

АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

“ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ” – ПЛОВДИВ



Факултет „Музикална педагогика”

Катедра „Оркестрови инструменти и класическо пеене”

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

за присъждане на образователната и научна степен

„Доктор” на тема:

**Приносът на българската валдхорнова школа за развитието
на валдхорновото изкуство в Бразилия**

Асен Цветанов Ангелов

Научен ръководител: доц. д-р Борислав Ясенов

Пловдив, 2019

АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

“ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ” – ПЛОВДИВ



Факултет „Музикална педагогика”

Катедра „Оркестрови инструменти и класическо пеене”

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

за присъждане на образователната и научна степен

„Доктор” на тема:

**Приносът на българската валдхорнова школа за развитието
на валдхорновото изкуство в Бразилия**

Асен Цветанов Ангелов

Научен ръководител: доц. д-р Борислав Ясенов

Пловдив, 2019

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Оркестрови инструменти и класическо пеене“ – факултет „Музикална педагогика“ състояло се на 06.12.2019 г.

Общият обем на дисертацията е 222 страници, от които 212 основен текст и 154 нотни примера.

Съдържа увод, 6 глави с подраздели, заключение, приносите на дисертационния труд, библиография, приложение и две научни публикации.

Библиографията включва 72 заглавия.

Приложението съдържа 35 нотни източника.

Научно жури:

Рецензенти:

1. Проф. д-р Атанас Карафезлиев

2. Доцент д-р Весела Гелева

Становища:

1. Проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак

2. Проф. д-р Сава Димитров

3. Проф. д-р Милена Шушулова

Публичната защита на докторантура ще се състои на 2020 г.

от ч. в зала № на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев”. Ул. „Годор Самодумов“ , № 2, Пловдив.

Материалите по защитата са на разположение в библиотеката на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“.

Съдържание

Увод.....	3
Глава I.....	5
Валдхорната в света на музиката. Значение за лексиката на музикалния език и инструментариума.....	5
Глава II.....	9
Българската валдхорнова школа. Исторически корени, връзката ѝ с европейските традиции.....	9
Глава III.....	13
1. Интеркултурният аспект – българските представители на инструменталното оркестрово изкуство в Амазония, Бразилия. История за установяване на висше музикално инструментално образование по валдхорна на основата на българската валдхорнова школа.....	13
1.1. Предистория – традиционни институции в Амазония от XIX и началото на XX век.....	14
1.2. Композиторият Карлос Гомес като историческа фигура. Основаване на Фондацията „Карлос Гомес“ в края на XIX век – периоди и сфери на дейност. Първите български музиканти в Бразилия и връзката им с Фондацията.....	15
1.3. Музикална Фондация „Амазоника“, проект „Вале музика“.....	16
1.4. Българските инструменталисти и преподаватели в изграждането на модерния свят на бразилската изпълнителска култура на Амазония. Полагане основите на модерно образование по музикални инструменти. Начало на университетското образование по валдхорна.....	17
1.5. Културен център „Клаудио Санторо“ и музикално-образователното дело. Връзка между българската и бразилската инструментални школи.....	18
1.6. Пренасяне на българската традиция за валдхорново изпълнителско изкуство в педагогическата и концертна дейност в Бразилия.....	18
1.6.1. Хронология и еволюция на обучението по валдхорна в Амазония.....	19
1.7. Висшето музикално образование по инструменти и Факултет по музика към Университета в Манаус – създаване, израстване и представителни форми на участие на българските артисти.....	20
1.7.1. Музикалният облик на Университета в Амазония – музикални проекти, концертна дейност, социален и артистичен контекст.....	22
1.7.2. Реализация на студенти – професионалният идеал.....	23
Глава IV.....	24
1. Методиката на обучение по валдхорна, развита в българската валдхорнова школа и нейното системно приложение в Бразилия.....	24
1.1. Основи на валдхорновата методика – дихателен апарат, тоноизвличане.....	25
1.2. За и против ранното обучение по валдхорна според К. Стари и Вл. Григоров в България и съвременната ситуация в Бразилия.....	26
1.3. Основни елементи при свиренето на валдхорна. Изпълнителско дишане, компоненти на валдхорновата постановка. Щрихи и ефекти, заложили в принципите на инструменталното свирене.....	26
1.4. Артикулация, видове щрихи при валдхорната. Специални ефекти на свиренето.....	27
1.5. Динамика и ефекти във валдхорновото изпълнителство – запушена корна, фрулато, трилери.....	28
2. Методиката за обучение по валдхорна за начинаещи. Инструктивен и художествен репертоар – развитие в условията на преподаване на валдхорна в начална и средна степен на трудност в Бразилия.....	29
2.1. Обучение при свиренето на валдхорна на начинаещи от 6-7 годишна възраст.....	29
2.2. Основен репертоар, използван в началното обучение по валдхорна в Бразилия.....	29
2.3. Изучаване на гами – първи алтерации и тоналности.....	30
2.4. Усвояване на щрихите по принципа от лесно към трудно и от просто към сложно.....	30
2.5. Първи стъпки в ансамбловото свирене – свирене с преподавателя и в ансамбъл при началното обучение по валдхорна.....	31
3. Обучение по валдхорна за напреднали.....	31

3.1. Етюдите и идеите за техническото развитие на напреднали инструменталисти от Георг Копраш, Кирил Карел Стари, Фернандо Морайс.....	31
3.2. Инструментални трудности и видове кантилена за висока и ниска валдхорна.....	32
3.3. Щрихите „стакато“ и „портато“.....	32
3.4. Кантилена, български фолклорни мотиви и инструментални трудности в етюдите на Карел Стари.....	33
3.5. Артикулация и мелодически интервали.....	33
3.6. Етюдите на Фернандо Морайс – съчетание на инструменталната техника с езика на Бразилската традиционна музика.....	34
3.6.1. Етюд № 11: интонационните идеи за висока корна и трудна ритмическа артикулация.....	34
3.6.2. Овладяване на трудни щрихи в легато и стакато в Етюд №14.....	34
3.6.3. Етюд № 18: вариации върху щрихи, артикулация и интервали с голяма, трансцедентална трудност.....	34
3.6.4. Етюд № 7: преход към трудните грифове при валдхорната, търсени през XX век – глисанди, повтарящи се тонове, мултифоници.....	35
3.6.5. Етюд № 19 – обобщението на техниките: щрихи, двоен и троен език и стакато – техники.....	35
Глава V	36
1. Концертите за валдхорна от класическия репертоар – усвояване на световните стандарти за изпълнителски трудности за висока и ниска валдхорна. История, иновации и подходи към стандартите за високо изпълнителско майсторство.....	36
1.1. Исторически щрих към установяването на соловия концерт за валдхорна при В. А. Моцарт....	36
1.2. Волфганг Амадеус Моцарт и изпълнителите на валдхорна от епохата на Виенската класика....	36
1.3. В. А. Моцарт – Концерт № 4, Es dur, KV 495 – музикално-изразни средства при изграждането на художествения образ. Структура.....	37
1.4. В. А. Моцарт – Концерт № 3, KV 447. Характерният концерт за конкурси за „ниска“ валдхорна. Възникване и проблеми на формата и интерпретацията. Изпълнителски задачи. История на създаване на творбата.....	37
1.4.1. Инструментални идеи и изпълнителски решения в Концерт № 3, KV 447 на В. А. Моцарт.....	37
2. Рихард Щраус – Концерт за валдхорна и оркестър № 1 Es dur, опус 11. История на творбата.....	38
2.1. Композиционни идеи и елементи на интерпретацията в Концерт № 1 от Рихард Щраус.....	38
3. Инструментални трудности от XX век за „ниска“ валдхорна – „Багатела“ от Херман Нойлинг.....	38
Глава VI	39
1. Нови явления в концертния репертоар на Амазония. Премиерни концерти от Европа, България и Бразилия.....	39
1.1. История, музикален език и виртуозно-инструменталното начало в Концерт за валдхорна и оркестър от Отмар Шоек.....	39
1.2. Концерт за валдхорна – Отмар Шоек.....	40
2. „Концерт за валдхорна и пиано“ от Румен Бояджиев-син.....	40
3. Клаудио Санторо като автор и класик на бразилската музика.....	40
3.1. Език, идеи и интерпретация на „Дуо за валдхорна и пиано“ от Клаудио Санторо.....	41
Заклучение	42
Приноси на дисертационния труд	44
Публикации	47

Увод

Развитието на съвременното музикално изкуство, на изпълнителските и по-конкретно на валдхорновите школи, поставят комплекс от проблеми, възникващи в резултат на съжителството и взаимодействието на разнообразни и противоположни в същността си явления, отразяващи пъстрата панорама на музиката.

Обект на изследването е валдхорновото изкуство, педагогическите постижения на школите в България и Бразилия, както и колаборацията между двете култури в професионален план. Развиващите се повече от две десетилетия интеграционни процеси, включващи различни аспекти: музикално-изпълнителски, педагогически, теоретичен и в по-широк план – културологичен.

По пътя на своето развитие изпълнителското инструментално изкуство преминава през различни етапи, свързани с промяна на музикалния език, създаване на нови стилове, жанрове и форми, както и усъвършенстване на музикалните инструменти. Във връзка с това е разгледана валдхорната в света на музиката.

Цел на настоящият труд е разглеждането на постиженията на българската валдхорнова школа – методите на обучение, като са проследени историческите корени и връзката ѝ с европейските традиции.

Задачата е да се проследят и обяснят характерните особености на методиката на обучение по валдхорна, развита в българската школа и нейното системно приложение в Бразилия. По този начин се стига и до същността на настоящия дисертационен труд, а именно – приносът на българската валдхорнова школа за развитието на валдхорновото изкуство в Бразилия. Изследователските методи приложени в изследването са емпиричен, теоретичен и аналитичен.

Анализирани са емблематични концерти за валдхорна от класическия репертоар. Приложени са методите за изработване и преодоляване на изпълнителските трудности при усвояване на световните стандарти за висока и ниска валдхорна. Представени са историята, иновациите и подходи към стандартите за постигане на високо изпълнителско майсторство.

Разгледани са новите явления в концертния репертоар на Амазония – примерни концерти от Европа, България и Бразилия.

Централна роля в настоящия труд е отредена на българските инструменталисти. Адаптирането им към една нова и непозната за по-голямата част от тях културна и жизнена среда, различните географски и климатични условия и светоусещането, начина на мислене,

темперамента на човешкия фактор, темпоритъма на ежедневието, социалната структура и психиката на личността.

След 90-те години на XX в., в Бразилия, конкретно в гр. Манаус, развиват активна концертна и педагогическа дейност няколко поколения български инструменталисти (в това число и щрайхисти), към които принадлежат валдхорнистите Николай Алипиев, Юрий Ризов, Алипи Генов, и Асен Ангелов. Функциониращите в страната институции създават оптимални условия за приспособяването на българските инструменталисти към една нова среда, която, въпреки езиковата бариера, е изключително благоприятна и създава предпоставки за възникването на своеобразен интеркултурен феномен, разкриващ интересни и плодотворни перспективи за разгръщането на творческите сили. Взаимодействието на две ярко индивидуални музикални култури набира бързо скорост, благодарение на могъщите комуникативни сили и ресурси, които носи в природата си музикалният език. За неговото безпрепятствено въздействие не съществуват проблеми и пречки, не се изисква участието на преводачи и посредници.

Инструменталната изпълнителска култура на България и Бразилия намират естествено и бързо общ език в многопосочните линии на взаимодействие в сферата на концертния живот, в педагогическите принципи и свързаните с тях методи на обучението и преподаването по валдхорна в различни възрастови групи, в това число деца и ученици.

Интеркултурното взаимодействие поражда качествено нови явления, които се проявяват с пълнота в областта на изпълнителското изкуство, в практическата дейност и педагогическите принципи, свързани с различните школи, в художествените и естетически позиции, в откриването и създаването на нови звукови светове.

Опитните педагози реагират адекватно на новата композиторска техника, на онова, което носи в себе си перспективата за нови художествени решения, постижими само от високото професионално майсторство, естетиката и културата на изпълнителя. Те се формират в продължителния процес на съзряване на личността, на артистичната индивидуалност на изпълнителя, на неговата култура и познаването на традицията.

Глава I

Валдхорната в света на музиката. Значение за лексиката на музикалния език и инструментариума

Многовековният път на валдхорната започва в древността, отвежда ни към сигналните животински рогове, станали неразделна част от бита на бойните, военните походи, лова, за да навлязат в музиката и да намерят своето трайно място. Исторически паметници свидетелстват за предшествениците на валдхорната – немските *Waldhorn* (горски рог) и *Jagerhorn* (ловджийски рог), *Posthorn* (пощенски рог), френския *Cor de chasse* и др.

На по-висок исторически етап, през 1770 г. в Париж е конструирана валдхорна, близка по форма до съвременната, на която е съдено да измине необичайно дълъг път на развитие и усъвършенстване, за да придобие статут на фактор в инструментариума, заемащ особена позиция. Тя се определя от естествените свойства и качества на валдхорната, които и отреждат място на интегриращ елемент в оформящите се групи на симфоничния, респективно оперния оркестър, на дървените духови и струнните инструменти. В партитурата, поради голямата близост с тембъра на фагота, валдхорните закономерно и естествено са непосредствено след дървените духови инструменти. В акорди, валдхорните идеално се сливат с фаготите в монолитни, балансирани звукови масиви.

Близостта на валдхорните със струнните инструменти, на първо място с виолончелите и виолите, е неизменно в ползрението на композиторите от най-различни епохи и стилове. Съчетанието валдхорна – виолончело, както и валдхорна – виола е изключително органично и намира място в мелодични линии с широка амплитуда, например в Симфония № 7, *E dur* на Антон Брукнер (1824-1896), WAB 107.

Валдхорната става неизменен член на симфоничния оркестър в творчеството на Жан Батист Люли (1632-1687) през XVII век.

Независимо от някои по-самостоятелни изяви в творчеството на Йозеф Хайдн (1732-1809) и Волфганг Амадеус Моцарт (1756-1791), в повечето случаи валдхорните са изпълнявали ролята на партньори на по-високо индивидуализираните линии в дървените духови и струнните инструменти, разполагайки със сравнително неголям арсенал от технически средства.

Симфоничното творчество на Лудвиг ван Бетовен (1770-1827) бележи качествено нов етап в музикалното мислене. Смелите, революционизиращи музикалното изкуство идеи, дават мощен импулс на изразните средства, разширяват границите на музикалния език,

откриват нови звукови светове, които внасят радикални изменения в съдбата на оркестровата техника, на отделните инструменти. Тембърът престава да бъде относително неутрален към образно-тематичното развитие и драматургията на изграждането. При Бетовен, инструмента се превръща в източник на нови идеи, на нови художествени решения. Един от най-ярките примери, свързани с новата роля и символика на валдхорната е неговата забележителна Симфония № 5, *c moll*, опус 67.

Бетовен действително проявява специално внимание към валдхорните, търси техните звукови характеристики и в някои случаи проявява определено предпочитание към чистия тембър, както в трета част на неговата Симфония № 3, *Es dur*, опус 55.

Програмно-изобразителният потенциал на инструмента е предмет на внимание и от страна на композиторите от XIX век. В програмната музика и особено в музикално-сценичния жанр, намираме ярки образци, разкриващи големите възможности на валдхорните в решаването на разнообразни художествени задачи. В увертюрата на операта „Вълшебният стрелец“ от Карл Мария фон Вебер (1786-1826), картината на изпълнената със спокойствие и мъдрост горска природа е пресъздадена особено въздействащо чрез квартета на солиращите валдхорни.

Валдхорната може да породи особено ярки и силни емоции в моменти на медитация или на лирични състояния. Като носител на поетичен заряд, инструментът прозвучава с необикновена лирична експресивност, близка до изразителността на човешката реч, например във II част на Симфония № 5 от П. И. Чайковски.

Прекрасен пример за солираща валдхорна намираме в трета част – *Poco Allegretto* на Симфония № 3, *F dur*, опус 90 от Брамс.

Валдхорната стимулира творческите търсения на композиторите през XIX и XX век, на големите майстори на симфоничното изкуство. Тя подсказва на изобретателните и особено чувствителни творци нови идеи, инициира нови мелодични комплекси, отразяващи с най-голяма изтънченост емоционалните нюанси. И действително, в симфоничната поема „Дон Жуан“, Рихард Щраус поверява на солиращите валдхорни такава тема – мелодия, която се превръща в синоним на произведението и своеобразен автопортрет на композитора.

Валдхорната инспирира творческата изобретателност на Р. Щраус и в неговия шедьовър „Гил Ойленшпигел“. Солиращата валдхорна е в пълния смисъл емблема на личността, на същността на композитора. В бързия, шеметен пробег на мелодията блясва остроумието, живата и неизтощима фантазия на Р. Щраус.

Самостоятелната роля и солистична функция на валдхорната намира поле за изява и в областта на инструменталния концерт. Валдхорната може да бъде партньор на солиста в

инструменталния концерт и да води с него равноправен диалог. Брамс, Концерт № 2 за пиано и оркестър, I част, *Allegro non troppo*.

В своето историческо развитие валдхорната е дала на музикалния език интересни средства, които обогатяват мелоса, влияят върху акордиката – хармоничната звучност и цялата фактура, отправят послания към целия инструментариум. Особено характерен е примерът с т.нар. валдхорнов ред (Пример № 11).



Пример №11

Механизмът на тази валдхорнова формула не е сложен, с безотказно въздействие и скоростна необичайно бърза комуникативност. Зараждайки се в сферата на маршообразността, формулата се оказва изключително жизнеспособна и адаптивна. Безпроблемно прониква в малките мащаби на миниатюрата и на нейния антипод – гигантските пространства на вагнеровите музикални драми, във величествените, грандиозни платна на „Аида“ и „Дон Карлос“ от Джузепе Верди (1813-1901), в симфонии, инструментални концерти, в детските песни и вокалните миниатюри на Франц Шуберт (1797-1828), Роберт Шуман (1810-1856), Йоханес Брамс, в любимия на децата – изпълнители „Югендалбум“ на Шуман.

При Моцарт валдхорновия комплекс се включва по особено деликатен, в някои случаи почти незабележим начин. В Соната № 12, *F dur*, KV 332 в първата част – *Allegro*, написана в сонатна форма, след изложението на главната тема, последващото я кратко допълнение изцяло е изградено върху валдхорновия ред.

Като начален импулс за развитие, Шуман използва валдхорновия ред в концерта си за пиано и оркестър опус 54 за построяването на главната тема.

Неограничените възможности и скрити ресурси на валдхорновия комплекс представляват един от феномените на музикалния език, породени от валдхорната. Ярък пример е шедьовъра на Антонин Дворжак (1841-1904) – Симфония № 9 „Из Новия свят“, изключителната II част, където валдхорновия ред ни пренася далеч към поетиката на Лонг Фелоу, която благодарение на това става за нас близка и понятна.

В оркестровата музика намираме интересни явления, изменящи в значителна степен ролята на валдхорната, използване на възможностите ѝ в групата на медните духови инструменти при търсенето на нови начини на звукоизвличане, в това число и нетрадиционни, граничещи с пределните възможности на инструменталната техника. В

партитурите на Пиер Булез (1925-2016), Кшищов Пендерецки, Витолд Лютославски (1913-1994), на Родион Шchedрин (1932), Алфред Шнитке (1934-1998) и Едисон Денисов (1929-1996), на по-новата генерация български композитори срещаме немалко моменти на експериментиране, но също така и на завършени, пълноценни художествени творби, поставящи на изпитание изпълнителите. Поради това, при изучаването на валдхорната, от голямо, понякога и решаващо значение е ролята на педагога, ръководещ учебния процес. Неговата осведоменост, познаването на музиката и преди всичко практическият опит на активен изпълнител, може да изиграе решаваща роля при наложителната селекция, която трябва да предложи на изучаващите валдхорна, оправдаващи усилията и труда произведения.

В камерно-инструменталния жанр, традицията, поставена в забележителното Трио за валдхорна, цигулка и пиано на Брамс още преди две столетия дава ясен знак за възможностите, които имат камерните инструментални състави. Особено при включването в учебния процес на българска музика, днес изпълнителите-валдхорнисти могат да разчитат не само на сонатите за валдхорна и пиано от Лазар Николов (1922-2005), Димитър Сагаев (1915-2003) и Васил Казанджиев (1934), но и на един значителен кръг от произведения като Квартет за 4 валдхорни от Здравко Манолов (1925-1983), „Диптих” за 3 валдхорни от Божидар Абрашев (1936-2005), „Хорал” за четиригласов ансамбъл от 8 валдхорни от Тодор Попов (1921-2000), „Скерцо” за 4 валдхорни и оркестър от Филип Павлов (1949). Създадени са и произведения за валдхорна и оркестър: Марин Големинов (1908-2000) – Камерна музика за 3 валдхорни и камерен оркестър, Велислав Заимов(1951) – Концерт за 2 валдхорни, струнни и ударни инструменти.

Глава II

Българската валдхорнова школа. Исторически корени, връзката ѝ с европейските традиции

Българската валдхорнова школа е неотделима част от националната музикална култура. Нейната историческа съдба е необикновена, преминала през перипетиите на времето, отделящо я от далечното минало, когато България е била могъща феодална държава с високо развита духовна и материална култура.

Българската музикална култура започва своя път след Освобождението опирайки се на фолклора, но имайки пред себе си европейските постижения в музикалното изкуство. Пред нея застава с цялата си значимост голямата историческа задача да положи основите на едно бъдещо развитие и в ускорени срокове и темпове да достигне равнището на разполагащите с многовековни традиции европейски страни.

Първото поколение български композитори – Емануил Манолов (1860-1902), Ангел Букурещлиев (1870-1950), Панайот Пипков (1871-1942), Добри Христов (1875-1941), Маестро Георги Атанасов (1882-1931), Никола Атанасов (1886-1969) – създателя на първата българска симфония, отправя вниманието си към песента, към хоровото изкуство. В областта на хоровата песен, на училищната песен на най-комуникативните жанрове са създадени произведения на фолклорна основа. Достъпният музикален език и талантът на първите български майстори създават предпоставки за развитието на български национален музикален стил.

Докато в хоровата музика в края на XIX век са налице голям подем и широк обществен отзвук, инструменталната сфера изпитва остра необходимост от професионална помощ, от изпълнители, диригенти и педагози. Чешки музиканти с готовност и ентузиазъм се отзовават на очакващата помощ българска музика. Тяхното присъствие и самоотвержен и безкористен труд в кратко време създават предпоставки за появата на духови оркестри. Проблемите са изключително сложни и затрудняващи функционирането на един оркестър, тъй като в България по това време не съществуват средни и висши учебни заведения по музика, които да зареждат с необходимите за оркестрите изпълнителски кадри.

През 1879 г. по идея на руския посланик в България княз Дондуков-Корсаков, пристига първият професионален духов оркестър, с презумпцията да бъде зачислен към българската армия. Оркестърът е съставен от възпитаници на частната военно-музикална консерватория на Ян Павлик в Прага, ръководен от капелмайстор Йозеф Хохола (1845-1918).

В дисертационния труд на проф. д-р Ясен Теодосиев (1973) е дадена висока оценка на чешката школа, определена като водеща. Големите традиции и изключително високо равнище на чешката школа има свои дълбоки корени. В края на живота си, при последното си посещение в Прага, Моцарт заявява: „Познавам добре всички оркестри на Европа, а също и водещите в Англия. Но „моят“ оркестър е в Прага”.

Професионалният духов оркестър на Йозеф Хохола изиграва решаваща роля за ускореното развитие на музикалното изкуство в следосвобожденска България.

Европейският опит в инструменталната сфера постепенно набира инерция и специализиралите Никола Стефанов (1881-1971) – флейта и Емануил Манолов (1860-1902) – флейта, съответно в Русия и Германия, след завръщането си допринасят в значителна степен за издигането на нивото на обучение по духови инструменти.

Създаването на българската изпълнителска школа по валдхорна е свързано с появата на оркестъра към Лейбгвардейския полк, ръководен от Йозеф Хохола. Формира се школа за обучение на инструменталисти, призвана да изиграе основополагаща роля в музикалния живот на интензивно развиващата се след Освобождението българска музикална култура. Присъствието и активната педагогическа дейност на Вацлав Пелишек са от решаващо значение за функционирането на школата с пълен капацитет. В лейбгвардейския оркестър личат имената на валдхорнистите Васил Димитров – първи валдхорнист, Марин Тончев, Димитър Василев, Никола Атанасов и Радослав Харалампиев. По това време в София е имало 9 духови оркестри“.

Развитието на българската валдхорнова школа навлиза в нов етап, когато през 1904 г. се появява Частно музикално училище, което през 1912 г. става Държавно музикално училище. С това е открит пътят за постоянен приток на професионално подготвени инструменталисти към бързо развиващите се новооткрити институции, между които и Народната опера.

Пред изпълнителите на медни духови инструменти се откриват перспективи към музикално-сценичната сфера, а също и към симфоничното изкуство.

В Държавната музикална академия, основана през 1921 г., през първите три години, курсът по медни духови инструменти е двугодишен. От 1924 година обучението по медни духови инструменти става 5 години, с широко разгърната и добре обмислена учебна програма, обезпечаваша нормален и планомерен учебен процес. Общата катедра по духови – дървени и медни инструменти е възглавявана от проф. Атанас Гърдев (1896-1964). След него ръководството на катедрата е поето от проф. Стоян Стоянов и проф. Петър Кърпаров (1920-2013). Впоследствие катедрата се реорганизира и се отделят самостоятелни катедри по

„Дървени духови” и „Медни духови инструменти”. Ударните инструменти са в състава на катедрата по „Медни духови инструменти” и това продължава през следващите десетилетия. Катедрата е оглавявана до 1972 г. от проф. Петър Карпаров. След това ръководството е поето от проф. Добри Палиев (1928-1997), създател на ползващата се с висок международен престиж школа по ударни инструменти.

Изключителни са заслугите за развитието на българската валдхорнова школа на проф. Кирил Карел Стари (1914-1984). С неговата личност е свързан истинският ѝ разцвет, на групата на медни духови инструменти. Ярък представител на всепризнатата за водеща чешка школа, Карел Стари полага основите на българската валдхорново обучение и фактически се явява първомайстор. Назначен е като лектор по валдхорна и тромпет в Държавната музикална академия.

Превъзходен педагог, Карел Стари създава плеада от талантиливи, високо квалифицирани изпълнители, които издигат нивото на медните духови инструменти в симфоничните и оперните оркестри.

Една от най-важните страни в многостранната творческа дейност на проф. Карел Стари е активното му присъствие на сцената като изпълнител. Известно е, че съществува качествено различие в поведението и звукоизвличането в състава на оркестъра и при камерното музициране.

По думите на Саша Попов е не само великолепен инструменталист-солист, но е и изключителен партньор, който слуша, но което е по-важното, „чува” своите колеги в оркестъра, мигновено реагира на интонационния поток и на нюансите и измененията, понякога и изненадите, които неочаквано поднася сцената.

Артистичната личност на проф. Карел Стари съчетава в единство изпълнителя, педагога и изследователя, завещал на учениците си най-доброто на забележителната чешка школа – високият професионален морал, точността и чувството за достойнство и дълг. Така той стана учител на плеада от талантиливи последователи-ученици: проф. Владислав Григоров (1944), Димитър Вълканов, Кузман Кузманов, Павел Мадолев, Любомир Николов, акад. проф. Стоян Караиванов (1941), д-р Красимир Гигов (1947) и много други. Някои от тях, на първо място проф. Вл. Григоров поемат пътя на учителя си, достойно защитават делото му и постигат нови върхове в изпълнителското изкуство и педагогическата сфера.

Създаването на методическа литература е един от елементите на всяка школа и в привидно незначителните упражнения и етюди може да се открие почерка на големия педагог, на познаващия и владеещ тънкостите и детайлите на голямото изкуство майстор. Създаването на инструктивна литература е важна стъпка на най-големите музиканти, които

съзнават необходимостта от фиксиране и подреждане на опита и на онова, което може да бъде полезно за ежедневиия режим на инструменталиста.

Един от ярките представители, ученик и последовател на маестро Карел Стари – акад. проф. Стоян Караиванов, превъзходен педагог и изпълнител написва три сборника: „Етюди за валдхорна върху теми от оркестрови произведения на композитори от XIX и XX век (Изд. ”Наука и изкуство”, София, 1974 г.), „Етюди за валдхорна с български народни интонации и метроритми” (Изд. ”Музика”, София, 1977 г.). Също и „Етюди за валдхорна върху теми от оркестрови произведения на Хайдн, Моцарт и Бетовен” (Изд. „Музика”, София, 1980 г.). Етюдите са предназначени за средните музикални училища, както и за студенти.

Българската валдхорнова школа навлиза в нов етап от развитието си, закономерната и естествена смяна на поколенията неизбежно води към появата на нови имена, на изпълнители и педагози, които продължават традициите, създадени от професорите Карел Стари и Владислав Григоров. Смяната на поколенията може да създаде трудности и сътресения в пътя на една школа, но когато има висококвалифицирани и подготвени смени, проблемите естествено ще бъдат преодолени, ще бъде запазен естественият ритъм.

Този стратегически въпрос не винаги се решава оптимално, както това показва практиката на висшите учебни заведения по музика. Българското валдхорново обучение има добрия шанс да продължи развитието си с пълен капацитет с появата на проф. д-р Ясен Теодосиев, отличен педагог и изпълнител, носител на награди от български и международни конкурси. Българската валдхорнова школа се ползва с авторитет и признание в много страни по света. Една от тях, Бразилия, още в 90-те години на XX век проявява интерес към българските инструменталисти, представляващи в момента една внушителна част от членовете на водещите оркестри в страната.

Глава III

1. Интеркултурният аспект – българските представители на инструменталното оркестрово изкуство в Амазония, Бразилия. История за установяване на висше музикално инструментално образование по валдхорна на основата на българската валдхорнова школа

В тази глава се изследва хронологията и историческото значение на процеса, при който се осъществява интеркултурен обмен. Българските инструменталисти, изпълнители и педагози участват в процеса на изграждане на модерни музикално изпълнителски и особено на модерни музикално–педагогически институции – от начална степен, до създаването на Факултет за висше музикално образование към системата от Университети в Амазония. Проследява се забележително по мащабите си явление: пораждащият импулс и вграждане на българските инструментални традиции и оркестрово-симфоничен опит при новосъздаването и бурното развитие на оперен театър, Амазонска филхармония и симфонични оркестри.

Най-активно участие в инструментално обучение вземат, българските музиканти – изпълнители и преподаватели по валдхорна, Юрий Ризов и Асен Ангелов. Те всъщност създават, „присаждат“ и разгръщат това обучение на базата на основите на българската валдхорнова изпълнителска школа. Същественото тук е създаването на функционираща професионална образователна система, интегрирана в музикално-образователните институции и адаптирана към оркестровия и инструментален опит, който има също собствени традиции в Бразилия.

Необходимо и особено важно е да се посочат историческите субекти, „предците“, които са в основата на модерните институции, търсещи развитието на класическа симфонична култура, полагаща основите на инструментални традиции в Амазония, Бразилия. На първо място като известност и историческа ценност, а и с мащабността ѝ и значението си на музикален център с особена важност днес е „Teatro Amazonas“.

За пристигането на първите българи в Бразилия, сериозна роля играе Фондацията „Карлос Гомес“, основана в град Белем, столица на щата Пара, която привлича българските музиканти, за да участват в процеса на създаване на модерни и представителни институции: различни видове камерни групи, създаване на оркестър, както и в основаване и утвърждаване на музикално-образователни центрове. Българските музиканти, изпълнители и артисти, притежаващи необходимите образователни степени и висока квалификация участват активно със своя професионален опит, като носители на европейската и като част от нея – българска

инструментална традиция.

Поканата и установяването на български професионалисти – елитни изпълнители и педагози по цигулка, виола, виолончело, контрабас, арфа, както и валдхорна може да се интерпретира като сложно мултикултурно явление. Дейността на българските музиканти попада в социалния контекст на растеж, на стимулиране на класическото музикалното изкуство в Амазония, Бразилия. Открива се неразработено поле, но подкрепено икономически и социално. Целта е да се изградят музикални институции – оркестри, оперен и филхармоничен оркестър и образователни – школи за любители, които да израстнат постепенно като професионалисти и впоследствие да се изградят и университетски структури за висше изпълнителско образование по различни специалности, включително и по валдхорна.

1.1. Предистория – традиционни институции в Амазония от XIX и началото на XX век.

Реалният процес на бурно развитие на музикално-изпълнителски институции – нови оркестри, интензивен концертен живот, музикално-педагогическа дейност в необикновен мащаб в Амазония, Бразилия се установява в края на втората половина на 90-те години на XX век.

Създават се струнни, камерни, духови оркестри, симфонични оркестри с по-голям и малък състав, поставяне на началото на ежегоден, международен оперен фестивал в „Театро Амазонас“ и създаване на Амазонска филхармония. В социалния и културен проект за развиване на класическа музикално-изпълнителска култура се вписва създаването на модерни музикално-образователни институции, които да осигуряват кадри за създаващите се с голяма скорост нови музикално-изпълнителски институции.

За да се разкрият условията, в които се извършва интеркултурният обмен между българските инструменталисти и педагози, т.е. връзката на инструменталната класическа култура и образование от България и описаното бурно развитие на музикално-публични институции в Бразилия, трябва да се посочи, че става дума за процес, започнал в края на 80-те години на XX век, продължаващ и до днес.

Голяма роля за създаването на интеркултурните връзки в музикално-педагогическата и музикално-изпълнителска култура между България и Бразилия изиграва *Фондация „Карлос Гомес“* в град Белем, наречена на името на бразилският класик и оперен композитор, създател на бразилската опера в края на XIX век. Именно това е институцията, поканила първите български музиканти и преподаватели в страната.

1.2. Композиторът Карлос Гомес като историческа фигура. Основаване на Фондацията „Карлос Гомес“ в края на XIX век – периоди и сфери на дейност. Първите български музиканти в Бразилия и връзката им с Фондацията.

Карлос Гомес (1836-1896) е ключова фигура, която се свързва с най-ранните традиции на Бразилската опера и класическа музикална култура, Определян е в история на музиката от края на XIX век като *„единствен неевропейски композитор, създал ярка кариера и оставил голямо оперно наследство в Италия, по време на златната ера на операта, бидейки съвременник на Верди и Пучини. Той е и първия неевропейски композитор, възприет като неотменна част от традицията на XIX век на Европа.“* (https://en.wikipedia.org/wiki/Antônio_Carlos_Gomes Википедия). Като основател на съвременното оперно бразилско творчество и фигура от европейски мащаб, свързана с италианското белканто е бил известен повече в Европа, отколото в Бразилия. След смъртта му преди повече от сто години на негово име се основава Фондация, „Карлос Гомес“, чиято дейност играе съществена роля в организацията, структурирането и подкрепата на класическата музика в Бразилия, като най-вече е свързана с проекта на възраждане и построяване на институции за класическата музикална култура в Амазония (Белем, щат Пара).

Държавният институт „Карлос Гомес“ е Консерватория и Музикално училище, създадено през 1895 г., разположено в град Белем, в щата Пара. Понастоящем се управлява от Фондация „Карлос Гомес“. Основаването на Консерваторията е един от най-ранните важни актове за създаване на музикално-образователните институции в Бразилия, а исторически това се случва в края на XIX век (1895). Това е третата по рода си институция в Бразилия създадена след Императорската консерватория и Института за музика на Баия. (https://en.wikipedia.org/wiki/Antônio_Carlos_Gomes, 3.08.2919).

След 1985 г. приемайки идеята да покани музиканти от бившата Източна Европа, по точно България, фондацията си поставя амбициозната задача да възстанови театър „Театъра на мира“ (*Teatro da Paz*) да стимулира, да създаде професионални оркестри, да разтърне широка музикално образователна програма. В този актуален за изследването етап, тя разкрива мащабна дейност на културно мисионерство, на съзнателно съграждане на оперна и симфонична институция, с тенденция да се разгърне в бъдеще и нивото на любителско, на професионално, средно и висше музикално образование.

От тук започва и интеркултурният ход на свързването на българските и бразилски музикално-изпълнителски и музикално-педагогически традиции и вече виждаме поетапно да

се открояват нивата и дейностите на българските музиканти и педагози като основни фигури в този процес.

1.3. Музикална Фондация „Амазоника“, проект „Вале музика“.

Музикална Фондация „Амазоника“ е относително нова фондация. Откриването ѝ е през 1996 г. Ролята ѝ се свързва с установяване на изпълнителски и педагогически традиции в град Белем, щат Пара. Може би това е една от малкото наистина много мащабно действащи обществени фондации работещи в областта на ранното обучение по теория, музикални инструменти и разпространяването на класическата музика. Създадена отново под патронажа на забележителната музикантка, пианистка и общественичка, Глория Капуто, която действително изиграва в края на 90-те години на XX век будителска и пионерска роля за пробуждането на щат Пара за класическата музика и изпълнителство.

Тази фондация е доказателство за спецификата на Бразилския модел на изграждане на културни институции, свързани с класическата и съвременна музика. Основната ѝ цел е да насърчава създаването на нови, млади професионални музиканти. Освен това същественото е, че фондацията иска да социализира и да въведе в публичното пространство постиженията и дейността на младите музиканти. Така търси създаване на културни събития, ориентирани към общността, които работят за социалното поведение на младите хора, за включването им в занимания с класическа музика, като крайната цел е и тяхната професионализация. В тази перспектива един от социално-музикалените проекти на ФАМ (*Fundação Amazônica de Musica*) се нарича „Вале Музика“ (*Vale Musica*).

От гледна точка на българските и европейски програми впечатлява следното: проектът е напълно безплатен за учениците. В него се предлагат класове по солфеж и хор, музикални инструменти, униформа, храна и транспорт. Понастоящем в Белем той обхваща 250 деца и тийнейджъри, на възраст от 7 до 25 години, разпределени в курсовете по въвеждане в музиката (солфеж, детски хор и блок-флейта), инструменти за оркестър (цигулка, виола, виолончело, контрабас, флейта, обой, фагот, кларинет, саксофон, тромпет, валдхорна, тромбон, еуфоний, туба), пиано и ударни (класически и популярни).

През 2009 година българският валдхорнист Ас. Ангелов е поканен да води курса по инструмента в проекта „Вале Музика“. В класът по това време има шест ученика. Днес трима от тях са музиканти във филхармонията на гр. Белем щата Пара, а един е преподавател в същия проект.

След повече от две десетилетия развитие и обучение, в момента студентите от проекта „Вале Музика“ са създали свои представителни състави: *хор, биг-банд, струнен оркестър*

„Вале Музика”, както и Младежкия симфоничен оркестър „Вале”.

Още по-машабна дейност се разгръща в град Манаус, щат Амазония, където ролята на българските музиканти е съществена. Както бе отбелязано тук се намира едно изключително представително и за Бразилия, и за Амазония средище на музикалната култура – театър „Амазонас“. Възстановяването му естествено поставя един голям център в музикално-културния живот на Бразилия. Именно в това голямо средище участват множество български музиканти, артисти и оркестранти.

Разгръща се в небивал досега мащаб, тъй като има достатъчно изявени музиканти и артист-оркестранти, представители на българската изпълнителска традиция, музикално-педагогическата дейност. Тя започва в школата „Клаудио Санторо“, с привличането на млади музиканти, но вече към професионална кариера и завършва с основаването на факултета по музика и музикални инструменти в Университета. Тази еволюция е забележителна и очертава действително ролята на българската традиция и на школите по музикално изпълнителство като един от основните обекти. Приносът в областта на изпълнителското изкуство на валдхорна също придобива нови мащаби.

1.4. Българските инструменталисти и преподаватели в изграждането на модерния свят на бразилската изпълнителска култура на Амазония. Полагане основите на модерно образование по музикални инструменти. Начало на университетското образование по валдхорна.

В края на 90-те г. на XX век в Бразилия започва широкомащабен, гигантски проект за създаване на музикално-изпълнителски институции, оркестри от всички видове в класическата музика – камерни, симфоничен, оперен. Възобновява се операта и се създават фестивали. За период от двадесет години възникват последователно няколко десетки нови оркестри. Музикалното образование, музицирането и разгръщането на всички форми на музикалната култура, както местни и фолклорни, така и развиване на изпълнителските традиции на класически инструменти, обхващайки и любителски и професионални форми за работа, са част от социалния облик и културната насоченост на проекта в щата Амазония. Целта е да се обхванат колкото може повече деца, младежи и възрастни, особено младежи в „риск“ и да се насочват към занимания с класическа музика. Българските преподаватели и инструменталисти в Манаус, Амазония стават много важна и активна част от този процес.

Решаващо събитие за развитието на интеркултурния проект, който вече включва и традициите в изпълнителството на духовите инструменти, както и на разглеждания инструмент валдхорна е през 1997 г., когато се взема решение за провеждане на конкурс за оркестранти за Амазонска филхармония. От одобрените кандидати 13 са българи. Този етап е

свързан и с още един мащабен проект – създаване на симфоничен оркестър и повторно откриване на оперния театър в Манаус.

За музикално-педагогическата дейност, от друга страна, важна роля играе културен център „Клаудио Санторо“ и установената от него педагогическа традиция, възникваща едновременно с установяването и на музикален факултет към Университета в Манаус.

1.5. Културен център „Клаудио Санторо“ и музикално-образователното дело. Връзка между българската и бразилската инструментални школи.

Ролята на културният център е симптоматична за развитието на музикално-педагогическото дело от българските музиканти. Този етап е свързан и с пристигането на първите музиканти и педагози по валдхорна. Курсовете по този инструмент, довеждат включително до развитието на университетска програма по инструмента, със съпътстващи оркестрови и инструментални трудности, камерна музика и пр.

Днес Фондация „Клаудио Санторо“ упражнява многостранна дейност. Тя цели от една страна да опази паметта и популяризира творчеството и делото на композитора Клаудио Санторо, а от друга, да развива социална, културна и образователна дейност в областта на класическата музика, балет и театър.

Спрямо основните професионални критерии на преподаването на валдхорна като музикален инструмент в средните музикални училища у нас между центъра на разпространяване на новата инструментална култура и свиренето на валдхорна „Клаудио Санторо“ и установените системни представи в българските училища има огромна разлика. Учениците нямат минимална музикална и нотна грамотност. Но съществува императивния момент – трябва да се работи в новите условия и твърде различните цели и социален контекст. Необходимо е да се намери пътят да се приложи музикално-инструменталното обучение по валдхорна в България и тук, в тези условия.

1.6. Пренасяне на българската традиция за валдхорново изпълнителско изкуство в педагогическата и концертна дейност в Бразилия.

Музикално-педагогическата дейност и спецификата при съотнасянето на двете култури се свързва с факта, че се сравняват различен тип музикално образователни институции. В Бразилия отсъстват специализирани музикално-образователни институции, но има огромен пласт на видове непрофесионално музициране, в случая важно за обучението по медни духови инструменти и валдхорна, специфичните духови „банди“, свирещи традиционна и църковна музика, които са многобройни и са свързани с културно-просветната

и социалната дейност на църквите. Така „смесването“ или сблъсъкът е между стройната, йерархично подредена представа за инструментално и музикално образование, институционализирано в Европа, особено консервативно в страните от бившия източен блок и в България в специализираните музикални училища и бразилската култура, поражда плодотворен резултат. Очакването, експанзията и ентузиазмът на бразилците, имащи много непрофесионални форми на музициране и систематичността и мисионерската функция на българските инструменталисти-преподаватели, вкл. и по валдхорна са причина за добрия резултат. В Бразилия има много широка основа на различни видове традиционни музикални практики, като споменатите духови банди към църквите, църковните хорове и пр, а създаващите или възраждащите се в момента професионални музикално-педагогически институции се свързват с дейността на споменатите вече частни и общински институции като фондациите „Карлос Гомес“ и „Клаудио Санторо“.

1.6.1. Хронология и еволюция на обучението по валдхорна в Амазония.

От изключително важно значение се оказва факта, че при изграждането на инструменталисти и педагози по валдхорна в българското специализирано средно музикално обучение, както и във висшето образование по музика и музикален инструмент се изучава методика на преподаването на инструмента. Това е фундаментален предмет. Основоположниците на школата по валдхорна проф. К. Стари и проф. Вл. Григоров имат и системни трудове по въпроса, както и много ясен, установен път и практики на въвеждането в свиренето. Именно това е този основополагащ компонент, който позволява системата на преподаване да се насочи, приложи гъвкаво и в други страни и практики, както показва и българския опит в Бразилия.

Обръщам внимание на хронологията на преподавателската дейност тъй като тя има отношение към етапите и особеностите на взаимодействието на компонентите на българската школа по валдхорна, като инструментални традиции, и връзка с останалите области на музикална компетентност – като солфеж, теория, свирене в ансамбли. Тази хронология представя как се извървява пътят от социално-културната програма за непрофесионално инструментално обучение по валдхорна, към основите и стъпалата на професионализма.

Какви принципи се поставят в основите на музикалното образование (като такова с прибавяне на солфеж, познания по музикална теория) и на последващото съграждане на истинско професионално инструментално майсторство:

1. Първият от тях е възприемането на основополагащите постъпновъчни изисквания за постигане на качество изпълнителско дишанието при свирене на валдхорна, съществуващи в

България. Много постепенно и методично се надграждат уменията за свирене на кантилена, вследствие постигането и разделението на учениците на висока и ниска валдхорна и т. н.

2. Последователно, пак в контекста на търсенето на гъвкави форми за привличане на учениците към света на валдхорновото изпълнителство, се развиват форми на ансамброво музициране. Още от втората година, т.е. след придобиването на първоначални умения се организират ансамбли: дуа, триа, квартети и др.

3. В рамките на инициативите, които стимулират развитието на изпълнителството от гледна точка на преподавателската дейност, стъпка по стъпка се появяват множество идеи за съпътстващи програми – изпълнителски проекти, проекти за популяризиране на факултета. Към него функционират и немалко състави, а най-престижният от тях е симфоничният оркестър към университета, в който изпълнители са студенти от музикалния факултет. Също още в първите години тук се появява идея за създаване на валдхорнов квартет: квартет „Алегро“. Отново трябва да се спомене важността на социалния фактор. Участниците в ансамбъла получават определени средства по социална и художествена програма и то именно за тези занимания.

Наред с обучението и развитието от социално ориентирана художествена програма към изграждането на млади бразилски инструменталисти се развиват не само идеите за адаптация на българските основни принципи, като помагала, репертоар и пр., но и започват да се натрупват художествено-методически разработки. Развива се самият масив от музикално-педагогически задачи и специфичен репертоар, който вече става основен за преподаването на валдхорна в бразилските музикални непрофесионални и професионални институции.

1.7. Висшето музикално образование по инструменти и Факултет по музика към Университета в Манаус – създаване, израстване и представителни форми на участие на българските артисти.

Културната ситуация в Бразилия е насочена и към създаване на достъп до университетско образование на различни социални слоеве във всички направления. Според М. Григорова: „През 2001 г., със създаването на Държавния университет в Амазония (UEA), държавното правителство предлага на хиляди амазонци безплатен достъп до висше образование в различни области на знанието, включително музика.“ (Григорова, 2018:126).

Повечето от първите преподаватели са българи. Търсят се критерии за създаване на **системно професионално музикално образование**, което е необходимо да се съобрази с възможностите на бъдещите студенти. Например с доста необикновеното за този контекст

понятие за музикална грамотност, за необходимостта от предмети като солфеж, като познания за музиката, история на музиката и т.н.

Обучението по валдхорна е сред най-разгърнатите. Започвайки с процеса на обучение на ученици по инструмента, т.е. с деца, които за първи път навлизат в света на свиренето на валдхорна, от първите дихателни упражнения и първите мелодии, постепенно се търси изграждането и установяването на умения, които да се превърнат в основа за професионално свирене. Постепенно се стига до нуждата и утвърждаването на бакалавърска и магистърска програма и за студенти в Университета в Манаус.

Безспорен е критерият за музикално-професионална основа на българските инструменталисти – систематично обучение по инструмент, съпроводено с комплексно слухово развитие, познания по музикална теория, солфеж, хармония т.е. това са елементите на професионалното обучение на музиканти, които да си поставят задачите на изпълнители по валдхорна. Този критерий е заложен като база за развитие на музикалното образование в България – средно и висше и се е превърнал и в основополагащ принцип и при развитието на инструменталната музикална педагогика и в Манаус (Амазония), Белем (Пара) и въобще района на река Амазонка – Северна Бразилия.

Неизменен белег на процеса на организирането на музикалната дейност, особено в Университетите е създаването на проекти – образователни и социални. Българските преподаватели дават много голям принос, организирайки концерти с различни камерни, солови и оркестрови формации, които да популяризират Факултета по музика.

Университетът в град Манаус е мащабна, разгърната организация. Той има факултети в над двадесет градчета на щат Амазонас, а само в гр. Манаус има седем факултета, със съответни сгради, в които функционират.

Образователната дейност и програми и в Университета се развиват в няколко времеви етапа. Първият от тях е от 1999 (2001) до 2012 г., когато се реструктурира Факултетът по музика и се създават конкурси за статута на преподавателите по музика.

В първия етап се поставя началото: първи студенти, без изисквания или критерии за високо професионално ниво в уменията за свирене, пеене и музикални познание, малко инструменти. Постепенно създаване на програми, дейности, натрупване на проекти.

Вторият етап, след 2012 г. вече бележи *подем и институционално, и по отношение на базата, и по отношение на нивото на познанията и инструменталната подготовка, коренно нов етап* и далеч по-развита степен на обучение в музикалния факултет към Университета.

1.7.1. Музикалният облик на Университета в Амазония – музикални проекти, концертна дейност, социален и артистичен контекст.

При стандартите на съвременното висше музикално образование, вкл. и във Факултета в гр. Манаус и неговите филиали, неотменно се вписва *проектното начало*. Проектите градираны по своите цели:

- популяризаторска и концертна дейност на инструменталното майсторство, развивано в университета;
- форми на социален ангажимент и образователни цели за класическата музика, която засяга запознанството с класическите музикални традиции в общообразователните училища, в широки социални слоеве и при социално застрашени деца и юноши;
- форми на създаване преход от популяризиране на инструменталното изпълнителство на валдхорна и други инструменти, които да осъществят прехода от първото запознанство и социализацията на музикално-изпълнителското и оркестрово изкуство, до изграждането на професионални кадри, които да се обучават в Университета, а също и в по-далечна перспектива да притежават конкурентноспособност и да заемат работни места в интензивно разширяващата се система от новооткриващи се музикално-изпълнителски форми, оркестри и състави в Сервена Бразилия.

Като обща характеристика на проектите, която може да се изтъкне като твърде различна от ситуацията в България е разбирането за културното приобщаване като основен социален инструмент. Идеята е чрез приобщаването към класическата музика да се откъсват младите хора от деструктивни социални явления. Именно поради социалната насоченост на музикалните проекти, организирани и с подкрепата на различни институции – частни, обществени, държавни, които са напълно безплатни за обучаваните деца, юноши, студенти, като често в тях се включва и безвъзмездното участие на преподавателите. Такъв е проектът „Музикандо“, в който и преподавателят по валдхорна в Университета Ас. Ангелов, и неговите сътрудници участват безвъзмездно. Преходът от социалния ангажимент, прераства и в цели на професионалното инструментално висше образование и по валдхорна. Чрез него се цели и набиране на бъдещи студенти и кадри за новосъздаваните музикално-изпълнителски институции.

1.7.2. Реализация на студенти – професионалният идеал.

Днес в Амазония съществуват ясни правила и критерии по отношение на основния образователен ценз (стандарт) по валдхорна. За да се реализира, да участва в държавен конкурс за място във федерален или щатски университет, или подобно учреждение, един музикант трябва да притежава минимум диплома за бакалавър, магистратура или докторска степен, която дава най-много точки.

Конкурсите за работа в учебно заведение обикновено се провеждат в три етапа, като до конкурс се допускат единствено кандидати с достатъчен брой точки, събрани според оценката на предварително представените документи.

Първият етап е развиване на методическа тема на португалски език, избрана между десет предварително зададени заглавия. Вторият е концерт-рецитал с времетраене от 50 минути, а третият – демонстрация и публична лекция, представена вербално.

Така още при встъпването си в длъжност българските преподаватели очертават висок професионален критерий. Целта, както е видно и в схемата по-горе е в края на своята подготовка най-добрите възпитаници на университета в областта на валдхорновото изпълнителство да могат да покрият високите критерии, наложени не само в Амазония, Бразилия, но и в други държави. Трябва да се постигне музикално-техническо и умение за интерпретация, което да води до минимум до усвояването на най-трудните, еталонни (задължителни) концерти и пиеси.

Професионализмът, както и в крайна сметка възникналите представителни, високо професионални институции, като оперния театър „Амазонас“, Амазонската филхармония и др., след приложени опит на преподавателите, и в частност преподаването на валдхорна, е постигнат. Създадени са конкурентноспособни кадри, притежаващи адекватен ценз и високо-професионални умения. Пътят, както и постоянната динамика на социално-просветителско и професионално ниво води до разрастването и разгръщането на професионализма и неговите актуални световни стандарти и в Амазония.

Глава IV

1. Методиката на обучение по валдхорна, развита в българската валдхорнова школа и нейното системно приложение в Бразилия

Основната задача тук е проследяването и представянето на пътя на развитие и адаптация на принципите на българската методика за свирене на валдхорна и прилагането ѝ в една страна, притежаваща друга, различна култура, различни представи за музиката и за инструменталната култура на класическия оркестър – Бразилия.

Методиката и основите на преподаването по валдхорна в България, могат да се проследят чрез първите изпълнители още в Царския симфоничен оркестър, от Кирил Карел Стари до изконните традиции на Бохемската и чешка школа, обогатявани и динамично разгръщани с помощта и на руската, немската и американска традиции. В основата е постигането на пеещият, мек, „европейски звук“ и надделяването на европейския акцент, т.е. пеещото начало при валдхорновото свирене са безспорни.

В авторитетния дисертационен труд на проф. Ясен Теодосиев от 2012 г. са описани основните източници, отпечатани помагала и школи. В тях научно, но и творчески са интерпретирани принципи на постановката, на художественото и инструментално развитие при свирене на валдхорна. Такива са: „Гами за валдхорна“, Три тетрадки с етюди от К. Стари, „Школа за валдхорна“ от К. Стари – Л. Николов, „Школа за валдхорна“ от Н. Тонев и Л. Николов и др. Появяват се и други сборници с пиеси и етюди. Това са целенасочени методически разработки за овладяване на основите на валдхорновото свирене, които един полувековен опит в България създава и оставя за поколенията.

Историческият повратен момент в който се откроява необходимостта от създаване и издаване на българска учебно-методична литература, на основни трудове по методика и български пособия, „вдъхновени от националната ни мелодика и метроритмика“ е през втората половина на 50-те години на XX век. Появяват се методическите ръководства и Школи по тромпет на проф. Петър Кърпаров (1954), по валдхорна на проф. Кирил Карел Стари от 1956, на проф. Вл. Григоров 1989 и др. Подхождайки от актуалната гледна точка във времето днес, трябва да се подчертае, че: *„Тези Школи издържат проверката на времето и след редица преиздания и свързаните с тях подобрения, продължават да се ползват и днес при ранното обучение на изпълнителски кадри, осъществявано в музикалните училища на страната.“* (Теодосиев, 2012: 12). Защото от тази толкова голяма историческа дистанция и сериозна ретроспектива, въпреки изключително динамичните интерпретаторски практики и

множество направления в обучението по валдхорна тези първи, основни трудове запазват актуалност.

Със създадените основни помагала, както и методическата система за свирене на валдхорна, особено Школите с етюди, пиеси и музикални примери към тях, с цел овладяването на висшите инструментални трудности, носят определено характера на синтез и прецизно обоснована последователност. Трябва основно да се отчетат оригиналните упражнения и методики, създадени от К. Стари, Н. Тонев, Ст. Караиванов, Вл. Григоров, както и примерите от класическото мелодическо наследство.

1.1. Основи на валдхорновата методика – дихателен апарат, тоноизвличане.

Основните принципи за развиване на дихателният апарат при един от най-трудните за овладяване инструмент – валдхорната, които се въвеждат в Амазония и то в различните степени и области на приложение, се установяват по основополагащите трудове от К. Стари и Л. Николов „Школа за валдхорна“ от Н. Тонев и Л. Николов „Школа за валдхорна“ и „Методика на обучението по валдхорна“ като дидактически материал на проф. Владислав Григоров, С., 1989.

Важен методически принцип върху който работи К. Стари, а след него и Вл. Григоров е принципа на синтезиране за единоедействието на слухов, художествен и инструментално - двигателни аспекти. Развиването на изпълнителския апарат на валдхорниста, на дихателни умения, техника на езика и формиране на качествена въздушна струя, тоноизвличане, култура на свирене с красив звук както и правилно интониране, се свързва с идеята за художествен прочит и интерпретация. Един от най-важните проблеми –дишането, се разглежда и като проблем за създаване на изпълнителския апарат на инструменталиста, т.е. като елемент не само на инструменталната техника, но и като художествен компонент. Така методологията на К. Стари се установява в две измерения: *инструментално-техническото* и *художествено-интерпретационното*, като ги свързва в едно цяло, в единен синтез.

Проф. Григоров е определил термина „постановка“ при валдхорната по следния начин: *„Терминът **постановка** означава съвкупност от правила, отнасящи се до положението на тялото, главата, ръцете, краката на свиреция, правилното дишане, амбушура, употребата на езика за постигане на най-рационално звукоизвличане и техническо усъвършенстване“* (Григоров, 1989:22).

Много важно качество на методиката на К. Стари, обобщена по-късно от Вл. Григоров в труда: *„Методика по обучението за свирене на валдхорна“* е нейната постепенност.

1.2. За и против ранното обучение по валдхорна според К. Стари и Вл. Григоров в България и съвременната ситуация в Бразилия.

Мненията от каква възраст трябва да се започне обучението по валдхорна еволюират във времето. Обективно, свиренето на този инструментът е свързано с физическо усилие. В тази връзка се оформят поне две мнения. Първото според К. Стари и Л. Николов: *„Изучаването на валдхорната трябва да започне от 12-14 годишна възраст. Валдхорната е труден за изучаване инструмент. Поради това обстоятелство се налага учащият предварително да учи солфеж.“* (Стари, Николов: 1971:5).

Друга версия за възрастта, от която трябва да се започне обучението по валдхорна, която може да се определи като еволюция на възглед и дори въвеждане на иновативен принцип се оформя в методиката на проф. Вл. Григоров. Според него: *„В световната практика и в България вече се наложи становището за ползата от ранното обучение по музика. При обучението по валдхорна не трябва да се прави изключение. То може да започне с друг /клавишен или струнен/ инструмент. С порастването, в трети или четвърти клас, може да стане прехвърляне на духов инструмент. Най-добре е обучението по валдхорна да започне в първи клас, на седем годишна възраст, за да се избегне ненужния стрес от прехвърлянето от друг инструмент“* (Григоров, 1989:11).

Актуалната ситуация в Бразилия при работата в школите „Санторо“, но още повече в рамките на проекта „Музикандо“, в школите в Белем и др. градове, се налага мнението за ранното обучение по инструмента. Това действително се налага като световна тенденция. Ранното обучение е разпространено не само в Бразилия, но и в САЩ. Съществува информация, че и в някои европейски практики много активно се разработва ранно музикално обучение по валдхорна.

1.3. Основни елементи при свиренето на валдхорна. Изпълнителско дишане, компоненти на валдхорновата постановка. Щрихи и ефекти, заложи в принципите на инструменталното свирене.

Дишането е автономен процес, който започва с раждането. То има две фази – вдишване и издишване. Основният мускул, от който зависи този процес е диафрагмата. Тя е куполообразен мускул, който при вдишване се спуска надолу, при което в белите дробове влиза въздух и стомахът се измества напред. При всеки сантиметър надолу, гръдният кош се увеличава с 250 кубически сантиметра. При издишването мускулът се издига нагоре и изтласква въздуха от белите дробове, при което коремните мускули се съкращават. Правилното дишане е изключително важно при изпълнителския процес на медни духови

инструменти. Специално при валдхорната, в съответствие с нейната „пееща“ основна характеристика, дишането придобива изключително важно значение.

Всъщност до голяма степен художественият резултат – същността, фразировката, самите елементи на езика зависят от развитието на изпълнителското дишане.

Видовете изпълнителско дишане в българската методика са формулирани от Карел Стари, а след това и от Вл. Григоров: *гръдно-ребрено, диафрагмено, комбинирано гръдно-диафрагмено*. (Григоров, 1989:23)

Другият елемент е функцията на езика. От него зависи качеството на атаката и изпълнението на всички видове артикулации. Работата на езика се свързва и с въздушната струя. Позицията на езика е от извънредна важност. По традиция, идваща от чешката школа, и от някои съвременни педагози, се използват срички завършващи с различен вокал в различните регистри. Причината за това е тази, че различните вокали предполагат различно положение на езика в устата. Когато езикът е далеч от свода, се улеснява свиренето в ниския регистър и обратно, когато той е близо до небцето, се улеснява свиренето във висок регистър. Така сложният баланс на всички тези неща, както и на особено важната „опора на диафрагмата“ гарантират светъл, пеещ, стабилен тон, а при неовладяването им се получава нещо като некачествено вибрато, лоша интонация, нестабилен тон и допълнителни шумове.

1.4. Артикулация, видове щрихи при валдхорната. Специални ефекти на свиренето.

Атаката на тона стои в основата на всички видове артикулации. Езикът се явява като главен артикулационен орган. Една от неговите функции е да действа като „клапан“, които пуска или спира въздушната струя към устните и инструмента, определяйки момента на започване на тона, а също така и на видът атака, което е пряко свързано с видовете артикулация.

Свиренето в *legato* е една от най-основните и характерни артикулации. То най-добре откроява красотата и характерният за валдхорната тембър. Свързването на тоновете в *legato* се установява още в ранните степени на обучение, но се проследява в цялата еволюция на инструменталиста и на всяка една степен от развитието му.

При *non legato* звукът се „характеризира с мека атака. Тонове се отделят един от друг с малки паузи. При *staccato* другият основен щрих, се откроява фактът, че се налага употребата на ясна, повече или по-малко остра атака на езика в зависимост от стилът и епохата на изпълняваното произведение.

Твърде съществени са и щрихите формите на изпълнение на тенуто, портаменто и марката. Според Вл. Григоров всеки щрих трябва да се овладее спокойно, да не се бърза. В

Школите с помощни етюди ще намерим достатъчно примери, които можем да използваме при овладяването им.

1.5. Динамика и ефекти във валдхорновото изпълнителство – запушена корна, фрулато, трилери.

Динамиката в музиката е съвкупност от явления, свързани с използването на различна степен сила на звука. Основните градации са „пиано“ (в нотният текст се отбелязва с „*p*“) – тихо, слабо и „форте“ (*f*) – силно. Производни на „пиано“ са *pianissimo* (*pp*) – много тихо, *piano-pianissimo* (*ppp*) – изключително тихо и т.н. Производни на „форте“ са *fortissimo* (*ff*) – много силно, *forte-fortissimo* (*fff*) – изключително силно и т.н. В музиката също се използва постепенно усилване или отслабване на звука. Усилването на силата на звука в нотния текст се обозначава с *crescendo* (*cresc.*), а затихването се обозначава с *decrescendo* (*decresc.*) или *diminuendo* (*dimin.*). Усилването на звука може да доведе до нова, по-висока степен на силата на звука, издържана за известно време, а може да бъде заменена от отслабване на звука, образувайки динамична „вълна“. За да се изяснят динамичните обозначения, към тях могат да се добавят думите *meno* (по-малко), *quasi* (като), *molto* (много), *poco* (донякъде), *poco a poco* (малко по малко, постепенно) и т.н. Нивата на динамиката са в тясна връзка със стиловите особености, епохата на написването на произведението, както и с акустичните характеристики на залата, в която се подготвяме или представяме творбата.

Неотменна част от доброто инструментално образование по валдхорна се свързва с майсторското владение на целият спектър от динамики, както усвояването и правилното използване на похватите, които използваме за промяна в тембъра на валдхорната. Става дума за похвати, при които звукът на валдхорната се променя – употреба на сурдина, на запушен корпус на валдхорната и др.

Трябва да се спомене и похватът „флатерцунге“ (нем. *Flutterzunge*, ит. *frullato*). Този ефект според описанието на Я. Теодосиев „представлява много бързо артикулиран тон. Получава се чрез бързо трептене на върха на езика – подобно произнасянето на „*trrrrr*“ (Теодосиев, 2012.43). Съществуват и други важни щрихи, които са част от обучението.

Глисандо и трилери представляват специфични ефекти, които е необходимо да владеем при свиренето на валдхорна.

Като най-сложна трябва да се посочи техниката за изпълнение на различни украшения, но най-трудни са трилерите.

2. Методиката за обучение по валдхорна за начинаещи. Инструктивен и художествен репертоар – развитие в условията на преподаване на валдхорна в начална и средна степен на трудност в Бразилия.

Категорично, създадените от К. Стари, Н. Тонев, Вл. Григоров, Л. Николов, Ст. Караиванов и др. помагала, сборници с етюди, пиеси, методически изградени ръководства – школи създават устойчива основа за встъпващите в началото на валдхорното свирене инструменталисти. Такива са системните ръководства „Школа за валдхорна“ от К. Стари и Л. Николов; „Школа за валдхорна“ от Н. Тонев и Л. Николов, които се допълват от сборниците с етюди (Три тетрадки от К. Стари) и Етюди за транспониране от Н. Тонев. От първото запознаване с инструмента, до овладяването на основните видове звукоизвличане и на постановката във всичките ѝ елементи, на всички щрихи и динамики, тези ръководства служат за поставяне основите на професионализъм в обучението при свирене на валдхорна.

2.1. Обучение при свиренето на валдхорна на начинаещи от 6-7 годишна възраст.

Когато се говори за преподаването на валдхорна на начинаещи, особено във възрастта от 6-7 г., с тенденция след години, например две или три, да имат добра основа, първото условие е да се запознаят с близостта на свиренето на валдхорна с това до пеенето. Така е постъпил А. Васирук, твърдейки, че: *„С помощта на песенния принцип може да се обучат деца дори и притежаващи по-скромни музикални данни и физика. Децата първо ще разпознаят и ще се доближат до красивия валдхорнов звук чрез пеенето – звук ясен, отчетлив, звънък.“* (Васирук, 2018, - 12.08.2019).

Първото условие още в началния период е да се заложи основата като цел при обучението при свиренето на валдхорна – постигане на правилно дишане, работа над усвояването на качествена вибрация на устните и постановка. При липса на по-малки по размер инструменти и при физическа невъзможност обучаемия да държи превално инструмента, може да се започне дори работа само с мундшук. В по-следващ етап преподавателят се налага да помага, придържайки инструмента, за да поеме част от тежестта му.

2.2. Основен репертоар, използван в началното обучение по валдхорна в Бразилия.

Изключително деликатен процес е преподаването на инструмент на деца при валдхорната. Според Вл. Григоров един от най-важните фактори при ранното обучение на начинаещи е създаването на навици за упражнения, разсвирвания, в т.ч. и навиците за хигиена на инструмента.

Необходимо е да се координират елементите на апарата (дихателен, устен), за да се постигне трудният контрол върху поредица от тонове, гами и да се въведат същевременно и първите „опуси“ – песни, леки мелодии и етюди, леки дуети.

Не на последно място е организационната подготовка за работа. Преподавателят трябва да осигури необходимите помагала, една доста деликатна дейност, която изисква добро познаване на методологията на преподаване – Школи, пиеси, леки етюди. Вл. Григоров е цитирал следния списък от помагала, които според него са подходящи за начинаещи: В. Полех – „Школа за валдхорна“ (най-ново издание, съобразено с ранното обучение); А. Янкелевич – „Школа за валдхорна“ (Москва, Музика, 1970); К. Карел Стари – „Школа за валдхорна“, (София, Музика, 1970); Н. Тонев и Л. Николов – „Школа за валдхорна“ (София, Музика, 1982); Д. Бург – Гами, Шестнадесет малки дуета, Десет танца за валдхорна и пиано и др. В практиката ми в Бразилия при начално обучение на начинаещи по валдхорна бяха използвани и се използват като своеобразен „център“ на репертоара две основни помагала – „Школа за валдхорна.“ на К. Стари и „Школа за валдхорна“ от Н. Тонев и Л. Николов.

2.3. Изучаване на гами – първи алтерации и тоналности.

При изучаването на валдхорна, както е установено в пособията на К. Стари и Л. Николов, се започва с натурални тонове, които постепенно се разширяват до секундови и терцови, докато се допълнят звукоредите на различните тоналности. Свиренето на гами и арпежи е най-важният елемент за постигането на изравнен регистър (диапазон), упражняване на ритмики и щрихи. При младите инструменталисти първите етюди обикновено имат мелодичен диапазон от една октава. Започва се с тоналност *До мажор*, разширена постепенно до една октава, след което се преминава към други звукореди. Инструментът и неговата специфика не винаги позволява свиренето на гами да протича по квинтовия-квартовия кръг.

Свиренето на гамите е представено в различни ритмизирани, артикулационни и мелодико-щрихови варианти в Школите на К. Стари и Н. Тонев. Това е един от интересните педагогически похвати на К. Стари.

2.4. Усвояване на щрихите по принципа от лесно към трудно и от просто към сложно.

Усвояването на легатото е много съществен елемент за бъдещите умения и техника на младите валдхорнисти. В обобщаващата „Школа за валдхорна“ на К. Стари от 1971 г. се предлагат за усвояване два вида легато – низходящо и възходящо, с различна трудност. Прибавя се изучаването на различни дължини на щриха, елементи на марката и вече в

разнообразяването на тоналностите, като например при етюдите в ре минор, си бемол мажор и сол минор те се усложняват. Започва се с различна дължина и елементи на легато във фразите.

2.5. Първи стъпки в ансамбловото свирене – свирене с преподавателя и в ансамбъл при началното обучение по валдхорна.

При анализа на първите упражнения в „Школа за валдхорна” на Н. Тонев и Л. Николов, или на К. Стари и Л. Николов ще открием, че със започването на изграждане на първите инструментални навици, дори с първите много кратки пиеси и построения, които младият, или начинаещия обучаем, е успял да изсвири, се преминава и към идеята за ансамблово свирене. Това играе особено важна роля за мотивацията. Свиренето с партньор мотивира обучаемия, което води до съпричастност. Ансамбловото музициране означава комуникация, радост от емпатията и води до „заразяване“, привличане към свиренето, а в по-обозримо бъдеще и към професионалното инструментално изпълнителство.

Като прекрасен инструктивен материал, с малко по-голяма трудност, вече специално създаден за изпълнение от две валдхорни трябва да посоча известния сборник на бразилския композитор и валдхорнист Ф. Морайс. „Кратки двугласни бразилски етюди“ е компилация от бразилски песни и фолклор. Създадени са върху популярни бразилски теми, песни, танци с повтарящ се строеж, маршове и др.

3. Обучение по валдхорна за напреднали.

3.1. Етюдите и идеите за техническото развитие на напреднали инструменталисти от Георг Копраш, Кирил Карел Стари, Фернандо Морайс.

Частта, в която разглеждам развитието на основите на валдхорновата техника за напреднали, трябва да се разгледа именно цялата сложност на развитието на апарата, която обхваща устойчивото овладяване на висок и нисък регистър, спецификата на усвояване на щрихите, на доста сложните видове артикулация, както и на техники като фрулато и видове трилери. За да се стигне до високото майсторството при изпълнение на основните солови концерти, както и на соловите пиеси обаче, обучаемият трябва да премине през сериозна школовка със съответните етюди по валдхорна.

Етюдите на Г. Копраш поставят основни елементи като, овладяване на целия регистър, постепенно въвеждане на щрихите легато, легато в различни форми и свързване по две, три и пр, стакато, стакато в комбинация с легато. Постепенно се установяват видовете

техника, изложени системно може би за първи път именно от него – гамовидни пасажии, акордова техника, украшения и щрихи.

Карел Стари, както и Владислав Григоров не са оставили специален текст, посветен на Г. Копраш, но К. Стари цитира множество основни негови етюди, подреждайки ги в конкретна, педагогически обоснована системност. Основен пример за това е, че при последователното усвояване на тоналностите и овладяването на различни регистри в своята „Школа за валдхорна“, К. Стари използва Етюд № 11 от Г. Копраш, както и други опуси. С това всъщност той „вгражда“ един от първооснователите на класическата техника за напреднали в своята система, като се отличава с идеята за постепенност, надграждане, устойчивост.

3.2. Инструментални трудности и видове кантилена за висока и ниска валдхорна.

Тъй като валдхорната се счита за кантиленен инструмент, естествено се предполага, че с нея могат да се свирят различни видове мелодика. Тя навлиза в разнородна и често пъти сложна мелодическа артикулация. Изучаването, поставянето и развиването на изпълнителя на валдхорна в кантилената обаче, съвсем не е толкова елементарен проблем. Първо и преди всичко трябва да се знае, че делението на висока и ниска валдхорна, както и свиренето във висок и нисък регистър само по себе си е едно от предизвикателствата и много сериозен елемент на професионализъм при свиренето на този инструмент.

3.3. Щрихите „стакато“ и „портато“.

Ференц Фаркаш указва в методиката си, че получаването на добро стакато при свиренето на валдхорна е доста трудно умение и се получава при упорити упражнения и след дългогодишен труд. Той дава няколко съвета, като: „При първият тон да се използва сричка „ту“, а след това, за да се изсвирят по-бързо и по-леко следващите тонове, да се използва сричка „ту-ду“ (Фаркаш...:54). Според Ф. Фаркаш е важна координацията, при която „ускоряването на движенията на езика се осъществяват в пълна синхронност“. За техниките на езика, двоен и троен, Ф. Фаркаш споменава: „Принципите на двойното докосване на езика се заключават в това, че вспомогателната атака се артикулира с друго средство между атаките с „ту“. Методът за това е произнасянето на съгласната „к“. Така серията с двойно и тройно докосване на атаката на езика се артикулира като „ту-ку“ и т. н.“, (Фаркаш, 1998:56). Изключително важно условие е да се контролира позицията на езика. Дори при бърза поредна атака, изходната му точка трябва да е зад зъбите (там където започва венеца, или малко над). При поставяне между зъбите, или дори извън, езикът се оказва на пътя на

въздушната струя, което води до лоша атака, увеличава възможността от „кикс“, (грешно встъпление), закачане на чужд тон, както и закъсняване на встъплението.

3.4. Кантилена, български фолклорни мотиви и инструментални трудности в етюдите на Карел Стари.

В съвременната изпълнителска практика, така също и при свиренето на валдхорна, акцентът върху метроритмичните трудности е от изключителна важност. Овладейвайки интонационните и артикулационни трудности с етюдите на Г. Копраш, К. Стари, Л. Николов, М. Алфонс, Фр. Шолар и др., следва да се увеличават постепенно и трудностите свързани с ритмическата асиметрия – сложни щрихи, квинтоли, секстоли в комбинации на легато, легато и стакато и пр. Като въвеждат увеличаване на метроритмичните трудности, българските преподаватели и композитори, при създаването на етюди, пиеси, поместват елементи на фолклорната мелизматика и маками. Съдържанието им е изпълнено с интонационни трудности, трудности в артикулацията, украшения, трилери с уста и вентили и пр. Друга основна трудност са неравноделните тактове, които те въвеждат в създаването на етюдите и инструменталните миниатюри. Те и до днес се разглеждат като по-малко позната в световната практика трудност.

3.5. Артикулация и мелодически интервали.

При създаването на етюди за валдхорна основен композиционен похват е мелодическото и ритмическо вариране на основния мотив. Това е много типично за етюдите на К. Стари, особено в тези, които интерпретират елементи от фолклора, съчетавайки се с мелизматиката, типична за него. Варирането като основен принцип се концентрира върху видовете интервали, смяната на посоката им, създаването на огледални фигури и пр. Виртуозното начало и варирането са част от композиционните идеи, постигнати по необходимост в развитието на основите на инструментализма при валдхорната. К. Стари специално изработва различните видове украшения. Те са част от елементите, взимствани от фолклорно-инструменталната мелизматика.

3.6. Етюдите на Фернандо Морайс – съчетание на инструменталната техника с езика на Бразилската традиционна музика.

Бразилската нова музика също се развива след второто десетилетие на XX век и като „млада композиторска школа“, тя открива в себе си формите на виртуозната пиеса и виртуозния етюд – миниатюра. Тази традиция продължава включително и до 90-те години на XX век, когато Ф. Морайс създава своите „Характеристични етюди“ – характерни виртуозни етюди за соло валдхорна.

3.6.1. Етюд № 11: интонационните идеи за висока корна и трудна ритмическа артикулация.

Указанието на Фонсека за този етюд – миниатюра на Ф. Морайс гласи: „първият дял се изпълнява с натурални тонове на висока валдхорна. Втората част е в темпо „marcha rancho“, типичен бразилски карнавален маршов ритъм“. Етюдът е посветен на проф. Соарес, известен изпълнител на валдхорна в Бразилия.

3.6.2. Овладяване на трудни щрихи в легато и стакато в Етюд №14.

Етюд № 14 е посветен на проф. Станислав Шулц, роден в Прага, Чехословакия и един от валдхорнистите, с голям принос за развитието на бразилското валдхорново изкуство. В него авторът Ф. Морайс се завръща към корените на бразилската традиция, към т.нар. „maxixe“ – вид бразилско танго. Това е и стилът, отвеждащ към корените на бразилската професионална традиция от XIX век, в лицето на Ернесто Назарет.

3.6.3. Етюд № 18: вариации върху щрихи, артикулация и интервали с голяма, трансцедентална трудност.

Етюдът е посветен на Л. Гарсия, бразилски валдхорнист. Тук отново изходния материал е бразилската традиция от XIX век. В случая това е жанрът „Lunau“, пренесен в Бразилия от африканските роби. Често Ф. Морайс се връща към дълбините на бразилска традиция, тази която още от XIX век се открива в интеркултурните смесвания на африканската и американската. Този етюд, много повече от интерпретираните досега обаче търси максималната виртуозност, тъй като е „Тема с вариации“.

3.6.4. Етюд № 7: преход към трудните грифове при валдхорната, търсени през ХХ век – глисанди, повтарящи се тонове, мултифоници.

Фернандо Морайс е съвременен композитор, който не само е създал етюди с най-високи технически трудности, но и търси да въплъти в тях и последните най-ярки търсения от нетоналната музика, развитието на техники на вокализация и мултифоници, които са извънредно удобни при изпълнението на валдхорна. Този вид техники, установени в края на 60-те години в Новата музика на Западна Европа днес са част и от задължителните умения и познания на един солов изпълнител на валдхорна. Съвременните техники навлизат много плътно в литературата за валдхорна от края на ХХ и началото на ХХІ век. В българската литература добър автор, както и изпълнител на тези техники е Владимир Джамбазов(1954), който е получил образованието си в Кьолн, Германия.

3.6.5. Етюд № 19 – обобщението на техниките: щрихи, двоен и троен език и стакато – техники.

Етюдите на Ф. Морайс, както впрочем и някои етюди или пиеси за соло валдхорна от К. Стари, Л. Пипков, Вл. Джамбазов и др. надхвърлят много художествените задачи на т.нар. техническа литература. Ф. Морайс не само разработва инструментализма, в който се подразбира владееенето на изпълнителския апарат при валдхорната, но и чрез постигнатото вдъхновение от специфично – инструменталния му тембров характер, създава опуси на интригуващо композиторско творчество, свързано с инструменталните трудности. В неговите „Характерни етюди“ се вплитат, синтезират се, историческите корени на жанровете и корените на бразилската художествена традиция.

Глава V

1. Концертите за валдхорна от класическия репертоар – усвояване на световните стандарти за изпълнителски трудности за висока и ниска валдхорна. История, иновации и подходи към стандартите за високо изпълнителско майсторство

В репертоара за валдхорна емблематични произведения, широко използвани в педагогическата и изпълнителската практика са Концерт № 4, *Es dur* от В. А. Моцарт – KV 495 (1786) и Концерт № 1, *Es dur* от Р. Щраус, опус 11 (1888). В. А. Моцарт (1756-1791) е сред първите композитори, установили областта на класическия инструментален концерт като изява на виртуоза и сонатно – симфоничната структура, а Р. Щраус (1864-1949) е авторът на немския оркестров стил в началото на XX век, който разкрива стандартите на модерния звуков свят при свиренето на валдхорна.

1.1. Исторически щрих към установяването на соловия концерт за валдхорна при В. А. Моцарт.

Музикалната култура на западноевропейските страни от XVIII век създава редица образци на индивидуалното третиране на тембровата палитра на валдхорната, свързани с нейните пеещи качества. Най-ярко развитие инструментът получава при основните композитори, най-видни представители на Виенската класическа школа – Й. Хайдн, В. А. Моцарт и Л. ван Бетовен.

Валдхорната прозвучава по нов начин в творчеството на В. А. Моцарт. Композиторият създава девет концерта за духови инструменти, между които и четирите концерта за валдхорна. В тези произведения авторът разкрива нови изразни и технически възможности на инструмента. Пеещата същност и лиричната му природа са изявени в извънредно ярката кантилена. В същото време в езика и стила на концертите му, се открояват виртуозни епизоди, гамообразни пасажи, които изискват стабилност и високо развита техника.

1.2. Волфганг Амадеус Моцарт и изпълнителите на валдхорна от епохата на Виенската класика.

В. А. Моцарт е написал трите напълно запазени валдхорнови концерти в *Es dur* за Й. Лойтгеб, както и непълно инструментирания Рондо in D.

Р. Щраус посвещава Концерт № 1 за валдхорна и оркестър на баща си, валдхорнист и композитор, като се прекланя и изразява своята почит към него. Без това да е решаващо,

създаването на основните концерти за инструменталисти, които са, не само шедеври на своите автори, но и опуси – еманация на най-съществените елементи от инструменталното майсторство за валдхорна, са посветени на виртуозни инструменталисти, свързани с двамата големи майстори – на класиката и на XX век.

1.3. В. А. Моцарт – Концерт № 4, *Es dur*, KV 495 – музикално-изразни средства при изграждането на художествения образ. Структура.

За техническата сложност и задачите, които В. А. Моцарт поставя пред валдхорновия изпълнител е показателен фактът, че партитурата е записана с четири вида мастило – синьо, червено, зелено и черно. Според източниците, „цветния код“ е свързан с идеите на В. А. Моцарт за характера и динамическите нюанси в звучността.

Изследователят Р. Бингам отбелязва т.нар. мотив „*fillo*“, който се включва при разработката. Това е един от традиционните мотиви, наследили бароковите практики.

1.4. В. А. Моцарт – Концерт № 3, KV 447. Характерният концерт за конкурси за „ниска“ валдхорна. Възникване и проблеми на формата и интерпретацията. Изпълнителски задачи. История на създаване на творбата.

Третият валдхорнов концерт е обозначен години по-късно, като KV 447. Според Р. Бингам „*Появявящия се в този концерт валдхорнов стил е по-нюансиран и прецизен. Той допада почти веднага на изпълнителите, и на слушателите*“. (Bingham, 2004:72). Този концерт е свързан с естественото развитие на инструмента и се е превърнал в задължителен при конкурсите за „ниска“ валдхорна.

1.4.1. Инструментални идеи и изпълнителски решения в Концерт № 3, KV 447 на В. А. Моцарт.

„Концерт № 3 за валдхорна“ на В. А. Моцарт съдържа и в първата, и във втората си част теми, към които автора има особена склонност. Концерт № 3, KV 447 е опус с изключително красиви и интересни идеи. Първата част, *Allegro* в размер 4/4, както и заключителната част в размер 6/8 са оживени, енергични, шеговити. В тях се откриват виртуозни похвати за солиста и има възможности за свирене на украшения, дори каденци. Накрая на първата част е включена каденца. По-ниският регистър, който Моцарт използва, не е попречил темата да бъде ярка, подвижна.

2. Рихард Щраус – Концерт за валдхорна и оркестър № 1 *Es dur*, опус 11. История на творбата.

Концерт за валдхорна и оркестър № 1, оп. 11 от Рихард Щраус (1864-1949) е една от най-изпълняваните творби в репертоара на всеки валдхорнист. Този концерт предлага на изпълнителя богати възможности да докаже своя музикален технически блясък и стабилна подготовка. Написан е от 19-годишният Р. Щраус, отличаващ се със своята „класичност“ от по-късните му опери и симфонични поеми. Естествено е Р. Щраус да има особено отношение и предпочитание към валдхорната, тъй като баща му, Франц Йозеф Щраус, е един от изявените виртуози на този инструмент за своето време. Концертът е изпълнен с динамични ефекти, красиви теми с фанфарен и лиричен характер.

2.1. Композиционни идеи и елементи на интерпретацията в Концерт № 1 от Рихард Щраус.

В концерта, написан от младия Рихард Щраус, прозира влиянието на бащата Франц Щраус, известен валдхорнист – виртуоз от Баварската капела. Интерпретацията на соловата партия, диференцираната, богатата и цветиста оркестрация откроява богатството на хрумванията и идеите в този концерт, написан в класическа тричастна форма.

Първата част – *Allegro*, е написана с ярка фанфарна ритмика, контрастираща на повлияните от вокалната музика пасажии. Втората – *Andante*, се развива в стила на по-приглушени, романтични звукови внушения. Тя показва колорит на ноктюрно и има по-скоро меланхоличен характер. Написана е в тоналност със шест бемола. Темата има октавови и секстови интервали. Легатираните метроритмични трудности в размер 3/8 също изискват и прецизност, и стабилно тоново майсторство, за да се открие красотата на основната ѝ тема.

3. Инструментални трудности от XX век за „ниска“ валдхорна – „Багатела“ от Херман Нойлинг.

„Багатела“ е композирана по поръчка на Берлинска филхармония. Пиеса с огромен виртуозен потенциал от Херман Нойлинг, един от известните композитори и виртуози, създавали произведения за „ниска валдхорна“. Самият Х. Нойлинг всъщност е много далеч от обновяването на инструменталния език за валдхорна на XX век. Той по-скоро е виртуоз изпълнител, който развива грифовете на инструменталната трудност, запазвайки традиционната, от XIX век, образност на валдхорната. Така неговата стилизация на валдхорновите грифове и трудности е всъщност и обобщение за репертоарните трудности за валдхорна. С това се обяснява присъствието на пиесата като конкурсен опус.

Глава VI

1. Нови явления в концертния репертоар на Амазония. Премиерни концерти от Европа, България и Бразилия

Бразилска премиера на „Концерт за валдхорна и струнен оркестър“ на Отмар Шоек (1886-1957), неортодоксален и интересен композитор, принадлежащ към модернизма от първата половина на XX век.

Пак в рамките на концертната ни дейност, свързана с Университета, един от най-новите опуси на младия български композитор Румен Бояджиев – син(1979), „Концерт за валдхорна и пиано“, се превърна в желан и изпълняван от напредналите студенти.

Основно събитие през 2019 година е премиерата на виртуозната пиеса „Дуо за валдхорна и пиано“ от Клаудио Санторо (1919-1989), един от най-известните бразилски съвременни композитори.

Един от съществените моменти, които са в центъра на развитието и обмена на българската и бразилската валдхорнова школа, това е утвърденият принос на българските инструменталисти, допринесли за по-тясно свързване на двете култури, чрез осъществяването на редица премиери на български творби в Бразилия. Тук звучат „класическите концерти“ на Борис Карадимчев (1933-2014) – „Концерт за валдхорна и симфоничен оркестър“, „Соната за валдхорна и пиано“ на Васил Казанджиев, „Соната за две валдхорни и пиано“ на Велислав Заимов и др.

1.1. История, музикален език и виртуозно-инструменталното начало в Концерт за валдхорна и оркестър от Отмар Шоек.

Отмар Шоек е един от майсторите на ранния европейски модернизъм, от втората четвърт на XX век, към който днес и изпълнителската култура, и музикално – историческото познание, търсят нова гледна точка. Той тепърва ще бъде оценяван като един интересен майстор, като композитор с оригинален почерк и с принос към инструменталната култура. О. Шоек е написал четири опери и много вокална музика. В тази област безспорно е репертоарен композитор и майстор. Инструменталната му музика включва Концерти за цигулка, виолончело, валдхорна. Акцентира предимно на виртуозния концерт. Нойман пише за него: „При оригиналния му композиторски почерк, колебанието му да следва обновяването в развитието на музиката след 1920 г, пречи на международната известност на Шоек. Най-новата рецепция на творбите на О. Шоек очертава необходимостта за нова оценка на музикално-историческото му значение“

1.2. Концерт за валдхорна – Отмар Шоек.

Отмар Шоек създава концерта си за валдхорна през 1951 г. Този опус определено е сред най-виртуозните от XX век, като модернистичните идеи или „кълнове“ в творчеството спомагат за оригиналността му. Написан е за валдхорна и камерен оркестър. Оркестрацията не е натоварена и многозвучна. Авторът решава изложението на концерта, разкривайки в него някои неокласичесистични и модернистични черти. Властват алтеровани, оригинални, носталгично или жанрово – нетрадиционно оцветени образи. Чувства се ясното влияние на полифоничните опуси към сонатната форма, вероятно под влиянието на Макс Регер (1873-1916), чийто ученик е бил в периода 1907 – 1908 г. в Лайпцигската консерватория.

2. „Концерт за валдхорна и пиано“ от Румен Бояджиев-син.

Българският концерт, който навлиза почти веднага след премиерното си изпълнение в преподаването и концертната дейност на университета в Амазония е „Концерт за валдхорна и пиано“ от Румен Бояджиев-син. Творба, изпълнена с яркост, много свободно смесване и дори „премахване“ на всякакви жанрови прегради между класическа, фолклорна и популярна традиция. Концертът за валдхорна на Р. Бояджиев-син има своята бразилска премиера през 2018 г. В България той е изпълнен от Красимир Костадинов – първи валдхорнист в Софийска филхармония.

3. Клаудио Санторо като автор и класик на бразилската музика.

Клаудио Санторо е един от най-значимите бразилски композитори на XX век. Той следва при най-известната педагожка по композиция и много ярка фигура на века – Надя Буланже. Голяма част от творчеството му е създадено по време на пребиваването му Европа. Неговите три клавирни концерта и седем квартета са придобили европейска известност. К. Санторо живее в Берлин, Баден Баден, а в периода от 1970 до 1978 г. е професор по дирижиране и композиция в Висшето училище за музика в Хайделберг-Манхайм. К. Санторо има внушителна европейска кариера като композитор, диригент и професор в Манхайм. Едва в края на живота си той отново се завръща в Бразилия, където се утвърждава като много важна фигура – двигател на културното обновяване на страната. Паралелно с дейността си е основател и ръководител на големи симфонични състави в Бразилия, като Симфоничния оркестър на радиото. Той е, също така, професор по композиция и член на Бразилската академия за музика и изящни изкуства.

3.1. Език, идеи и интерпретация на „Дуо за валдхорна и пиано” от Клаудио Санторо.

Пиесата е създадена в период, когато неговите различни експерименти в композиционните техники и стилове на XX век вече са отстъпили място на творческата свобода, зрялост и оригиналната звучност на собствения език. Залага се на характера на валдхорната – ексклузивен, ярък, фанфарен. В нея се преплитат атоналният опит на К. Санторо и един необикновен образ на джаза в акордиката и езика, виртуозността и характерът на валдхорната. Така Санторо, който безспорно се нарежда сред авторитетните автори от XX век в Бразилия, създава пиеса-еталон. Ако при Р. Бояджиев навеите от джаза са много близо до фолклорното, хороводното, балканското и класическата традиция на българските композитори от първата половина на века, то при К. Санторо очевидно е свързано с традицията на следвоенния немски авангардизъм. Неговата пиеса носи цялата яркост и напрегнатост на близостта, на границата между джаза и додекафоничната или нетонална музика, но е с много привнесен темперамент, ярък тематизъм, в силно разчупен 12-тонов език. В същото време носи и много стилизиран, неузнаваем като „модел за композитора“ джазовият език и бразилския ритъм.

Заклучение

Изводите, до които се достига в настоящата дисертация имат за цел да анализират състоянието и основните постижения на българската валдхорнова школа и да разкрият всички аспекти на интеркултурното ѝ взаимодействие при развитието ѝ в Амазония, Бразилия.

В **Глава първа** се изследват областта на възникване на инструменталното изпълнителство на валдхорна в соловата и оркестровата област и основите на валдхорновото изпълнителско изкуство в България. Достига се до извода, че инструменталните възможности на валдхорната, дори като феномен на музикалния език на класическата романтична и съвременна епоха, не са проучени основно в специализираната литература.

Глава втора е посветена на основаването и историческия поглед към основите на българската валдхорнова школа. Като се има пред вид, че ярък представител на водещата чешка школа е проф. Кирил Карел Стари, то и основата на българската изпълнителска и педагогическа школа всъщност е положена в взаимовръзката с нея. Връзката на българската школа с чешката или бохемска изпълнителска традиция е основополагаща и съществен елемент, белязал интеркултурното взаимодействие в контекста на бразилската инструментална култура. При поставяне основите на изпълнителската традиция в Университета в Амазония, изхождайки от българската изпълнителска школа се откроява акцентът върху пеещото начало, тоноизвличането и традициите на чешката или бохемска школа. Основата на българската методика, свързана с чешката, взаимодейства с различните традиции в Бразилия и по този начин интеркултурният контекст получава силен европейски акцент, особено под доминиращия знак на методиката за свирене на валдхорна, разработена от К. Стари и неговите последователи, разгръщайки се в педагогическата и изпълнителска традиция на Амазония.

Глава трета е посветена на историята на изграждане на модерни музикално-изпълнителски и музикално-педагогически институции в Амазония. В нея се проследява как българските инструментални традиции и оркестрово-симфоничен опит в областта на валдхорновото изпълнителство се развива като основа на новосъздаването и развитието на оперен театър, филхармония и симфонични оркестри. Описва се историческия път, довел до успеха на българския педагогически модел в обучението по валдхорна. Интеркултурното развитие започва с разгръщането на изпълнителския опит и паралелно с това разглежда как стъпка по стъпка се открива път от непрофесионално инструментално музикално обучение,

което всъщност има социална и образователна цел, до утвърждаване на висше инструментално обучение по валдхорна в Амазония. Изводите в глава трета имат много специфично историографско, антропологично и културологично съдържание.

Глава пета развива методиката на преподаване и поставя като свой основен проблем интерпретация на основните виртуозни концерти за валдхорна. Достига се до извода, че виртуозните концерти за валдхорна са извънредно важен елемент от съвременното висше инструментално обучение. Те са задължителна част от репертоара на инструменталиста-валдхорнист, която трябва да владее, за да постигне професионална реализация.

В **Главата шеста** се правят изводи за богатството на репертоара и на инструменталните постижения на студентите във Факултета по музика в Амазонския университет. Премиерните опуси, които те изпълняват, носят печата на интеркултурния контекст. Като най-нови премиери тук са реализирани Концерт за валдхорна от Румен Бояджиев-син, Концерт за валдхорна от О. Шоек и премиерата на пиесата „Дуо за валдхорна и пиано“ от К. Санторо.

Дисертационният труд обхваща широк спектър от проблеми: от представянето на интеркултурното взаимодействие на българската и бразилската изпълнителски школи по валдхорна и пренасянето на българския методически и изпълнителски опит в Амазония като интеркултурен феномен.

Приноси на дисертационния труд

Приносите на дисертационния труд трябва да се класифицират във връзка с основните аспекти на изследването, което е интердисциплинарно по своя характер. Те са отразени и в структурата от шест глави на дисертацията. Тяхното богатство и многопосочност следват интердисциплинарният характер на дисертацията и развитието на многоаспектна проблематика.

1. Приносно е изследването на музикалния език на валдхорната като солов инструмент през XIX и XX век, както и на създаването на българската валдхорнова изпълнителска школа, в нейната взаимосвързаност с европейската традиция.

2. В настоящата дисертация като безспорен научен принос се въвежда за първи път у нас проблематиката на интеркултурна музикална педагогика: изследва се как развитата българска изпълнителска инструментална школа по валдхорна става основа за развитие на изпълнителска и педагогическа традиция в Амазония, Бразилия, на фона на срещата на XX и XXI век. В теоретичен и исторически план се разисква *проблемът за интеркултурното смесване на изпълнителски традиции*, изследва се „присаждането“ и развитието на българската инструментална педагогическа школа в Бразилия и специфичните и аспекти, репертоар на инструменталиста-валдхорнист, който той трябва да владее при професионалната си реализация в оркестър или като преподавател.

3. Несъмнен принос на изследването е описването на *историята на създаване на първите бразилски изпълнителски и музикално-педагогически институции*, свързани с обучението по валдхорна. Създаването на поредица форми на професионално и любителско инструментално обучение кулминиращо в изграждането на факултет по музика към Университета в Амазония, чиято история е описана в настоящата дисертация.

Областта на музикалната методика и педагогика за обучение по валдхорна, както и тази на музикално-теоретичния и музикално-изпълнителския анализ са представени в тази дисертация. Тук се откриват следните приноси:

4. В дисертацията като централен принос се формулира нов педагогическа концепция, развита като *синтез на принципите на българската валдхорнова педагогика*, но представена в нов прочит, адаптация и форми, свързани с културната среда в Бразилия. Формулираните от българските педагози-основоположници принципи на дишане, постановка, фразиране, както и постепенната последователност в обучението, стават основа на преподаването на валдхорна за начинаещи и напреднали в Бразилия. Идеите за адаптация, развитие и

функциониране на тези методи в нова среда, контекст и условия в Бразилия са съвсем нов проблем в музикално-педагогическото изследователско поле.

5. Приносно е и внедряването на системата от методически учебни помагала за технически упражнения и етюди за валдхорна от К. Стари, Н. Тонев, Ст. Караиванов в Бразилия. Авторът на дисертацията формулира теоретично нови методи за работа с деца въз основа на принципите на българската методика. Като се спазва принципа „от лесно към трудно“ в дисертацията е разработена методика за постепенно въвеждане на алтерации и тоналности, за изучаване на щрихите и техните комбинации. Методически принос е методиката за въвеждане на деца в първоначалните форми на ансамбловото свирене.

6. Принос е предложената в дисертацията система за овладяване на виртуозни умения за напреднали. Иновативна и приносна е методическа разработка за овладяване и трансцендентните трудности, представени в етюдите на Копраши и М. Алфонс. Сега тук е представена система за постигане на майсторство в щрихите, видовете пасажи, видовете звукоизвличане и най-виртуозните елементи на валдхорновите трудности.

В дисертацията, за да се получи пълнота се представят и методите на музикално-теоритичния музикално-изпълнителския анализ на основния репертоар по валдхорна, който е обект на изучаване в Амазония. В тази връзка могат да се отбележат следните нейни приноси:

7. Анализът на изпълнителските трудности в основните концерти за валдхорна от епохата на класиката и романтиката е съществен принос. Новото тук е, че са формулирани теоретично изискванията за техническа чистота и виртуозност, за стилистика и звукоизвличане, възприети в съвременната професионална солова и оркестрова практика. Представени са съвременните възгледи за концертите на В. А. Моцарт, Р. Щраус и др, посочени като същностна цел във висшето образование по валдхорна в Бразилия.

8. Приносен момент е анализът и изпълнителската интерпретация на премиерните за Бразилия опуси. Сред тях откриваме интерпретацията като език и като изпълнителски проблеми на концерта от О. Шоек, изпълнен за първи път в Бразилия от автора на дисертацията, както и един първи анализ и интерпретация на Концерт за валдхорна от младия български композитор Румен Бояджиев-син. Този принос е съществен, доколкото за първи път се публикува анализ на творбата на българския автор, опиращ се на изпълнителски и преподавателски опит. За първи път се прави музикално-естетически и интерпретационен анализ и на премиерно изпълнена творба от Клаудио Санторо, един от най-големите майстори в бразилската музика от втората половина на XX век. Това са първите музикално-естетически и интерпретационни анализи на посочените творби,

представени в настоящия труд и теоретично, и емпирично, през очите на изпълнителя интерпретирал творбите на сцена.

В резултат от анализа на приносите в дисертацията трябва да се подчертае, че проблемът за интеркултурното развитие на основата и идеите на българската изпълнителска школа по валдхорна в контекста на бразилската професионална изпълнителска и педагогическа култура в Амазония действително е феномен, който предполага разработка в няколко равнища:

- културологичното и антропологично наблюдение;
- в сферата на историческото хроникаране на събитията, свързани с интеркултурното взаимодействие на бразилската и българската инструментални традиции в началото на XXI век;
- като разработка на проблематиката на музикалната методика и педагогика.

Приносите в настоящата дисертация са резултат от интердисциплинарния и комплексен подход в изследването.

Публикации

„Възникване и развитие на валдхорновото изкуство. Интеркултурният професионален диалог между различните национални традиции и влиянието на Българската изпълнителска школа в Бразилия“ – Годишник АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, П. 2018 г. стр. 177, ISSN; 1313-6526

„Технически и интерпретационни проблеми при усвояването на конкурсните концерти за висока валдхорна“ – АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, Сборник доклади от Национална научна конференция „Пролетни научни четения“, 2019 г. стр. ISSN; 1314-7005

