип на неповторност, за да не се получава превъзходство на някой тон над другите (този принцип действа и на фактурните координати хоризонтал, вертикал, диагонал), дисонансът се освобождава. Променя се разбирането за хармоничния вертикал и така акордът престава да се възприема като единствен изразител на хармонията. В това качество могат да встъпват интервали и дори отделни тонове. В търсене на нови звучности терцовите съзвучия се модифицират чрез наслявяване на чужди тонове и се въвеждат нов тип вертикални съзвучия: моноинтервални (по-специално квартави) или полиинтервални с характерен фоничен елемент (обособяване на секунда, септима, кварта). Формира се нова система на отношения на отделните единици в цялото, а новите принципи на структуриране се определят от асоциативен тип хармония. Принципите на вариране създават ефект на разсредоточен център.

Додекафонията се явява логическо развитие на принципите в свободната атоналност, чиято идея за *серия* или *редица*, олицетворяващи принципа за равноправие на тоновете, в своята същност се противопоставя на ладовата функционалност. Серийната техника се явява платформата за търсене на нова морфология и синтаксис в музикалния език, водещи до нови форми на мелодия, хармония, фактура и до нова музикална логика. Додекафонията е строго регламентирана 12-тонова система, в която серията (или редицата) и нейните вариантни повторения оформят композиционната структура. Серията се явява носител на основния интонационен заряд, чиято структура се определя от звукоредната основа, интервално-акордовата основа и съдържанието на структурните групи.

I.5. Вертикални музикални структури

I.5.1. Интервалът като основна единица в многогласната структура

В организацията на звуковия материал интервалът е първична и основна единица, изградена от височинните съотношения между тоновете. Това е

конструктивният елемент, най-силно повлиян и засегнат от трансформациите в музикалния език през XX в. Винсент Перцикети набелязва някои от настъпилите промени в интерваликата:

- Интервалът (подобно на всеки друг музикален звук) може при различни композитори да е натоварен с различно значение и употребата му зависи от конкретния контекст;
- Наблюденията върху интерваловото напрежение прерастват в концепция за релативен консонанс – дисонанс, която се влияе от определени фактори в даден стил. Различни степени на напрегнатост могат да бъдат възприемани като консонанс и да се променят в зависимост от контекста;
- Интервалите могат да следват свободно един след друг във всякакъв ред;
- Наблюдава се значителна свобода в третирането на регистъра и пространството (Persichetti 1961: 7).

Относно слуховото възприятие на интервала Пенка Кадиева прави подробен коментар за характерната двойственост (в изявата му като мелодичен или хармоничен) и неговото значение за слуховото осъзнаване и овладяване на типичната за съвременната музика органична връзка между линейното и вертикалното начало. Изработването на бързи рефлексии към фоничното звучене на интервалите е от голямо значение за формирането на слуховия опит особено, когато става дума за работа със отношение на съвременната музика, като вниманието трябва да бъде насочвано към възприятие на звуковия комплекс в цялост и да се търси неговата индивидуална характеристика на общото звучене.

I.5.1.1. Консонанс и дисонанс

Тези две понятия многократно са променяли дефинициите си повече от хилядолетие и никога не са били напълно обяснени. В музикалната теория

тези две категории (разглеждани и по хоризонтал, и по вертикал) играят централна роля още от древна Гърция до наше време. Противопоставянето съгласуваност-нестройност е изначално заложено и е видно още от техните латински названия.⁶ И макар постоянно да са разглеждани като антагонистични, ясна разграничителна линия между тях така и не се очертава – определящите ги характеристики от типа „благозвучен, съгласуван, спокоен“ или „грапав, напрегнат“, са далече от обективни абсолютни показатели, поради което и представата за тях се мени в различните исторически периоди. Това са две от най-изучаваните категории в музикалната теория, затова естествено са разглеждани в различни техни аспекти: математически и физически (от гледна точка на звукообразуването) или физиологически и психологически (от гледна точка на възприятието).

Промяната в отношението към дисонанса или т.нар. негова „еманципация“ е причина за болшинството от промените в музикалния език на XX в. В тоналната музика категориите консонанс/дисонанс имат водещо значение. В голяма част от съвременната музика те се артикулират само в контекст на ритъм, тембър и контур в конкретна композиция. Новото в интерпретацията на дадено съзвучие е възможността дисонансът да бъде използван самостоятелно, без да е необходимо неговото разрешение в консонанс. В естетически план това означава дисонансът да бъде оценяван сам по себе си, с неговите фонически характеристики, а не да бъде третиран като средство за подготовка и създаване на тежнение към господстващия консонанс.

I.5.1.2. Микроинтервалика

За необходимостта да се насочи развитието на слуха към микроинтервалите в рамките на учебната дисциплина солфедж започва да се

⁶ *Consonantia* – съзвучие, съгласувано звучене; *dissonantia* – неблагоприятно, нестройно звучене.

говори все по-често в последно време, доколкото навлизането на тези интервални системи става все по-обичайно явление в професионалната музика. Микротоновата система може да бъде определяна като равномерно темперирана, разпределена на еднакви по величина микроинтервали или изградена от интервали, генериращи своя обем „на момента“. Например четвърттоновата система обичайно е равномерно темперирана, което означава, че чистата октава е разделена на 24 равномерни единици.

За микротоновата система като сравнително нова трябва да се има пред вид, че нотацията все още не е твърдо установена, а още се намира на експериментална фаза. Правени са опити да се въведе систематизация (вж. таблица по-долу), но засега няма утвърден стандарт – използват се нови арматурни знаци, символи, фигури, дори цифри.

I.5.2. Хармоничен вертикал

В понятието хармоничен вертикал обикновено се влага смисъл на обединяването в съответствие с дадени стилистически норми на два или повече тона в съзвучие – интервал, акорд или друг вид съзвучие. Погледнато в по-широк план обаче съзвучието само по себе си не изчерпва понятието хармоничен вертикал – тук се намесват и фактори като гласоводене, функционални връзки и интервалови отношения в отделните гласове, разслоението на пластове и т.н.

Възникването и развитието на многогласа предопределят историческия път на хармоничната структура и нейното вертикално измерение. Разбирането за хармонията като вид многоглас с определена организация на тоновете съотношения се установява в началото на XIV век. Оттогава и до днес не спират опитите на музикални теоретици да вникнат, да разберат и обяснят произхода, същността, процесите и смисъла този феномен – музикална хармония.

През XX в. появата на принципно новата музикална система подлага хармонията (подобно на всички други музикални елементи) на радикална промяна. Съвременната хармония възплъщава новата стилистика на музикалния език – тя е сложна, нееднозначна, нерядко противоречива. Сега хармонията като наука вече не означава „наука за акордите“, както е било в предходните три века. Новата височинна интонация в музиката на XX в. довежда до еволюция в хармонията през новите звучности („сонанси“ по Холопов), пренасищането с дисонанси в периода на авангарда, до отрицанието на акорда и предопределя поредната промяна в смисъла на понятието хармония. Доминацията на хомофонната акордовофункционална логика отстъпва ролята си на нови принципи като модалност, дванадесеттоновост, серийност, микрохроматика, екмелика, нова полифония.

Съвременният етап на развитие на музикалното мислене се отличава с отказ от единен структуриращ принцип на звуковисочинно изграждане, което определя и особеностите на съвременната хармония, а именно – принцип на множественост на типовете форми вертикал (различни видове акорди и съзвучия, ладови скали и т.н.), както и множественост на хармоничнофункционалните системи. Сред тях се наблюдават диатонична и модална хармония, полимодалност, серийна хармония, хроматична тоналност, техника на централно съзвучие, сонорна хармония, микрохроматика и т.н. Нерядко се наблюдава смесване на различни концепции за тоналитет в хармоничния език, като отсъствието на някои от тях не означава непременно заместването им с други. Тези кардинални промени предопределят силна индивидуализация на тоналнохармонични структури и до обособяването на характеристични композиторски стилове.

- ***Полихармония***

При сложните акорди или акордови комплекси често се наблюдава групиране и разчленяване на отделни подгрупи. За разлика от простите акорди, които се характеризират с монолитност на структурата, сложните обикновено са съставени от ясно разграничими отделни части, въпреки привидната им цялост. За полихармония се говори при наличието на разслоен акорд на относително самостоятелни части, образуващи отделни слоеве или пластове, но несъвпадащи един с друг по звуков състав. Едновременно с това всяка част, взета изолирано, притежава своя отличителна структура и свой собствен хармоничен смисъл.

- ***Модална хармония***

Под това понятие се разбира хармония, базираща се на принципа на определен звукоред, а не на даден централен тон или акорд. Т.е. хармонията представлява вертикална изява на модуса (лада) или акордите се строят върху тоновете и по логиката на даден конкретен модус.

В понятието неомодалност се включват широк кръг явления, разнородни типове линейни структури: диатоника, симетрични ладове, пентатоника и други видове малостепенни системи (трихорди, тетрахорди), многостепенни усложнени (комбинирани и смесени диатонично-хроматични) ладове, дванадесеттонова серийност, микрохроматика и др.

- ***Полимодалност***

В резултат на характерната за модалността ладова неопределеност и неустойчивост, и в търсене на нови звучности при усложняване на структурите се прибегва до смесване на различни ладове (било то еднородни или разнородни). Така при съчетанието на различни ладове в отделните гласове или пластове се достига до полиладовост и полимодалност. При тези смесвания обикновено се получават хроматични структури по

вертикал, независимо, че съставните ладове може да са диатонични сами по себе си.

I.5.2.1. Акордика

Хармоничният слух като вид слух се проявява най-ярко и пълноценно при чуването и осмислянето на акорда и подобните му структурни хармонични образувания. През XX в. се въвеждат и установяват нови принципи при многогласа, по-широко погледнато – във вертикалната организация. Категорията акорд запазва мястото си на основна категория във вертикалната организация на звуковия материал, но престава да бъде единствена.

Нарастващата роля на тембровата и сонорната страни на акордите и съзвучията извежда на преден план колористичните и фоническите свойства пред функционалните, което от своя страна предопределя съответно структурни изменения. На мястото на структурната обособеност на акорда с определеност на пространствените и времеви граници се установява структурно многообразие на вертикалните образувания с неопределеност на пространствено-времевите параметри. Увеличава се наборът от възможни конструктивни единици при изграждане на вертикала. Освен тон и полутон изграждащ конструктивен елемент вече може да бъде също различен вид интервал (включително четвърттонове или дори по-малки интервали), ладов модел, акорд, регистър и др. Обособяват се различни типове хармонични структури (като акорд, агрегат, клъстер).

Характерен признак на акордиката на XX в. става нейната индивидуализация. Появяват се стилови индивидуално характеристични системи (като цяло, както и конкретно за акордиката), които се явяват типични за даден композитор, за период от неговото творчество или дори за конкретно произведение.

• *Класификация на акорди*

По отношение на класификацията на акордите в музиката на XX в. е важно да се уточнява всеки път от каква гледна точка се разграничават отделните групи. Така например може да се прави класификация от гледна точка на:

- теорията (за строежа, функциите, последователността и т.н.);
- слуховото им възприятие.

Опитите за класификация на акордиката в съвременната музика са многобройни. В условията на сега съществуващото многообразие от всевъзможни многогласни конструкции обаче е почти невъзможно да бъде направена универсална класификация, каквато съществува по отношение на по-ранни периоди. Това се дължи в немалка степен на факта, че опити за подобна класификация, без да са съобразени с конкретен стил, може да се окажат непригодни и просто безсмислени. По тази причина и почти всички теоретици посочват типови, характеристични белези, по които разпределят вертикалните хармонични структури, но винаги с уговорката, че на практика възможностите са неизчерпаеми и класификациите са непълни и отворени.

• *Полиакорди*

В историческия процес на хармоническо развитие при все по-голямото натрупване на количеството терци в акорда, при вграждането в структурата им на диатонични или хроматични чужди тонове, при търсенето на нови, дисониращи образувания, постепенно се оформят многопластови, разслоени и „многоетажни“ комплекси, които се утвърждават като полиакорди.

Колористичните качества на полиакорда зависят от консонантно-дисонантните свойства на съставлящите го елементи (субакорди), както и от техните отношения и взаимовръзки. При възприятието на полиакордите

субакордите се явяват по-скоро като различни по цвят петна, наслоени в едновременност, отколкото като отделни акордови единици. Факторът „дисонантност“ е един от най-характерните признаци при разслояването на полиакордите – най-често той отделя различните съставни единици, поставяйки ги в противовес една спрямо друга.

I.5.2.2. Фонизъм

Музикалните теоретици, занимаващи се с фонизма, са единодушни в определението си за него като свойство на съзвучието, независимо от ладохармоничната функционалност. Свързва се предимно с многогласните структури, въпреки че не се отнася само към тях. Фонизмът е проява на специфичната звучност на тоновете взаимоотношения, която се явява основна характеристика на цялото. Той се определя от структурата на акорда или съзвучието, от съставлящата го интервалика, разположение, регистър, удвоявания, трайност, инструментация и други фактори, но не от неговото отношение към тоналния център. Функционалността и фонизмът биват определяни като различни страни на съзвучието, нерядко противопоставяни, понякога даже разполагани в правопрпорционална зависимост – колкото по-ярки са функционалните хармонични проявления, толкова по-слаб е фонизмът. Това се дължи на отслабените ладови връзки и засилената колористичност в музиката на XX в.

I.5.2.3. Колористика. Сонорика

Колористичните качества на хармоничния език не са ново явление за музиката на XX в. – такива примери можем да открием при Монтеверди, Шопен, Шуберт, по-късно при Вагнер, но най-голямата заслуга за извеждането им на преден план безспорно има Дебюси. Принципът на колористиката, при който отделните съзвучия придобиват относителна автономност и се възприемат като „петна“, извеждането на преден план на

„цвета“ на звученето на акорда, на лада, плътността на регистъра, разположението на акорда, изместват функционалните връзки и тежнения и придобива качествата на първостепенен стилистичен и структурен белег. На по-късен етап тази вече структурно определяща характеристика прераства в сонорика.

I.5.2.4. Клъстери

С появата на клъстерите на практика виждаме ново отношение към звуковото пространство, в което започва да играе роля звуковото петно. Според енциклопедичните дефиниции клъстер е „съзвучие от няколко последователни тона от диатонична, пентатонична или хроматична скала“ (Baker, rev. Slonimsky 1978), или „няколко последователни диатонични или хроматични тона в едновременност“ (Harnsberger 1976:59). По определението на Кохоутек клъстерите са „структурно тъждествени секундови многозвучия, даващи като резултат плътно запълнено звуково пространство (Кохоутек 1976: 50). Интервалите в клъстера не могат да превишават секунда, но в микрохроматиката са възможни и по-тесни интервали, не са рядко изключение в $1/4$ тоновата и $1/12$ тоновите скали, при които се образуват изключително колористични и шумови елементи. Колкото по-тесни са изграждащите го интервали, толкова по-голяма е плътността на клъстера.

I.7 Полифония

Полифонията заема едно от централните места в сложните многогласни музикални структури в музиката на XX в. Значението на контрапункта и контрапунктичните форми рязко се засилва, и подобно на всички останали музикални елементи те преживяват принципни трансформации. В съвременната полифония, възникват нови явления, езикът се обновява, появяват се нови техники. В условията на множественост на тонововисочинни и хармонични системи, на голямо

разнообразие на стилови и технологични модели, на неизчерпаеми възможности от тяхното смесване и преплитане, полифоничните форми заемат съществено място в музикалния изказ. В творчеството на редица композитори полифонията съставлява една от основите на стила. Подобно на настъпилите промени в хармоничния език в музиката на XX век и в сферата на линеарните мелодически полифонични форми се развиват различни индивидуални системи. Сред характерните особености на музикалното мислене през XX в. е преливането, преплитането на полифонично и хармонично начало. Тенденцията към синтез на принципите на полифонията и хармонията става характерна за редица композиционни стилове през XX в., което отваря широки възможности за въвеждането на нови способности при съчетаването на аналитичността на полифоническото развитие с динамическите възможности на хомофонното изграждане.

Полифоничното възприятие е сложен комплексен психофизиологичен процес, който включва едновременно мелодично и хармонично възприятие. При това е необходимо разпределение на вниманието към отделните линии в гласовете, техния синтез в едновременност, както и проектирането им в отдалечен период от време. Тази комплексност и многоплановост във възприятието на полифонична тъкан естествено поражда интерес в средите на музикалната и когнитивна психология и на психоакустиката, които търсят обяснение на механизмите и процесите на това възприятие. В музикалнослуховото обучение по отношение на полифонични многогласни форми са необходими гъвкави стратегии и интегративни методи, за да може да се постигне слух, който е активен и адаптивен към често променящата се звукова действителност.

I.8. Ритъм, полиритмия, полиметрия

Един от елементите, които са подложени на основно преосмисляне и преобразяване в музиката през XX в., е музикалният ритъм. Той е изведен

на преден план и натоварен с формообразуваща функция, която се изразява в разгръщането на ритмична серия, ритмични структури, ритмичен тематизъм, ритмични редици, временни полиструктури и др. Спецификата на ритъма в най-общи линии се проявява в предпочитание към принципите на нерегулярност, асиметрия, апериодична повторност. Нерегулярността варира от завоалирането на естествените акценти чрез синкопите, през неравноделните размери до сложни ритмични комбинации, които negliжират такта като организираща единица. Противоречията между начина на възприемане на ритъма са често срещано явление. И при ритъма, както и при другите музикалноизразни средства се наблюдава силна индивидуализация на композиторския стил. Физиологичната основа на ритмичното чувство предполага условнорефлекторните връзки между слуховите и двигателните анализатори, поради което включването на двигателни дейности в процеса на развитие на ритмичното чувство определено играе ключова роля. В слуховата методика, свързана с музикални явления на XX в., усложнената ритмика поставя редица нови задачи в широки граници.

I.9. Тембър

Процесът на формиране на тембровия слух протича в пряка зависимост с общите процеси на психическо познание, което позволява да се достигне високо ниво в развитието на музикалното мислене. При възприятието на различни тембри възникват многопланови асоциации. В тембровите характеристики се отразява субективност, индивидуалност на перцепцията, зависещи от нивото на развитие на музикалния слух и извънмузикален опит. Както останалите музикалноизразни средства, така и тембърът не остава незасегнат от промените през XX век. Навлизането на множество нови инструменти в музикалната практика (било то новооткрити или привнесени от различни фолклорни традиции, или дори използването

на всякакви предмети за ефекти, включително и електронните устройства) разширява неимоверно ролята и функцията на тембъра в музикалната композиция. От елемент със спомагателна функция ролята на тембъра нараства до „централен субект в музиката“ (Deutsch 1999: 150) и нерядко е издигнат в йерархията по сила на въздействие до най-високото стъпало. Разширяването на звуковото пространство е общ признак за музикалните стилове на XX век. Промяната на значението на регистровите функции, които отстъпват своята предишна определеност извежда на преден план идеята за „мелодия на тембъра“. Звуковото пространство се третира свободно, без притеснения за промяна в регистър или октавово раздалечение. Тази промяна неминуемо се отразява в педагогическите подходи в солфежа.

I.10. Влияние на джаза в музикалния език на XX в.

Джазът е рожба на интеграцията на африканската и европейска музика при срещата им на американска земя, уникална сплав от принципи и елементи на тези две култури. Африканската музика с доминация на ритъм и мелодика, от една страна, и силно развитата хармония и инструментализъм на западноевропейската музика от друга, намират мощен импулс за нов път на развитие. Много композитори на XX век са силно заинтригувани от този нов потенциал. Джазовата музика отдавна е преминала границите на „развлекателния жанр“ и е навлязла в света на академично припознатата „художествена“ музика, но дълги години „джазовите елементи“ са определяни не като органично вплетени в музикалната материя, а по-скоро като пародии, цитати или влияния. Така джазът поема самостоятелен път, развива собствена теория и нотация, които нерядко са *terra incognita* за класическия музикант. Едва в последните десетилетия се наблюдава по-осезаемо внимание и присъствие на елементи

от този музикален стил в академичните програми по музикалнотеоретичните дисциплини, в това число и солфежа.

II ГЛАВА

СИСТЕМАТИЗАЦИЯ И АНАЛИЗИ НА МУЗИКАЛНОСЛУХОВИ МЕТОДИ ЗА МНОГОГЛАС В УСЛОВИЯТА НА СЪВРЕМЕННА МУЗИКА

II глава е основната, същинска част на изследването. В нея се разглеждат различни доказали се в практиката методи за музикалнослухово обучение, свързани с музика на XX –XXI в. и с основен фокус върху работата за многоглас. В процеса на издирване на подходящи за анализ методики са разгледани множество теоретични разработки, учебни помагала и сборници с практически задачи от автори от цял свят. Подбраните методики са подложени на задълбочен анализ като са изведени водещите им принципи, похвати и дейности, посочени са не само достиженията и приносите им, но са очертани и слабостите им, направена е и оценка на степента им на приложимост в нашите условия. Селектираните методи са деконструирани до съставни единици, за да могат техните отделни техники да бъдат самостоятелно класифицирани. По този начин е изградена една практически насочена систематизация на подходите за развитие на музикалния слух за многоглас в условията на съвременна музика, която е структурирана по подходи. Тя ни позволява да обхванем с един поглед всички средства, представляващи отделни педагогически градивни елементи, с които можем да си послужим в изграждането на нова по-прецизна и отговаряща на конкретните ни нужди система за обучение.

Радикалните промени в музикалния език на XX-XXI век диктуват и необходимостта от преосмисляне и промени в методите за развитие на музикалния слух. Те трябва да дават адекватен отговор, от една страна, на

новата интонационна среда и нуждата от разширен обем знания и умения, които са необходими на професионалиста, от друга – на технологичната нагласа у младите хора за иновативно получаване на тези знания, както и адаптиране към все по-забързания темп във всички сфери на човешката дейност. В музикалнослуховата методика в отговор на тези изисквания се търсят нови форми на работа, както теоретични, така и по пътя на експеримента. В отделните системи за преподаване на солфедж са приети методи за усвояване на новите явления от музиката на XX в., които са различно структурирани, разнопосочно ориентирани, но в немалко случаи са частични и не успяват самостоятелно да задоволят нуждите на обучението.

Погледнато в по-общ план по-голямата част от методическите системи са ориентирани около един от двата основни подхода – ладотоналния и интерваловия, но през последните десетилетия се търсят все повече пресечни точки с други науки и се набляга на експериментални интердисциплинарни похвати. Особено ползотворно се оказва сътрудничеството с различни клонове на психологията и най-вече на когнитивната психология, благодарение на което се формират нови подходи, ориентирани към комплексно възприятие, осланиящи се на интуитивни, аналитични или лингвистични похвати и отделящи специално внимание на някои психологически аспекти. Тук е мястото изрично да се подчертае, че подходите най-често не се прилагат в чист вид. Обикновено в практиката се използват комбинирани обогатени подходи с интегрирани по различни параметри елементи.

Слуховото обучение за многоглас, като част от общото музикалнослухово развитие, е подвластно на същите закономерности. Тук обаче като че ли се усеща по-отчетливо необходимостта от търсене на гъвкави и резултатни форми на работа, тъй като в условията на липса на ярко изразена функционалност и усложнени многогласни структури, за

слуха е по-трудно намирането на стабилен ориентир. Поради това на преден план излиза необходимостта от изграждане на устойчив фоничен слух за съзвучията (което стои в центъра при интерваловия подход), както и използването на различни психологични похвати за улесняване процесите на възприятие, за изграждането на слухови представи и за по-доброто запаметяване.

II.1. Интервалов метод

Под интервалов метод най-общо казано се разбира усвояването на интервала от отделен тон с цел придобиване на представа за неговото константно звучене. Този подход е широко разпространен в края на XIX и началото на XX век и традиционно е характерен за редица западноевропейски методики. С въвеждането на езика на посттоналната музика той получава нов тласък за развитие и отново придобива актуалност при необходимостта от търсене на начини за слухово усвояване на музикалните елементи от множеството различни стилове през XX в. Повечето теоретици и педагози отчитат и изтъкват необходимостта от изучаването на интервалите от отделен тон като задължителен етап при работа с музика на XX в. Слухови задачи за отгатване на интервали единствено на базата на тяхната фоничност намираме при Хиндемит, Фридман, Макамул, Хаас и Каркошка и редица други. Този подход си пробива път дори в системи, които са изградени върху тезата за ладова основа на слуха – показателни са разработките на Островски, Масльонкова, Кадиева и други. И това е напълно обяснимо, тъй като умението за разпознаване на интервалите е ключово при слуховия анализ на многогласни вертикални структури.

Основната цел при този метод е да се изгради и закрепят в музикалната памет представи за фоничността на интервала (особено хармоничния) извън

ладов, тонален или степенен контекст, с презумпцията, че това ще укрепи слуха при разпознаването на сложните хармонични комплекси.

II.1.1. Интерваловият метод на Ларс Едлунд за музика на XX век

В периода от 60-те до началото на 80-те години на XX в. Ларс Едлунд създава и разработва своя метод за слухово обучение, свързан с усвояване на елементите на съвременна музика, който придобива широка популярност и се използва и до днес. Този метод се базира на формирането на интервалов слух посредством усвояването на интервалите самостоятелно, от отделен тон и намира израз в две учебни пособия – „Modus Novus“ (1963) и „Körstudier“ (1983 г.), като второто е насочено конкретно към развитието на многогласния слух. Методът е построен на принципа на работа с интервалите в контекста на атонални⁷ мелодии и елементи, изхождайки от идеята, че интервалът в неговата абсолютна стойност е ключ към възприемането на съвременната музика. Методът на Едлунд се концентрира върху музика, композирана през първата половина на XX в. в дванадесеттоновата техника на композитори като Шьонберг, Берг и Веберн, както и по-традиционни композитори на извънтонална музика като Стравински, Барток, Хиндемит. Неговата значимост е заложена в основното положение, че авторът приема музикалните интервали не само като разлика или дистанция между два тона, а за способни да генерират „музикален речник“ сами по себе си. В сърцевината на разработената от Едлунд методика стои явлението интервалова група, като акцентът пада върху нетерцовата акордика, при която акордът се разглежда в най-голяма степен като интеграция на определени интервали, придаващи му определено характерно звучене. При това за упражнение се подбират комбинации от

⁷ В смисъла на използването на термина в солфежа, а именно обозначаващо извънтонални явления.

интервали, с които най-ефективно може да се прекъснат връзките с тоналните опори.

II.1.2. Методът на Асен Диамандиев за овладяване на интервалите

Разгледан е методът, който Диамандиев разработва на основата на интерпретация на интерваловия слух с оглед на ориентирането на слуховото обучение към музикалния език на XX в., изложен основно в сборника „Технически упражнения за овладяване на интервалите“, както и до известна степен в последния му опус – „Едногласи, двугласи, тригласи и четиригласи (от XVI до XX век)“ (Вж. Диамандиев 1980, 2011). В основата му стои изолираното възприемане на интервала, като в това отношение Диамандиев следва традицията на Ларс Едлунд. „Съвременната музика, при която се наблюдава свобода на гласоводенето, равноправие на тоновете и освобождаването им от функционална зависимост, налага все повече и повече интервалите да се овладяват не само от степените на ладотоналностите, но и в своята абсолютна звучност“ (Диамандиев 1980: 9). За разлика от Едлунд обаче, който стъпва върху теоретичните основи на додекафонията, за Диамандиев освобождаването на интервала е логическо следствие от развитието на музикалния език и произлиза от неговото усложняване, като преминава през модулативните и енхармоничните процеси, и достига до загубата на тонална опора. Така интервалът се явява факторът, който подпомага слуха в неговата ориентация. Диамандиев проявява размах и заявява намеренията си „да изчерпа цялото богато многообразие, което съдържат интервалите“ (Диамандиев 1980: 9). Комплексността на методите му съответства на мащабите на концепцията му: първоначално той предлага да се усъвършенстват познанията и уменията за интервалите в тяхната структурна особеност и специфична звучност извън рамките на лада и тоналността, а непосредствено след това се поставят задачи, свързани със степените на лада. Следва проследяване на

интервалите като елементи на различни видове акорди, допълнено от строеж по степените на хроматичния звукоред и комбиниран с енхармонична замяна. Тази специфична последователност в методиката осигурява:

- да се разкрие богатото разнообразие, в което се явява изучаваният интервал при различните ладове и тоналности;
- да се изгради представа за онази обща звучност т.е. абсолютното му качество, което е освободено от тонални връзки и е необходима за бързото професионално ориентиране и в най-сложната звукова тъкан (Диамандиев 1980: 4).

II.1.3 Трактовката на Макамул на интерваловия метод

Роланд Макамул създава музикалнослухов метод, който стъпва върху принципите за изграждане на интервалов слух по модела на Едлунд, но ги разширява с нови идеи и похвати, заимствани или повлияни от междуременно придобилите актуалност когнитивни науки. Той е насочен към изграждането на добра концентрация и музикална памет, към развиване на способностите за умствено представяне на музикалните звуци и вътрешен слух, който да е способен да изгражда „симулации“ на нотния текст и мислено да ги обединява в цялостен образ. Основна цел е изграждането на способност за *музикално разбиране*, както на съставящите конструкцията музикални елементи, така и техните взаимоотношения. Стремешът е да се постигнат умения за комбиниране на чисто емоционалното преживяване с добре изработени слухови критерии, навици и способности за критична оценка. Методът на Макамул се базира на разбирането му за необходимостта от паралелно усвояване на тонално-хармоничен и интервалов слух извън тоналност. Разпознаването на интервалите изолирано, по фоничност, дори предшества работата с тях в тонален контекст, като по този начин се формира константна представа за

звученето на интервала от самото начало. Методът е фокусиран върху аналитично възприемане на многогласа в стилистично многообразие и контекст.

II.2. Метод на ладова основа

По същество ладовият метод се състои в изучаването на *връзките и отношенията* между тоновете, било то степенни, ладови или хармонични. Този метод позволява да се осмислят в детайли ролята и функцията на отделните елементи в цялостната картина и взаимовръзките помежду им, цялостната перцепция от даден музикален откъс или произведение. Методиките, които застъпват развитието на слуха върху ладова и тонална основа, защитават позицията, че посттоналната музика като естествено и логическо продължение в еволюционното развитие следва да се усвоява по идентичен начин чрез усложняване и приспособяване на придобитите вече знания и умения за по-ранните музикални стилове. При усвояване на вертикалните структури в музикалната фактура ладовият подход се опира на функционалността. В посттоналната музика, с отслабването на функционалната логика или наличието на много центрове на тежнение, тази опора отслабва и престава да бъде надежден слухов ориентир. Така възниква необходимостта от намирането на други видове слухови опори, които да подпомагат слуха.

II.2.1. Ладът като основа на слуховите методи. Ю. Бичков

Типичен пример за ладово ориентиран подход е методът за слухово развитие на Юрий Бичков, в който ладът се разглежда като типизация на интонационните процеси (Бичков 1985). Без да има претенции за радикално новаторство авторът предлага своята гледна точка към методологията на слуховото развитие, като следва постановката за развитието на слуха върху ладовоинтонационна основа и изтъква две съществени и взаимосвързани особености за развитието на съвременния ладов слух – множественост на

функциониращите в съвременната музика ладови системи и нестабилност на звуковия състав на лада. Първостепенно значение в неговия метод имат явления като ладови мутации, чести вътрешнотонални хроматични и енхармонични ходове, отчетлива тенденция към децентрализация на лада, изразяваща се в относителна ладотонална неопределеност, атоналност и модални принципи. За разбирането на ладовите процеси, както и механизмите, управляващи въздействието на лада Бичков стъпва и върху понятието „ладова настройка“. Така звукоредът, системата от устойчиви и неустойчиви тонове, функционалната структура на лада създават в нашето съзнание ладово поле (настройка). Попадайки в това поле отделните тонове, мелодически ходове, а в многогласното изложение – акорди, придобиват ладови качества (Вж. Бичков 1993). В разширеното разбиране на лада Бичков включва не само звукоредните мелодически форми, но и хармоничните такива.

II.2.2. Подходът на Текелиев към многогласния слух

Като следва практиката на редица композитори през XX в., които проявяват активно интерес към слуха и слуховото обучение, и откликвайки на нуждите на дисциплината „Солфеджо“ в Националната музикална академия „П. Владигеров“ в София композиторът Александър Текелиев също посяга към жанра на многогласната диктовка. В резултат на този интерес се появяват два сборника с многогласни диктовки – „Тригласни и четиригласни диктовки“ (Текелиев 1981) и „Двугласни и тригласни диктовки“ (ръкопис). Примерите представляват съчетание на образци с максимална наситеност и концентрация на методически задачи и стремеж за възможно доближаване до смислена звучаща музика (макар и не от истинската практика) с цел да се избегне отежчението на ухото от суха тренировка. Диктовките са издържани в традицията на обучението върху ладотонална основа, но са насочени към слуховото усвояване на редица от

най-разпространените типове височинни структури на XX в. Могат да бъдат съотнесени и към късноромантичната музика, която естествено подготвя слуха за елементи на музиката на XX в. Текелиев търси подход чрез наслагване на слухови представи и модели, и постепенното натрупване и надграждане на нови елементи, характерни за музикалния синтаксис на XXв. Като трансформира постепенно елементите на хармоничнофункционалното мислене и като пренапряга техните граници той постига естествено и спонтанно полагане на основите на хармоничен слух, ориентиран към елементите на посттоналния език.

II.3. Методи с акцент върху психологическите аспекти

II.3.1. Синтетичен подход

През последните десетилетия в музикалноруховото обучение си пробиват път подходи за комплексно възприятие на хармоничните единици, основаващи се на принципите на гещалт психологията – цялостност на възприятието, йерархичност в организационния процес, динамика. Синтетичният подход се опира на механизъм на възприятие, при който първоначалната насоченост на вниманието се концентрира върху цялостния образ на възприемаемата структура (към нейния гещалт⁸). Според Карасьова този способ се свързва с метапрограма за дедуктивен стил на мислене (Карасьова 1999: 176). Тази нагласа да се възприемат комплексите като цялостни единици навлиза в немалко практически подходи за слухово обучение, особено в сегментите, отнасящи се към вертикалните структури.

II.3.1.1. Солфежът като психотехника на музикалния слух.

М. Карасьова

Методът на М. Карасьова, изложен в „Солфежът – психотехника за развитие на музикалния слух“, стъпва върху основата на категориите и

⁸ В солфежната практика терминът се използва именно в смисъла на „образ“. Утвърждава се в практиката от Карасьова.

похватите на гещалтпсихологията и невролингвистичното програмиране, а солфежът като цяло се разглежда като раздел от когнитивното музиковедие. Тенденцията от последните десетилетия за все по-тясно взаимодействие между процесите, свързани с музикалния слух и когнитивната психология, която набира популярност както при западните изследователи и теоретици, така и в руското музиковедие, намира при Карасьова най-ярък израз по отношение на изграждането на музикалния слух. Тук не просто се търсят обяснения на процесите, свързани с музикалното възприятие, памет и възпроизвеждане, а самото моделиране на слуха се извършва чрез специфични психотехники. Разглеждат се проблеми, свързани с анализа на психологическите аспекти на музикалния слух, прави се опит за класификация на неговите видове, за усъвършенстването на всеки един от тях, за развитието на паметта и за изработването на мета стратегия за преподаване на солфеж. Развитието на слуха се търси чрез комплексност на възприятието, при която се включват трите сензорни системи – аудиална, визуална и кинестетична. Карасьова прави опит да съвмести психологически категории като усещане, възприятие и внимание и да ги превърне в метастратегии за активно възпитание на музикалния слух, като изработва системи за семантично кодиране и стилово опознаване на музикалния материал. В тази методика качествата на музикалния тон се класифицират по аналогия с визуални, кинестетични и аудиални понятия. Карасьова насочва вниманието към нов аспект на приложното значение на солфежа, а именно - изграждането на адаптивна психика на музиканта чрез развитие на гъвкавост и многостранност на сензорните възприятия, което в най-голяма степен може да се осъществи по пътя на полимодалното възприятие – асоциация и синестезия.

II.3.2. Афективни методи

С навлизането на множество принципи от психологията и когнитивните науки в методите на музикалното обучение се оформят и направления, които отдават значително внимание на емоционалните състояния и реакции на учащите, както и възможностите за ефективното им прилагане в процеса на обучение. Така се оформят афективни методи, базирани на провокирането на емоционални реакции и изграждането на способности за оценка на музикалния материал. Авторите на такива методи залагат на тезата, че с провокирането на максимална активност у обучаващите се гарантира максимална ефективност и съкратени срокове на образователния процес.

II.3.2.1. Усвояване на атонални хармонични комплекси. Хаас и Каркошка

Хаас и Каркошка се фокусират върху усвояването на хармонични структури от атоналната музика и по-специално към клъстерите (Haas, Karkoschka 1981). Те основават метода си на психологически принципи и включват подходи от когнитивните науки с цел преодоляване на определени наслоени предразсъдъци и постигане на по-голяма ефективност при слуховото обучение. Хаас и Каркошка определят своя подход като *афективен*, тъй като залагат на емоционалното възприятие и оценка. Методът им включва иновативен компонент, свързан с позитивен емоционален опит като сплав от когнитивни реакции, емоции и поведение. Структуриран е като таксономия с тристепенна затворена подредба – поведенческа настройка, емоция и знание.

II.4. Аналитични методи

С нарастване на необходимостта от бърза ориентация в многообразието от постоянно разширяващи се музикални явления, се

увеличават и посоките на експериментиране с различни методи за слухово развитие. В противовес на методите за комплексно възприятие се появяват *аналитични* и *лингвистични* подходи към слуха, които се характеризират със стремеж към раздробяване на дадена структура до нейния възможно най-малък конструктивен елемент – *слухов атом* или *фонема*.

II.4.1. Лингвистични подходи

Лингвистичните подходи могат да бъдат проследени в две основни посоки: синергичен подход, който се наблюдава при Цабари и Карасьова, и подход, основаващ се на сет теорията – по-конкретно при трактовката ѝ от А. Форт, която намира своето практическо приложение за развитие на слуха при М. Фрийдман.

II.4.1.1. Слухов метод върху сет-теорията.

Майкъл Фрийдман

Трудът на Фрийдман „Музикалнослухово обучение за музиката на XX в.“ е практически метод, изграден върху теоретичните постановки на А. Форт, в опит за пренасяне на сухия аналитичен подход към структурното изграждане върху слухово-рецептивното музикантско поле, с цел да може ухото на музиканта да осмисли сложността и теоретичните абстракции на музиката на XX век. Фрийдман е разработил и тествал успешно метод, който съчетава теория и практически упражнения, за да даде на студентите различен поглед за по-дълбоко разбиране на съвременната посттонална музика, за да развие умението им да възприемат същностни музикални връзки на основата на модерната музика чрез идентифициране и разнищване на отличителните структури и процесите при емблематичните композитори на XX век. Методът успешно комбинира аналитичния подход с музикалния рефлекс. Голямото предимство на този труд е в настойчивостта на автора да придаде конкретика на всяка представяна теоретична „абстракция“:

числовите индекси на височинните класове не се разглеждат просто като отвлечени математически показатели, а се използват в качеството на „солфежни“ срички, височинната инверсия не само се моделира около дадена ос, но се включва в импровизационни задачи с клавир или друг инструмент. Фундаментален принцип в методиката на Фридман е извеждането на преден план на полутона, който придобива функцията на основна мярка за възприемане.

II. 4.2. Аналитичнослухови методи

Към края на XX и началото на XXI век се наблюдава широко разпространение на различни *аналитичнослухови* методи, които се свързват с музикалния синтаксис и музикалното разбиране. При тях се отчита активизиране на аудиациите, комбинирано участие на моментна, кратковременна, оперативна и дълготрайна музикална памет, стимулира се изграждането на отношения и взаимовръзки от абстрактно-логически характер. Аналитичнослуховите методи са комплексни по своята същност, тъй като включват процеси и на анализ, и на синтез. В хода на изпълнение на конкретната задача е необходимо откъсът да бъде обхванат цялостно, да се анализират неговите елементи поотделно, да се открият липсващите части, и впоследствие картината да се „сглоби“ отново, при това с постоянната колаборация между слухови и зрителни възприятия.

Методите от такава категория обхващат аналитично проследяване и осмисляне на отделните елементи на музикалния език (тонови височини, ритъм, тембър, акордика), както и на синтактичните единици по отношение на тематизъм, многоглас, форма и други. Тези методи се реализират чрез дидактични задачи, разграничаващи възприятието по отделни структурни или синтактични елементи. Такива са например диктовките с липсващи елементи (за допълване), слухов анализ за разпознаване на грешки, диктовки по параметри, диктовки-загадки (по зададени опорни тонове),

диктовки с дописване (например на алтерации при модален многоглас), импровизационни задачи и други. При изпълнението на такива задачи се стимулира образуването на невронни мрежи между слухови, визуални и понякога тактилни възприятия. Постигането на бързи слухови рефлексии е една от основните цели на аналитичнослуховите методи, както и мигновена връзка между звук и нотна картина – почти едновременно свързване на „звуково-нотно-визуални асоциации“ (de Larminat 2008: 129). В резултат на стремежа за постигането на диференциран и „разбиращ“ музикален слух се появява също *стилово моделиран метод*, боравещ предимно със слухов синтаксис от конкретни исторически обусловени структури или форми. Аналитичнослухови подходи намират реализирани при Макамул, дьо Лармина, Кайзер, Хаас и Каркошка, Шепелов и Меню и други.

II.5. Интегративни методи

В полето на музикалнослуховото обучение се наблюдават и редица методи, съчетаващи два или повече различни принципа, като при това трудно може да се определи водещия сред тях. Авторите на такива методики подхождат прагматично и комплексно към проблемите в обучението, и се стремят да съчетаят в концепциите си успешни техники и похвати от изпитани вече идеи.

II.5.1. Методът на Пенка Кадиева

Като изхожда от богатия си педагогически опит Пенка Кадиева аргументира необходимостта от намирането на нова методология, включваща теоретична разработка, както и нов тип солфежни дейности и я защитава в хабилитационния си труд, съпътстван от практически сборник „Музикалният слух и съвременната музика“ и „Солфежи от съвременни композитори с акомпанимент на пиано“ (Кадиева-Божинова 1995, 1996). Авторката твърдо следва убеждението си, че „един от най-естествените и сигурни пътища за преодоляването на слуховите проблеми, произтичащи от

спецификата на съвременната музика, е интензивният контакт с тази музика, организиран методично и целенасочено“, както и че е необходимо към осъществяването на този контакт да бъдат привлечени всички умения, сръчности и знания, с които разполагат бъдещите музиканти като свирене на инструмент, пеене, наличие на музикално-теоретични познания и други. В резултат на това Кадиева приема и „преоткрива“ солфежирането с акомпанимент на пиано като форма на работа, комплексна по характер, съчетаваща бърза зрителна ориентация, пеене, свирене, слухов самоконтрол, резултатност и не на последно място – увлекателност, като я разширява и обогатява с нов смисъл, съдържание и задачи. Основният аргумент за предпочитанието на Кадиева към тази форма на работа е максималната психологическа активност, с която тази дейност е свързана. Тя има пряко отношение към активизиране на вниманието и концентрацията, към възприятието – слухово, зрително и двигателно, към създаването на трайни музикални-слухови представи, към активизиране и усъвършенстване на музикалната памет, към обогатяване на музикалното мислене, и не на последно място – към постоянния самоконтрол – „способност за слухова оценка и корекция на собственото изпълнение, която предполага навици за самонаблюдение и развито чувство за самоконтрол.

II. 5.2. Методиката на Масльонкова – синтез на подходи

Людмила Масльонкова следва и развива идеите на А. Островски в посока адаптиране на методическите практики в солфежа към съвременните условия и изисквания на новата звукова среда, като съсредоточава своето внимание към интегрирането на музикалнопсихологическите принципи в слуховото обучение и прилагане на психологическите закони на музикалното възприятие за практически цели. Едновременно с това тя проявява интерес към темата за стилския солфеж и въвежда и критерии, свързани с него. Идеите на Масльонкова намират израз в методическия труд

„Интензивен курс по солфедж“, където тя си поставя за цел не толкова да осмисли достиженията на теорията и практиката за солфеджа в ХХ в., колкото по-скоро да потърси пътища за оптимизиране на съвременния учебен процес посредством свързването му с общите закони на психологията и паметта. Вниманието на авторката е съсредоточено върху идеята за обновяване на методите за възпитание на гъвкав и активен музикален слух, както и ускоряване на процеса на обучение на основата на използването на особеностите на възприятието, паметта, вниманието и мисленето. Масльонкова определя за основна задача на съвременния солфедж формирането на универсални слухови навици, необходими за функционирането на слуха съобразно една или друга стилова система. За целта е необходима реконструкция на музикалнослуховото обучение, която може да проведе съгласно два основни принципа:

- Исторически подход в усвояването на музикалния език;
- Усъвършенстване на самата методика на преподаване, която следва да бъде насочена към оптимизация на работата на всички механизми на слуха.

Основен принцип при конструиране на учебния процес в методиката на Масльонкова е постоянното редуване на дейности за изграждане на стереотипи, свързани с трайно усвояване на норми и почти в същия момент опити за тяхното преодоляване чрез прилагане на контрастни демонстрации на нещо различно, индивидуално и неповторимо. Така едновременно се заздравяват представите и за двете явления и е възможно да бъдат изградени устойчиви навици за преодоляване на инерционни стереотипи още от най-ранните етапи на обучението. В същия стил на работа, по значение са приравнени и са поставени в тясна взаимовръзка интерваловия и функционалния слух, като те също се въвеждат синхронно в учебния процес. Фонизмът на съзвучията (интервали или акорди) заема важно място в методиката, предвид неговата засилена роля в съвременната музика. При

многогласните диктовки (дву-, три- и четиригласни) се акцентира върху разширяването на слуховото внимание към съответния брой гласове, които трябва да се слушат в едновременност. Масльонкова доказва експериментално, че при технологията на речеви анализ на слуховите впечатления преди записването на нотите се стимулира непроизволната памет в момента на вербализация, което значително улеснява самото записване на гласовете, при това в тяхната едновременност. Тя препоръчва този метод специално при многопластовите структури от музиката на XX в.

II.6. Съвременните технологии в обучението по солфедж

Днес новите технологии са неизменна част от образователния процес (в това число музикалното образование) в световен мащаб, като тенденцията за увеличаване на тяхното присъствие е устойчива. При това въпросът е не дали, а доколко и по какъв начин е целесъобразно включването на софтуерните приложения в учебния процес на музикалноруховото развитие.

С навлизането на технологиите се променя *моделът на обучение*. Образува се нова среда, възникваща в резултат на взаимодействието между педагога, компютъра и ученика. Характерът на тези отношения се определя в голяма степен от програмния продукт и формата на включването му в учебния процес, като е необходимо активното участие на всички субекти в процеса. Компютърът е само още едно средство, което не изнема функциите на педагога, а просто подобрява възможностите му за онагледяване на материала, за изграждане на по-лесна връзка с ученика и за по-ефикасен контрол върху дадените задачи и тяхното изпълнение, позволява по-лесното проследяване на процесите на обучение и дава голяма свобода на работа. Ефективността до голяма степен се определя от начините на използване на технологичните продукти, особено при музикалнотеоретичните дисциплини. Винаги трябва да се има предвид, че във всеки програмен

продукт е вложен конкретен методически подход, който по усмотрение на педагога може да бъде допълван или разширяван спрямо неговата собствена методическа линия. Независимо обаче от всички предимства на технологиите не бива да се забравя, че музикалните дейности все пак са и емоционален процес. Демонстрационните приложения и програми могат да бъдат от голяма полза в часовете по солфеж. Интерактивни мултимедийни продукти, свързани с нагледна и звукова демонстрация (презентации с графики, визуални елементи, музикални примери и други) имат огромен потенциал в помощ на преподавателя. В процеса на самоподготовка тренировъчните софтуерни приложения имат незаменима роля. Съществуват множество подобни продукти – стационарно базирани, интернет базирани, с възможности за генериране на модели (мелодични, ритмични, интервали, акорди, хармонични или полифонични мотиви, откъси и други).

III ГЛАВА ПРАКТИЧЕСКА ЧАСТ:

КОМПЛЕКС УПРАЖНЕНИЯ ЗА РАЗВИТИЕ НА СЛУХА ЗА МНОГОГЛАС ВЪВ ВРЪЗКА СЪС СЪВРЕМЕННАТА МУЗИКА

III глава дава възможност изводите от настоящия дисертационен труд да бъдат приложени на практика. Тази система от упражнения отразява вижданията, формирани не само на базата на детайлно изследваната литература, но и на практически наблюдения, които са резултат от дългогодишен личен музикантски, диригентски и педагогически опит. От анализиранияте методики са извлечени добрите и проверени практики и са подбрани подходящите за нашите студенти упражнения, те са идейно реструктурирани и допълнени с нови авторски задачи, както и множество примери от композитори от разглеждания период, придружени в определена част от звукови файлове.

Предложеният комплекс от упражнения се фокусира върху слухов анализ, солфежиране и диктовка, които са обособени като отделни раздели с нарастващо ниво на трудност. Някои от тях могат да бъдат натоварени с две или повече функции (например задача от раздел „Слухов анализ“ може да бъде приложена и като диктовка) и е препоръчително упражненията от отделните раздели да се комбинират, тъй като се допълват и е подходящо да бъдат прилагани заедно като комплекс. Предложени са и импровизационни задачи за работа в група и в по-малка степен – за самостоятелна подготовка за работа с инструмент или компютърна програма. Включени са похвати и форми на работа, които не са традиционни за нашата педагогическа практика и тепърва започват да си пробиват път, въпреки че вече са обичайни в европейските методики.

Представени са упражнения и задачи, насочени към усвояване на вертикала, каквито по принцип са по-слабо застъпени в програмите и помагалата за слухово обучение. Всички задачи са за два или повече гласа, независимо дали са свързани с хармония, полифония, ритъм или тембър. Предлага се и възможността за вплитане в обучението на елементи от българските фолклорни традиции, чиито феномени като диафонията или богатата и многообразна ритмична организация са в някои отношения удивителен аналог на трудни и специфични за съвременната музика явления. Тези характерни музикални конструкции и решения могат да послужат за ефективна основа за надграждане на музикалнорухови модели и представи, пряко свързани с елементите на съвременния музикален език. Предложеният комплекс упражнения съдържа насочващи примери, които в зависимост от конкретната специалност и ситуация, могат да бъдат използвани в по-малка или по-голяма степен, допълвани и разширявани. Засягат се проблеми типични за ХХ в. интервалика, акордика с еднотерцова или нетерцова структура, нетипични съзвучия и клъстери,

характеристични за даден автор или симетрични ладове акорди, неомодални скали – пентатонични, целотонни или симетрични ладове, полиладови и политонални образувания, полиритмични структури и редица други.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

След извършения сравнителен анализ се достига до следните **изводи**: Полето на музикалноруховото развитие в момента е много податливо на експериментиране и търсене на нови форми на моделиране на слуха чрез комбиниране на научни достижения в областта на музикалната психология, музикалната херменевтика и други когнитивни науки. Това намира изражение в *аналитичноруховите (когнитивните)* методи, насочени към формирането на способности за музикално разбиране съчетани с емоционални рефлексии, които се отличават с голяма ефективност при работата за постигане на гъвкав и аналитичен музикален слух, и постоянно разширяват полето на своето приложение. Като концепция *интегративните* методи се очертават като най-перспективни, защото съчетават елементи от много и различни подходи и науки, обединяват традиционните форми с експерименталните модели, и същевременно могат да включат и активна работа с психологически нагласи. Големият потенциал на тези методи е в това, че могат да развиват слуха многостранно, опират се не само на доказан опит, но остават отворени към съвременните тенденции, разнообразни са и предоставят гъвкави възможности за внасяне на импровизационни елементи. Разгледаните тук интегративни методи, обаче, не обхващат достатъчно елементи и силно се нуждаят от допълване и обогатяване и актуализация, за да отговарят на нуждите на днешното обучение. В съвременните условия е от съществено значение намирането на форми на работа със засилени импровизационни елементи и нестандартни решения. Важно е също прилаганата методическа система да бъде добре съобразена с възможностите и нуждите на съответната таргет група.

Навлизането на новите технологии и в процеса на музикалното обучение е неизбежно и необходимо, но е добре да се внимава опиянението от привидно безкрайните им възможности да не откъсне обучението от неговите основи. В резултат на оценката и изводите от направените анализи на разгледаните методики кристализира и предложената тук концепция за комплекс от упражнения за многоглас, която да отговори на нуждите на настоящите студенти, на възможностите на наличната материалната база и да попълни някои съществуващи празнини в сега действащата програма на обучение.

ПРИНОСИ

1. Направен е *подбор и анализ* на водещи и утвърдени в практиката музикалнослухови методи за развитие на многогласния слух за музика на XX-XXI век от български и чуждестранни автори (от Европа и САЩ). Така на практика се дава обобщена и относително пълна картина на актуалното към момента състояние в областта на педагогическите подходи за развитие на професионалния музикален слух във водещите музикални центрове. Някои от цитираните автори и/или разработки са все още слабо познати у нас.
2. На базата на изведените основни характеристики и принципи в анализирания подходи е направена *класификация и систематизация* на музикалнослуховите методи, с приложени схеми за онагледяване на изложения материал.
3. Направена е *оценка* на степента на приложимост на принципи, техники и похвати от чуждестранните методи към нашите условия с цел търсене на възможности за разширяване и обогатяване на музикалнопедагогическата практика у нас.
4. Най-значимият принос на всеки научен труд несъмнено е достигането до неговата практическа реализация. Затова би могло да се каже, че

най-ценната част от този дисертационния труд е именно *съставеният практически комплекс с упражнения* за развитие на многогласен слух с акцент върху елементи от музиката на ХХ-ХХІ век, систематизиран по дейности, задачи и трудности. Той включва:

- селектирани откъси от художествената музикална литература;
- конструктивни технически упражнения:
 - авторски упражнения;
 - подобрани примери от някои от цитираните автори.

5. В разработения практически комплекс упражнения е заложена идеята за паралел и съчетаване на елементи от българския фолклор (като диафония и метроритмична организация) със сходни структури и явления от класическите музикални образци.
6. Разширява се дейността в учебния процес с включването на тестови и лично разработени различни демонстрационни и компютърно- и уеб-базирани програми и приложения.

ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ДИСЕРТАЦИЯТА:

Участия в научни форуми:

Доклад на тема: *"Традицията на Ларс Едлунд за музикалнослухово обучение и отражението ѝ в педагогическите методи на Асен Диамандиев"*, 13-15 май 2015, НМА „Проф. П. Владигеров“, Докторантски четения. В: *Докторантски четения 2015*, София: НМА „Проф. П. Владигеров“, 2016, с. 160-170.

Доклад на тема: *„Аспекти на дейността „Солфежиране с акомпанимент на пиано“ в педагогическия метод на Пенка Кадиева. Поглед върху “Музикалният слух и съвременната музика“ и „Солфежи от съвременни композитори с акомпанимент на пиано“*, 12 май 2015, НМА

„Проф. П. Владигеров“, Докторантски четения. В: *Докторантски четения 2016*, София: НМА „Проф. П. Владигеров“, 2017, с. 19-31.

Интернет публикации:

Публикация на тема: *„За някои психологически аспекти на музикалния слух, музикалното възприятие и музикалнослуховото обучение“*. Галерия на думите. 2017.

<http://galerianadumite.bg/index.php/za-nyakoi-psihologicheski-aspekti-na-muzikalniya-sluh-muzikalното-vzpriyatие-muzikalnosluhovoto-obuchenie/>