

Академия за Музикално, Танцово и Изобразително Изкуство  
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“

Катедра „Класическо и Поп и джаз изпълнителско изкуство“

## **А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

н а

### **ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД**

за придобиване на образователна и научна степен

**„Д о к т о р“**

*на тема:*

**„Формиране и изграждане на кларинетния амбушюр“**

Професионално направление 8. 3. Музикално и танцово изкуство  
Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

**Едуард Мъгърдич Сарафян**

Научен ръководител: проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак

Пловдив, 2022

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Класическо и Поп и джаз изпълнителско изкуство“ към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 07. 07. 2022 г.

Дисертационният труд съдържа общо 215 страници, които включват Увод, Четири глави, Заключение, Приноси: в теоретичен и в практико-приложен аспект, Използвана литература.

Данни за дисертационния труд:

Брой страници: 215; Брой таблици: 3; Брой снимки 49; Брой нотни примери: 51; Брой източници: 85; Брой публикации: 3

Материалите за защита са на разположение в библиотеката на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Централна сграда, ет.1, ул. „Годор Самодумов“ № 2, гр. Пловдив.

Публичната защита на дисертационния труд пред Научно жури ще се състои на..... в Заседателна зала на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив.

## **С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е**

<b>Увод. Демаркация на научния проблем. Определяне на обект и предмет на изследването. Цел и задачи на изследването .....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА ПЪРВА .....</b>	<b>6</b>
<b>ПРОИЗХОД И РАЗВИТИЕ НА КЛАРИНЕТА</b>	
1.1. Исторически обзор .....	6
1.2. Генезис и еволюция на музикалната интонация .....	7
1.3. Зараждане на инструменталната музика	
Историческо знание за дървените духови инструменти .....	7
1.4. История и развитие на кларинета .....	8
1.5. Присъствието на кларинета в живата музикална практика през вековете .....	10
1.6. Семейството на кларинетите .....	10
1.7. Зараждане и развитие на кларинетното изкуство в България .....	11
<b>ГЛАВА ВТОРА</b>	
<b>ТЕОРИЯ НА КЛАРИНЕТНИЯ АМБУШЮР.....</b>	<b>12</b>
2.1. Теоретичен обзор .....	12
2.2. Амбушюр – етимология и терминологични уточнения .....	13
2.3. Видове амбушюр .....	14
2.4. Анатоомофизиологични компоненти, свързани с формирането на амбушюра .....	15
2.5. Психологически аспекти на звукоизвличането .....	16
2.6. Амбушюрът и музикално-изразните средства в изпълнителския процес .....	17
<b>ГЛАВА ТРЕТА</b>	
<b>ОСНОВНИ ВЪПРОСИ В МЕТОДИКАТА НА ОБУЧЕНИЕТО ПО КЛАРИНЕТ .....</b>	<b>18</b>
3.1. Исторически ракурс, съвременно състояние и перспективи в кларинетната методика на обучение .....	18
3.2. Психолого-когнитивни структури и процеси в музикално-изпълнителската дейност .....	20
3.3. Транскрибирани и обобщени резултати от полуструктурирани интервюта .....	21
3.4. Майсторски класове – ретроспективно-диагностичен и прогностичен анализ .....	22

## ГЛАВА ЧЕТВЪРТА.

### ДИДАКТИЧНО-МЕТОДИЧЕСКИ ПОДХОДИ

<b>В ОБУЧЕНИЕТО ПО КЛАРИНЕТ .....</b>	<b>25</b>
4.1. Българска дидактична литература – обзор и класификация .....	25
4.2. Авторски технически упражнения .....	26
4.3. Практическо овладяване на музикално-изразните средства върху оригинални партитури на художествени образци .....	27
<b>Заключение .....</b>	<b>33</b>
<b>Приноси:</b>	
- в теоретичен аспект .....	36
- в практико-приложен аспект.....	36
<b>Списък на публикациите по дисертацията .....</b>	<b>37</b>

## УВОД

Представеният труд е аргументиран от ясната нужда за търсене и прилагане на нови, съвременни педагогически технологии, от разработване и разпространение на ефективни педагогически практики за да се оптимизира образованието, в частност музикалното инструментално-изпълнителско образование. Разглеждането му е в светлината на историята, настоящето и перспективите за неговото практическо приложение.

Да се осигури качествено музикално образование е една мащабна задача, за чието осъществяване са необходими високо квалифицирани, търсещи и талантиливи *музикални педагози, изпълнители и творци*. Необходимо е те да са с високо развити професионални качества, да са способни да наблюдават, осмислят и преценяват музикалните явления. Придобиването на такива професионални умения и навици, необходими за бъдещата им работа е до голяма степен грижа и на *преподавателя по музикален инструмент*. „Музикалната култура на XX в. става глобална и обхващайки всички континенти и региони, Запад и Изток, Север и Юг, образува невиждан по пъстротата си калейдоскоп.“<sup>1</sup> [Холопова, 2014, с. 35]. На фона на това многообразие ярко се откроява силната индивидуализация на композиторските стилове и композиционните техники. Изменят се концепциите за творчество, стил и форма, търсят се нови подходи към музикалната материя, нови идеи и начини за разгръщането ѝ в пространството и времето, пораждащи *стремеж към пределни изрази възможности*.

*Мотивите* на следващото изследване са:

- стремеж за непрекъснато обогатяване на педагогическия опит и обвързването му с научно-изследователската проблематика за добри практики и иновации в обучението;
- издирване и проучване на педагогически технологии и ефективен педагогически инструментариум, основаващ се на музикално-психологическо познание;
- изследване и прилагане на механизъм в процеса на обучението, които да откликва адекватно на бързите процеси в развитието на съвременната реалност и на разширяването на светогледа на хората.

В настоящия труд е представен проблем, който е породен от лична педагогическа практика. Установени трудности, по време на работния процес, поставиха въпроси, един от които е изведен като централен. *Класифицирането на проблема* е най-общо като постановъчен – *формиране и изграждане на кларинетния амбушюр* – проблем, неразривно свързан с качеството на звукоизвличане, отговорен за степента на

<sup>1</sup> **Бел. моя:** Навсякъде, където изрично не е посочено друго, преводите на цитатите са мои: Ед. С.

акустичната прецизност при възпроизвеждането и един от ключовите елементи на постановъчната система при свирене на духови инструменти. „Кратко и ясно: овладяването на звука е главна грижа, първото и най-важно задължение на всеки изпълнител, тъй като звукът е самата материя на музиката; като го облагородяваме и усъвършенстваме, ние издигаме и самата музика на по-голяма висота“. [Нейгауз, 1962, с. 68]

В продължение на няколко учебни години визираният проблем бе наблюдаван под различен ъгъл:

- *като редовен преподавател* - в ежедневната педагогическа работа на автора на настоящия труд;
- *като ръководител на ателиета и майсторски класове* - в работата на други кларинетни педагози;
- *като член на конкурсни журита* - в индивидуалното развитие на редица подрастващи инструменталисти;
- *като изследовател и научен работник* – в научни форуми и конференции, в нарочно организирани разговори-интервюта с колеги педагози и изпълнители.

Придобитият, от изложеното, индивидуален опит и субективно преработената информация даде основание проблемът да бъде изведен и представен като обект на изучаване. Последва конкретна педагогическа дейност (подбран учебен материал, използван с конкретни и точни начини за работа, „вместен“ между останалите дейности, с определен „дял“ в цялостното обучение), която показва висока ефективност в обучението. Постигнатата полза, общото благотворно влияние върху развитието на обучаваните определи естествено целта и смисъла на този труд – от една страна да се изяснят естеството, необходимите конструктивни, технически прийоми и упражнения, както и приложението им в конкретно подбран художествен материал, от друга, индивидуалните подходи и необходимите методически указания за **формирането и изграждането на кларинетния амбушюр**.

Така най-общо се определиха две съставни части на научния труд:

- теоретична (към нея се отнасят историческите данни, психологическите аспекти и теорията на проблема);
- практическа (описание на форми и начини за провеждането на тази дейност).

Визията на описания проблем **формирането и изграждането на кларинетния амбушюр** е представена в контекста на нашия и световния опит. Посочени дидактични принципи, конкретни конструктивни примери са авторска концепция, базирана на обстойно теоретично изследване, което позволи създаването на цялостен системен проект, оптимизиращ правилното използване на необходимият за „творене на тона“ [Кърпаров, 1981, с. 59] двигателен апарат. Системата е съобразена с установените закономерности в ученето, формирането на личността и нейното психологическо развитие.

**Демаркация на научния проблем, определяне на обект и предмет на изследването във връзка с посочването на цел и произтичащите от нея задачи:**

Най-общо, **ОБЕКТАТ** в настоящия труд е **Обучението по кларинет**. **ПРЕДМЕТА** на изследването е **формирането и изграждането на амбушюра** в обучението по кларинет.

**ЦЕЛТА** на настоящия дисертационен труд се съдържа в следното:

- да изследва ролята на анатоомофизиологични компоненти, свързани с формирането на амбушюра;
- да разгледа психологическите аспекти на звукоизвличането;

- да проследи комплексното влияние на амбушюра при практическото овладяване на различните средства на музикалната изразност;
- да изясни и представи взаимодействието между формирането на кларинетния амбушюр и слухово-интонационното възпитание на учениците и обогатяването на техния музикален опит;
- да предложи система от упражнения, методически указания за изпълнението им, както и да обоснове тяхното приложение в конкретно изложен художествен материал.

Целта на изследването изисква поставянето на редица конкретни **ЗАДАЧИ**:

1. Да се проследят в исторически и да се анализират в теоретически аспект конкретни музикални термини и явления, свързани с предмета на изследването:

- произход и развитие на инструмента кларинет;
- видове кларинети;
- българска кларинетна школа;
- понятието „амбушюр“;
- анатомофизиологични компоненти и постановъчни умения;
- еволюция на амбушюра;
- музикална интонация;
- музикално-слухови представи;
- изпълнителски музикално-изразни средства;

2. Да се представи концепция за рационален подбор на инструментариум, в частност - подбор на мундщук и платъци, подбор, който безспорно оказва пряко влияние на амбушюрната постановка, респективно играе ключова роля в процеса на звукоизвличане.

3. Да се анализират и прокоментират специфични характеристики музикално-изпълнителската дейност и тяхната връзка с придружаващите ги форми на психическа дейност.

4. Да се представи и анализира съществуваща българска дидактична литература, включваща учебно съдържание, свързано с предмета на настоящия труд.

5. Да се създадат и систематизират технически упражнения/конструктивни примери за оптимизиране на качествено тоноизвличане.

6. Да се подберат, систематизират и пригледят за учебния процес ярки по съдържание, различни по трудност и стилово направление художествени примери, като да спазват постепенното усложняване на музикалния език. Да се използват образци от различни епохи като се обхващат възможно най-много количество жанрове, така че паралелно с развитието на технически и изпълнителски възможности обучаваният неминуемо да бъде потопен в съответни стилови изисквания.

7. Да се подготви за издаване дидактично пособие, включващо описаните в труда методически предписания за овладяването на рационална амбушюрна постановка, която се явява важно условие и предпоставка за успешно представяне на сцена, за реализиране на прецизни звукозаписи, както и за постигане на високи резултати при явяване на изпити и конкурси.

8. Да се направят необходимите обобщения и изводи, отнасящи се до поставената тема, които да обосноват актуалността на проблематиката.

### **Изследователски инструментариум:**

Използваната методология на изследването обхваща съчетаването на няколко подхода на работа във връзка с поставената цел и нейното утвърждаване – исторически, теоретико-аналитичен, сравнителен, системен, метод на изучаване и анализ на практическия опит, теоретично-логически, интервю и др. Представен е опит за

теоретично моделиране (на основата на теоретично и емпирично изследване). Спецификата на изследваната тема обосновава използването и на метода на обективистичния анализ на основата на констативно-аналитичния оценъчен подход. В този смисъл предложените идеи, формулировки и решения е необходимо да се разглеждат като стъпка напред в научното познание в областта на методиката на обучение по духови инструменти.

В заключение на всичко казано дотук, пояснявам, че формирането и изграждането на амбушюра не са разглеждани като проблем, който да е бил обект на специално внимание от страна на музикални теоретици и педагози. По-конкретно – не е правен опит за изследване на **ролята на амбушюра** при практическото овладяване на различните средства на музикалната изразност, както и при развитието на музикалния слух, в частност при формирането на музикално-слухови представи, какъвто опит е това **първо по рода си изследване**.

## **ГЛАВА ПЪРВА**

### **Произход и развитие на кларинета**

#### **1. 1. Исторически обзор**

Научният мироглед през ХХІ век постоянно налага преосмисляне на научно-изследователската музикална дейност. Изборът на изследователски подход в съвременните музикално-научни занимания е ключов фактор за адекватното представяне на музикалните явления – в минало, настояще и в перспектива.

Идеалната цел - сътворяването на музикално-художествени образи се осъществява чрез адекватно възпроизвеждане на музикално-изразните елементи. В различен музикален контекст те имат сложни взаимовръзки, което изисква задължително запознаването с редица исторически факти. Немислимо е да се създаде добре развита система за педагогическо въздействие без да се познават, анализират и обобщават съществуващите в историята разновидности на даден музикален инструмент, както и учебните методи и подходите за неговото усвояване.

В следващото изложение е направен опит да се реконструират в исторически аспект конкретни данни, които, според автора, се явяват ключови за разбирането на материалите върху частната тема на труда.

Основен предмет на изследването е кларинетния амбушюр – неговото формиране и изграждане в обучението по кларинет е неразривно свързано с качествена музикална интонация, което е задължително условие за успешното изграждане на бъдещия инструменталист – кларинетист.

Исторически панорамното проследяване на връзките и взаимодействията между възникването на инструменталната музика и зараждането на професионални духови инструменти има пряко отношение към обекта на настоящия труд.

Изследването на историята за появата и развитието на инструмента кларинет е наложителен, доколкото тя има решаващо участие и е същевременно едно от условията за добро разбиране на промените, довели до състоянието на съвременната инструментална практика.

За да се постигне по-добро разбиране за значението на промените, за да се подкрепят посочените данни, следва да се проследи присъствието на инструмента кларинет в живата музикална практика, в достигналото до нас, през вековете, композиторско музикално наследство.

Акцент е поставен и върху изясняването на произхода и устройството при различни видове кларинети, както и на прилежащата на всеки от тях амбушюрна постановка. Този въпрос е от важно естество поради факта, че в хода на историята начините на

звукоизвличане, безспорно зависими от устройството на инструмента, са определили методическите насоки и техниките на изпълнение, актуални за съвременната изпълнителска практика.

В края на главата „Исторически обзор” (но не на последно място) е проследено зараждането и развитието на кларинетното изкуство и методики на обучението по инструмента, залегнали в музикалната педагогика в България.

Авторът на настоящия труд е убеден в необходимостта да се вниква в различните исторически пластове, неразривно свързани с възникването и еволюцията на дадено явление, което да доведе до възможността да се доближим до природата му.

## **1. 2. Генезис и еволюция на музикалната интонация**

Музикалната интонация е дълбоко свързана с общото духовно и културно развитие на човешките общества. „Музиката е изкуство на звука“ [Нейгауз, 1962, с. 66], а възникването в основните проблеми на своеобразното претворяване и същевременно проектиране на особеностите на музикалната изразност в професионалното изпълнителско изкуство очевидно налага необходимостта да се проследи процесът на *формиране на музикалното интонироване*, свързано със способността на човека да възприема и възпроизвежда художествено света. Музикалната интонация произлиза от говорната, като засилва нейното смислово емоционално-интелектуалното съдържание и внася ново художествено и познавателно значение. Известно е, че през Средновековието и дори през ранното Възраждане господства вокалната музика, която е предпочитана от църквата. За наличие на средновековна инструментална практика, съществувала под сянката на вокалната, свидетелстват многобройни иконографски източници и малко запазени ръкописни партитури.

„След вокалния изказ, характеризиращ цялото Средновековие, възниква инструменталното изкуство на Ренесанса. Една от основните причини за възникването на инструменталното творчество е изобретяването на печата, което дава значителна възможност за разпространяването на музиката.“ [Белтрандо-Патие, 1997, с. 243] През XV век се ражда музикална писменост, наречена табулатура. Тя се появява за да отговори на новопоявилите се, в този период, специфични нужди за записване на навлизащата в практиката инструментална музика. Тази писменост е конкретно свидетелство за отчетливото *разграничаване на инструменталното изкуство от вокалното*. Важно е да се отбележи, че появата на табулатурите е провокирана от наличието на вече усъвършенствани музикални инструменти. Табулатури за духови инструменти показва френският музиколог Марен Марсел в своето фундаментален труд „Всеобща хармония“. (вж. първите табулатури за флажолет и за шалюмо - с. 18 от основния труд).

## **1. 3. Зараждане на инструменталната музика.**

### **Историческо знание за дървените духови инструменти**

В епохата на първобитно-общинния строй, *духовите инструменти* се обособяват в три групи – флейтови, езичкови и мундщучни, като всяка от трите групи съответно е прототип на лабиалните (Labium – устни (лат.)), на лингвалните (езични) и на медните духови инструменти. В контекста на настоящия труд, интерес представлява историческото познание за *дървените духови инструменти*. Относно датироване на възникването им и появата на техните най-древни прототипи, информация дава един от основателите на съвременната органология<sup>2</sup>, немският музиколог Курт Закс. В своя генерален труд „История на музикалните инструменти“ той представя историческите

<sup>2</sup> **Бел. моя:** Органология (от старогр. ὄργανον - „инструмент“ и λόγος - „изучаване“) - дисциплината, изучаваща музикалните инструменти. Ед. С.

епохи в хронологическа последователност, като ги разделя на двадесет и три отделни исторически пласта. Дървените духови инструменти се обособяват в три отделни групи:

- флейтови/лабиални, които са с най-старинен произход. Това са инструменти с обикновен отвор или наустник;
- инструменти с единично езиче (от ствол на растение или от житно стебло), предшествник на съвременния платък;
- инструменти с двойно езиче (от разцепена шушулка или два дървесни листа), предшественик на съвременната стройка.

От *инструментите с единична пластинка*, в музикалната практика на Европа се утвърдила най-вече употребата на френския народен инструмент шалюмо. Известен още от средните векове, от примитивния инструмент шалюмо произлиза цяло семейство (сопранов, алтов, теноров, басов), чиито членове са основни участници в ансамблите до началото на XVIII век. От XVI век в Италия, Германия, Франция, Испания и Англия, творчеството за ансамблови инструменти процъфтява. През XVIII век инструментът шалюмо излиза от музикалната практика. „Макар и примитивен, шалюмо се оказал много перспективен инструмент – от него произлязъл *съвременния кларинет*“. [Абрашев, 1995, с. 181]

Съществените промени в научната мисъл, възникнали вследствие на важни открития, дават повод периодът XVI-XVII век в Европа да бъде характеризирани като „Научна революция“. Бурното развитие на физическите науки, прогресивното натрупване на научно знание води до големи промени, свързани с усъвършенстването на *дървените духови инструменти*. Новите открития, свързани с фундаментални акустични принципи довеждат до появата на фактически нови инструменти. Разкриването на зависимостта между височината на звука и размера на звукоизточника става повод за възникването на семейства еднотипни инструменти с различна големина на тръбата. Познанието, че дължината на въздушния стълб може да варира в границите на една и съща по големина тръба е в основата на откритието на принципа на пръстовите отвори. Първоначално, чрез освобождаването на тези отвори се звукоизвлича основния диатоничен звукоред, а хроматичните изменения се постигат чрез непълно откриване на съответните отвори. Хроматизацията на музикалната система създава необходимост от конструирането на все по-отдалечени и неудобни за пръстите на изпълнителя отвори. Този факт налага ново изобретение – изкуствено удължаване на пръстите, или така наречените в съвременния инструментариум – клапи. Така се разкриват широки възможности за апликатурни усъвършенствания – изобретяват се и хроматични клапи, които предотвратяват опасността от интонационни неточности при изпълнението на хроматичните разновидности на музикалните тонове.

Големият контраст между изискванията на музикалната практика през XVIII век и ограничените възможности на дървените духови инструменти намира своето решение в транспонирането – похват, при който нотният запис не отговаря на абсолютната височина на звукоизвличането. Конструирането на *транспониращи инструменти* – еднотипни инструменти с различни размери, но с еднакво разположение на звуковите отвори и клапи довежда до създаването на семейства духови инструменти, свирещи в различни тоналности по еднообразен начин – с еднаква апликатура.

Тези големи открития предпоставят голяма инструментална реформа, извършена през XIX век. В голямата си част тя е свързана с усъвършенстването на клапанныя механизъм на дървените духови инструменти. Баща на тази реформа е Теобалд Бьом – немски флейтист и композитор. Неговите нововъведения, известни под името „системата на Бьом“ засягат не само устройството на флейтата. „Веднага след построяването на първия модел флейта „Бьом“ последвало пренасянето на нейните



нововъведения върху обоя, а малко по-късно и върху кларинета.“ [Абрашев, 1995, с. 183]

#### 1. 4. История и развитие на кларинета

Названието *кларинет* е с етимологичен произход от латински език, от думата *clarus*, която в превод на български означава известен, ясен, светъл, блестящ. Названието на инструмента звучи подобно в повечето европейски езици. В частта, определена за лингвистичните духови инструменти с единична пластина на своя труд за музикалните инструменти, проф. Абрашев дава информация за възникването на думата „clarintto“ от умалителната форма на “clarino” – название на „малки, високи тромпети с пронизителен звук, чийто звук кларинетът напомнял.“ [Абрашев, 1995. с. 216] Названието, всъщност, произлиза от откритието, че при пренадуване, инструментът „шалюмо“ възпроизвежда третия обертон – квинтува. Това откритие, от своя страна, става повод за конструирането на нов отвор/отверстие с клапа в горната част на тръбата. Така инструментът се сдобива с необичаен за времето висок регистър, който предизвиква новото му название – „кларино“. (Clarino, Clarion)

В основния труд следва подробно разглеждане на историята на кларинета от най-старите сведения за духови инструменти, наподобяващи кларинет; през старофренския инструмент „шалюмо“, който е с единична тръстикова плъстинка и разполага със 7 или 8 тонови отворстия, плюс един октавен отвор и който през 1690 г., след редица промени е преобразуван в нов духов инструмент, наречен кларинет; описани са важните личности, свързани с изобретяването и последвалите многобройни подобрения върху инструмента - Йохан Денър, Якоб Денер, Йозеф Бер, Жан Лефевр, Теодор Лоц, Жак Франсоа Симиот, Иван Мюлер, Томас Линдзи Уилман и др.

Възникването на нови композиционни техники, нови музикални жанрове и форми на музициране са предизвикателство пред производителите на музикални инструменти и поражда необходимост от постоянни подобрения и нововъведения. От направения обзор става видно, че не всички иновации са сполучливи и, че визирият процес се осъществява бавно – стъпка по стъпка. Така, стъпка по стъпка подобрявана, кларинетната система, чието начало поставят Йохан и Якоб Денер, революционно подобрявана, най-вече от Иван Мюлер, еволюира в съвременната немска система, която се използва в музикалната практика в Германия и Австрия днес. На базата на установената от Мюлер, т. нар. немска система са изобретени подсистеми, които са описани в основния труд. (вж. фиг. № 9 на с. 30 в основния труд)

През втората половина на XIX век, френският кларинетист и композитор, професор в Парижката консерватория Хиацинт Клозе работи усилено по подобряването на дизайна на кларинета. Използвайки принципите, заложи от Теобалд Бьом в неговата иновативна работа върху флейтовата апликатура, Клозе привлича и използва помощта на Луи-Август Бюфе, с когото конструират инструмента, който днес е известен и патентован като кларинет от системата на Бьом или френска система. Новият кларинет бил наречен „*clarinette a anneaux mobiles*“. Както при ранните флейти на Бьом, така и тук, основните механични трудности се преодоляват благодарение на пръстеновидните клапи. Приблизително по същото време (около 1840 г.) Адолф Сакс използва пръстеновидни клапи за подобряване на кларинета. Разликата между двата подхода е, че Сакс използвал пръстеновидни клапи, за да подобри кларинета на Мюлер, като запазил същата апликатура, докато Клозе ги използвал, за да елиминира изцяло ограничението на кръстосването на пръстите. Еволюцията на това развитие довежда до разработката на две паралелни системи, които и до днес са широко признати в съвременната музикална практика: немска и френска система кларинет. Те се различават предимно в техническата си структура, която създава и някои тонални

различия. Френската система, базирана на немската, се разпространява почти по целия свят, а немската - предимно в немскоговорящите страни. В основния труд са описани подробно основните различия между френската Бьом и Немската системи. В контекста на настоящия труд, вземайки в предвид, че концепциите по отношение формирането на амбушюра при двете системи в определени случаи поражда известни различия, се наложи обзорен преглед, посветен на развитието на детайлните елементи – *мундижук* и *платък*, участващи и влияещи в изграждането на кларинетния амбушюр.

➤ *Представеният, в основния труд, обширен обзор показва изходни и променливи технически данни, свързани с конструкцията на инструмента кларинет и неговото усъвършенстване: брой клапи, ширина на отворите, видове мундижуци и платъци, материалите, от които са направени и са подобрявани. Посочените конкретни факти се базират на информация от анализ на запазени експонати на инструменти, от трактати и от съвременни научни публикации. За да се постигне по-добро разбиране за значението на промените, за да се подкрепят посочените данни, следва да се проследи присъствието на инструмента кларинет в живата музикална практика, в достигналото до нас, през вековете, композиторско музикално наследство.*

### **1. 5. Присъствието на кларинета в живата музикална практика през вековете**

За по-прегледно разписване на събраната фактология за присъствието на кларинета в инструменталното творчество на композиторите от различните епохи, авторът на настоящия труд предлага информацията, разпределена по времеви и географски признаци. Без да претендира за изчерпателност, в основния труд е представено изложение, което е опит да се проследят произведения, в които музиката, предвидена и предписана за изпълнение от кларинет, е достатъчно показателна за достигнатото ниво на развитие в дадената епоха.

➤ *Направеният паралел, между хронологично представените конструктивни промени в инструмента кларинет и исторически проследеното му присъствие в живата музикална практика, ясно показва значението на промените за съответното му приложение, както и влиянието на композиционните търсения върху нововъведенията в инструмента. Изградената работна хипотеза, че аналитично наблюдение върху присъствието на кларинета в творчеството на композиторите през вековете от неговото изобретяване до днес ще подкрепи данните за състоянието на инструмента в даден период и ще представи по-добро разбиране за пътя на усъвършенстването му, се потвърди.*

➤ *Промяната и усъвършенстването на инструментариума е в неразривна връзка със съвременните универсални задачи, които стоят пред всеки инструменталист, с изпълнителските техники и тяхното овладяване, в т. ч. и предметът на настоящия труд – кларинетният амбушюр. Казаното мотивира авторът да представи съвременното състояние на инструмента, в частност видовете кларинет, които се използват в съвременната музикална практика, като във фокус да бъдат поставени характеристики, които имат отношение към **формирането и изграждането на амбушюра** в обучението по кларинет.*

### **1. 6. Семейството на кларинетите**

Стремежът и необходимостта да се увеличи диапазона на инструмента, както и да се оптимизират начините на звукоизвличане в тоналности с по-голям брой арматурни знаци е повод за възникването на цяло семейство кларинети. Няма друг инструмент, който да е изработван в толкова много модификации и с толкова широк диапазон на границите относно размер и височина, колкото кларинета. Във връзка с това в основният труд е представено изображение с цел да се онагледят в табличен вид

разнообразието от кларинети, придружено от датиране на произход, местообитание и приложение. (вж. фиг. 13 в дисертационния труд).

Във времето много от видовете кларинети са излезли от употреба и в съвременната фамилия има осем вида, които завидно удовлетворяват нуждите на всякакви духови формации - ансамбли и оркестри.

В съвременната музикална практика тоновият обем на кларинета е от „ми“ на малка октава до „ла“ на трета октава, като в по-виртуозни творби се среща и „до“ на четвърта октава. Кларинетът е транспониращ инструмент, което „мести“ посоченият тонов обем в различни височинни равнини.

В следващото изложение на основния труд, авторът описва само членовете на съвременното семейство кларинети, тези, които са най-разпространени и използвани в съвременното изпълнителско изкуство (камерно, симфонично и оперно).

➤ *Направеният обзор на видовете кларинети преди и днес подготви изследването на основния предмет в настоящия труд – **формирането на кларинетния амбушюр**. Познаването и доброто разбиране на конструктивните и технически параметри на кларинетите от съвременната им фамилия е предпоставка за правилен подход към изграждането на методически издържана и качествена постановъчна работа.*

➤ *В дотук проследеният исторически път на инструмента кларинет умишлено не е включено неговото пристигане и приложение в България. В следващата подглава това е фокус на съдържанието.*

### **1. 7. Зараждане и развитие на кларинетното изкуство в България**

В основния труд подробно е проследено развитието на кларинетното изкуство в България от периода, през който започват да проникват елементи на европейска музикална култура; през познатата от десетилетия практика на т. нар. „чалгийски оркестри“; създаването на военни духови оркестри; цивилните духови музикални. „Ключов фактор за възникването на исторически по-висок, „революционен период“ в тясно специализираното фолклорно развитие на сегашната „наша“ кларинетна школа е събитие, свързано с дългоочакваното откриване през 1921 г. на Държавната музикална академия в България. Проследени и описани са свързаните с развитието на кларинетната школа личности: проф. Никола Стефанов – музикален педагог и флейтист, който се завръща в България за да се посвети на изграждането на професионална българска школа по дървени духови инструменти; паралелно с него работят кларинетистите А. Белнеев, С. Панчев, Г. Николов и Т. Стоицев. Сред малкото ученици на Симеон Панчев се откроява Стоян Стоянов – бъдещият основател на Академичния симфоничен оркестър, солист и оркестрант в Царския военен симфоничен оркестър, на камерния радиоркестър. През 1943 Стоян Стоянов е назначен в Музикалната академия, където основополага българската кларинетна школа. Най-известен и виден последовател на Стоян Стоянов е неговият ученик Сава Димитров, който завършва с отличие. Той създава първите систематизирани български дидактични пособия по инструмента, осигурява необходимата художествена литература и най-важното – благодарение на пословичната си креативност и страстната популяризация на дейността си, той успява в кратки срокове да внедри кларинета в системата на училищата по изкуствата. В резултат подготвя цяла плеяда от професионални кларинетисти – реализирани у нас и в чужбина - солисти, оркестранти и педагози. С най-забележителен принос сред тях са проф. Петко Радев, проф. Димитър Димитров, проф. Борис Петков.

Вследствие отдадената работа на споменатите кларинетни специалисти в България се оформя „мрежа“ от професионалисти – инструменталисти и педагози, които продължават и до днес да се посвещават в „магията“ на кларинетното изкуство.

➤ *От изложеното следва да се обобщи, че **инструментът кларинет** се появява в България в средата на XIX век. Обработената литература представя за първи „вносители“ на инструмента българи, служили в казак-алай, чужди религиозни мисии, както и чешки емигранти. За разпространението му се посочват и малки оркестри, някои от които се обособяват като групи на етнически малцинства. За популяризирането му най-голяма роля изиграват създаваните в този период военни духови оркестри.*

➤ *За първи учители/даскали по кларинет се упоменават Димитър Балария, чешките капелмайстори, а също и Добри Войников – първият оркестров диригент в България.*

➤ *След Освобождението се формират много училищни състави, от които израстват и голяма част от инструменталистите – бъдещи участници в любителската и в професионалната градска инструментална култура.*

➤ *През 1921 г. с откриването на Държавната музикална академия в България се основополага и началото на професионалната кларинетна школа. Началото е поставено от Стоян Стоянов, а истински разцвет настъпва с дейността на неговия ученик – проф. Сава Димитров, който създава първите систематизирани български дидактични пособия по инструмента. Заедно със своите ученици проф. Петко Радев и проф. Димитър Димитров създават национална мрежа от педагогически кадри и изявени у нас и по света изпълнители кларинетисти.*

➤ *От гореизложеното е видно, че в историята на българската музикална култура оригиналната българска кларинетна школа съществува от близо век. През това време тя е натрупва методически опит, подготвя богат нотен материал, формира собствен подход към съществуващата музикална традиция. Пред нея има ясно очертан път, по който да се развива и през следващите десетилетия.*

## **ГЛАВА ВТОРА**

### **Теория на кларинетния амбушюр**

#### **2. 1. Теоретичен обзор**

Музикалната теория, в инструментално-изпълнителската област, включваща теоретични познания по отношение на всички елементи, съставляващи музикалното творчество и изпълнителство, както всяка друга научна област си служи с понятиен апарат като концептуална база и фундамент на нейното съдържание. Във времето всеки термин неминуемо търпи вариации в смисъла и съдържанието си. Употребата на различен терминологичен апарат рефлектира отрицателно върху развитието на конкретната научна сфера. Това налага преосмисляне и сверяване на термините – специализираните думи, с които е нужно точно назоваване на определените понятия в някоя научна област. В контекста на казаното, следващото изложение стартира с опит да бъде представен etimологичният произход на думата „амбушюр“, както и да бъде обобщен възможно най-голям набор от определения за „амбушюра“, публикувани в речници, енциклопедии, теоретични и методични трудове.

В своята същност „амбушюра“ представлява комплекс от действията на редица човешки антомо-физиологични компоненти, за чиито предназначение и функция е необходимо да има задълбочено познание от страна на всеки музикален педагог по духов инструмент. Това мотивира авторът на настоящия труд да продължи

изложението с текст, посветен на анатомо-физиологичните компоненти, участващи във формирането на кларинетния амбушюр.

**Предмет** на изследване в настоящия труд е **формирането и изграждането на амбушюра** в *обучението по кларинет*. Най-честите дискусии са свързани с проблеми, разглеждащи формирането на конкретно музикално умение. Еднакво вярно е, че от една страна, всяко умение представлява степен на владене на определено действие, основано на знания и от друга, че уменията се отнасят към различни действия, които образуват сложна йерархична структура, базирана на сложна система от психологически действия. Контекстът на казаното мотивира автора на настоящия труд да отреди аналитично съдържание, насочено към звукообразуването и звукоизвличането през призмата на психологията, в частност – музикалната психология.

„Съвременният изпълнител, стремящ се към съвършенство, трябва да познава всички предложени му възможности“. [Ясенов, 2017, с.10] В съгласие с изказаното и със стремеж за придобиване на максимално задълбочени познания в изследваната проблематика по пътя към съвършенството на кларинетното изпълнителство, във фокуса на следващото изложението попадат различните видове амбушюрна постановка, респективно различните видове амбушюр.

Музикалният образ е комплексно явление. В основата му лежи порядъкът на използваните музикално-изразни средства, който съответно води до съзнателно съпреживяване на музикалното изкуство. Познаването на различните елементи на музикалния език, техните съществени генетични и функционални зависимости, характерни за художественото цяло е задължително условие в изграждането на добрия инструменталист – изпълнител. Това е причина съдържанието в последната част на II глава, но не на последно място по важност, да разгледа разнообразните взаимовръзки и взаимовлияния между музикално-изразните средства и техниката на звукоизвличането, в частност – амбушюрната постановка. Изграждането на добро знание за посочените взаимодействия има за цел да подпомогне методическата система за изграждане на умения за цялостно възприемане елементите на музикалната реч в съответната им структура – музикалното произведение.

## **2. 2. Амбушюр – етимология и терминологични уточнения**

Думата „амбушюр“ произлиза от френската дума „bouche“, в превод на български – „уста“. „Амбушюр“ („embouchure“) е френски термин, който не е намерил подходящ превод в други езици и до днес той се употребява като чуждица в терминологичния състав, обслужващ музикалната теория в редица англоезични страни, същата се използва в българския и руския езици. В италианската и испанската литература се използват съответно – „imboccatura“ и „embocadura“ – и двете думи в превод означават уста. В немските трудове, посветени на методиката на обучението по духови инструменти се използва думата „Ansatz, която в буквален превод означава „приближаване“. Така ако горепосочените определят активното обхващане на мундщука с устни, то в немския термин се добавя и детайл на „приближаването“ / поставянето на инструмента в устата и начина, по който той се задържа. Анализирайки многобройни дефиниции за понятието „амбушюр“ се установява, че то е с много ранен във времето произход. В основния труд са посочени конкретни примери за това.

Вследствие обработването на възможно най-много речници и методична литература, свързана терминологичното уточнение на понятието „амбушюр“ става видно, че традиционното разбиране е свързано най-вече с *позицията на устата/устните при свирене на духов музикален инструмент*. Разбира се, навлизайки в детайли се установяват различия, които са описани в основния труд.

Интересно е да се отбележат и авторитетни педагози-методисти, които полагат усилия да променят практиката да се употребява повсеместно френската дума „амбушюр“. Авторът на Методика на духовите инструменти Александър Христов използва думата „нагласа“, като ни насочва и към външнопостановъчните проблеми и към вътрешната настройка за тонообразуването. В своята Методика на обучението по тромпет, Петър Кърпаров видимо отбягва употребата на термина „амбушюр“, замествайки го със словосъчетанието „творене на тон“. В генералния труд на професора по кларинет в Московската консерватория - Борис Диков - „Методика на обучението по духови инструменти“, авторът прави опит да въведе понятието „устна техника“. В престижния многотомен речник за музика Ню Гроув „амбушюрът“ е посочен като механизъм от жизненоважно значение изпълнителите на духови инструменти, който свързва подаваният от музиканта въздух и неговия инструмент.

В заключение на изложеното до тук следва, че:

➤ понятието „амбушюр“, със своето съвременно терминологично значение е с много ранен във времето произход (1707 г.);

➤ присъствието на многобройни уточнения, определения, дефиниции и др. за „амбушюр“ в трудовете на ерудирани специалисти по съвременните процеси, свързани с музикално-изпълнителското изкуство и методиката на инструменталното обучение, подсказва решаващото значение на „амбушюра“ върху напредъка и развитието на качествени способности у музикалния изпълнител - инструменталист.

➤ „амбушюр“, „нагласа“, „творене на тон“ или „устна техника“ – всяко от изброените се отнася за комплексът от „двигателни действия на мускулите на лицето, устните, брадата, езика, дихателните мускули, тяхното синхронизирано комбиниране с цел създаване на вибрации на въздушния стълб, насочен под налягане в мундщук и инструмента.“ [Григоров, 1989, с. 31]

### 2. 3. Видове кларинетен амбушюр

Уточнявайки етимологичната същност и терминологично значение на понятието „амбушюр“ следва да се обърне внимание на неговите разновидности. Следващото изложение посочва наличието на различни концепции по отношение на формирането на кларинетния амбушюр. Възникнали в хода на историята, в педагогическата теория и практика, те предпоставят появата на различни видове амбушюр, които са представени тук в табличен вид, класифицирани по определени показатели:

#### Показател:

#### Вид амбушюр:

Исторически	максиларен и мандибуларен
разположение на горна устна	а) едноустен б) двойноустен
разположение и подгъв на долна устна	а) естествено подгъваем б) вътрешно подгъваем в) външно подгъваем
активизация на лицево-челюстните мускули	а) усмивка (разширен) (smile) б) умлаут (стеснен) (Q)
системата на инструмента	а) френски б) немски
анатоомофизиологични компоненти	а) вътрешен б) външен

Колекцията определения за амбушюр в теоретични разработки от XVIII и XIX век, показва, че той е възприеман и обсъждан като основен постановъчен компонент в инструменталното изкуството на духови инструменти. Предложената класификация посредством конкретни показатели има за цел изясняване и онагледяване на съществуващи в историята и днес постановъчни практики, свързани с предмета на настоящия труд – амбушюра. Проследяването на неговата еволюция и конкретизирането на негови разновидности според посочените показатели засяга изясняването на принципите и средствата, чрез които педагогът преподава, а също и дава обяснения на проблеми, свързани с кларинетното звукотворене. Обобщено:

➤ Проследявайки еволюцията на кларинетния амбушюр ставаме свидетели на продължителен процес на преминаване от максиларен към съвременния мандибуларен амбушюр в европейските кларинетни школи. Разгледаните източници потвърждават, че двете коренно различни амбушюрни концепции се използват паралелно повече от столетие.

➤ Използването на амбушюр според разположението на горната устна показва, че редица утвърдени в кларинетното изкуство специалисти използват двойноустния вид, но статистиката посочва значителен превес в употребата на едноустния амбушюр, а методистите категорично го препоръчват, аргументирайки се със стабилността, която той осигурява на устния захват спрямо мундщука.

➤ Използването на амбушюр според подгъва на долната устна създаде възможност на автора на настоящия труд за опит да именува три възможни разновидности. За употребата на две от описаните е видно различно отношение от страна на теоретици, методисти и педагози.

➤ На база четвъртия показател, прегледът показва, че амбушюрът тип „усмивка“ е сериозно критикуван и въпреки някои предимства в предимно теоретичен план, няма много и сериозни аргументи в негова протекция.

➤ Поради това, че устната кухня е закрыта и не се виждат идентификациите на проблемите във формирането на вътрешния амбушюр се реализират чрез слухов, а не визуален контрол.

➤ Анатоомофизиологичните компоненти, участващи във формирането на амбушюра оказват решаващо влияние върху качеството на музикално-изпълнителския процес и определят чистотата на интонацията и издръжливостта при свирене на духов инструмент, което е причина да бъдат разгледани в отделна част от настоящата глава.

#### **2. 4. Анатоомо-физиологични компоненти, свързани с формирането на амбушюра**

Изпълнителският процес при духовите инструменти е неразривно свързан и зависим от комплексното действие на редица анатоомо-физиологични компоненти, съставляващи т. нар. изпълнителски апарат – устни, лицеви мускули, език, дишане, тяло: глава, ръце, пръсти.

От различните компоненти на този апарат най-сложна и финна дейност изпълняват устните, които в процеса на свирене имат регулираща функция над: издишваната въздушна струя (при флейтистите); колебанията на платъка – долната устна, както и над предотвратяване на преминаването на издишваната въздушна струя навън (при кларинетистите и саксофонистите); колебанията на двойната пластинка – стройката (при обоисти и фаготисти); над колебанията на собствените си устни, които участват в тонообразуването, когато устните са обхванати от мундщука (при медните инструменти).

Описаната регулираща роля на устните се осъществява благодарение на сложно взаимодействие със специфичната система на лицевите мускули. Предвид предмета на

настоящото изследване е важно да се стесни и детайлизира обзора до компонентите, които имат пряка връзка с формирането на кларинетния амбушюр. Затова тук в центъра на вниманието е поставена функцията на кларинетния амбушюр, която видно изпълнява няколко основни предназначения: да фокусира максимално въздушния стълб при постъпването му в инструмента; да осъществи пълен контрол върху колебанията на платъка чрез долната устна; да способства за ясна и прецизна артикулация чрез рационалната функция на езика.

За да се изследва задълбочено функцията на кларинетния амбушюр, което е основна цел на настоящия труд, е нужно да се обърне по-специално внимание основно на устния апарат, езикът и множество мускули, разположени в лицево-челюстната част на човешкото тяло, които взимат пряко участие във формирането и изграждането на стабилен амбушюр. Посоченото следва да обоснове предложените в края на труда авторски упражнения, в част от които се съдържа задачата за развиване и поддържане на необходимите мускули във възможно най-добра кондиция, което е предпоставка за формиране на качествен амбушюр. Без неговото наличие е невъзможно постигането на стабилен и изравнен звук, плавна връзка между тоновете от различните регистри, ясна и точна артикулация и възможност за прецизен интонационен контрол.

В основния труд са изложени подробно: описание на мускули, мускулна тъкан, основни функции на мускулната тъкан, скелетна мускулна тъкан, гладка мускулна тъкан, устройство на мускулното влакно, физиологични свойства на мускулите, мускулен тонус, измерване работата на мускулите, функцията на мускулите, развитието на гладката мускулатура, развитие на напречно набраздената мускулатура, видове мускули – според формата и големината, според разположението им в тялото, според действието, което извършват. Специално място е отделено на мускулите, отговорни за функцията на амбушюрната система: кръгов мускул на устата, мускул на скулите, мускул на смеха, мускул на бузата, брадичков мускул, четириъгълен мускул, триъгълен мускул на долната устна и резцов мускул. Следва подробно описание на устната кухина, устните с техните съставни части, бузите, небцето, зъбите и езикът.

Направеният подробен обзор на мускулите, които участват във формирането на амбушюрната постановка е обобщен във връзка с тяхното приложение:

- Най-важен е кръглият мускул, който, съкращавайки се предизвиква събирането и притискането на устните една към друга;

- Останалите мускули, разположени ветрилообразно от двете страни на лицето играят спомагателна роля;

- При формирането на кларинетния амбушюр натоварването на устните е несъразмерно. Основна роля играят долната устна и долната челюст;

- Решаващо значение за постигане на качествено развитие във оформянето на уменията за образуване на добър кларинетен амбушюр е уменията за издръжливост на устните на голямо напрежение и още по-важното умение – способност за бърза адаптация към различната сила на напрежението, което е в основата за постигане на желаната височина, сила и интонационна чистота на възпроизводимите музикални тонове;

- Не по-малко важна е и ролята на езика, който е отговорен за допускането и прекъсването на въздушната струя. Доброто владение на движението на езика позволява на инструменталиста да изпълнява така важното за музикалната изразност встъпление – атака – началото на всеки тон, на всеки относително самостоятелен музикален мотив, фраза и др. Добрата техниката на езика е задължително условие в коректното изпълнение на разнообразните щрихи, които създават специфичния колорит и определят характера на музиката, свързан с епоха, стил, жанр, композиционен метод и др.



➤ Представената в детайли неоспоримо важна роля на описаните анатофизиологични компоненти, отговорни за формирането на кларинетния амбушюр ясно показва, че добрата координацията между тях е задължително условие за постигане на качествен изпълнителски процес. За постигане на фино музициране, на съвършена интонационна чистота, която да допусне правилната изява и търсено въздействие на музикално-изразните средства е към горе изказаното да се разгледа звукоизвличането в психологически аспект.

### 2. 5. Психологически аспекти на звукоизвличането

Основополагащо условие за постигане на интонационно качествено точно и художествено издържано звукоизвличане е наличието на добре развит музикален слух.

Музикалният слух е предмет както на теоретико-практичната дисциплина „солфеж“, така и на музикалната психология. „Едно от най-важните условия, на което трябва да отговаря ученикът, който желае да се занимава с кларинет като инструмент, е да бъде музикален. Да има добър слух, музикална памет, чувство за ритъм, да показва силен и постоянен интерес към музиката и да е музикално-емоционално отзивчив, като възприема музиката не като механично редуване на тонове, свързани по някакви външни логически закони, а като изразител на настроения и преживявания, като носител на определено съдържание, като звуково възплъщение на мисли и чувства.“ [Димитров, 2011, с. 124]

Изложените психологични аспекти на **музикалното възприятие, музикалноруховите представи, музикалното мислене и музикалната памет** дават основание да се посочат като важни и неделими компоненти, оптимизиращи процеса на звукоизвличането. Качественото звукоизвличане, стремежът към съвършена постановка не трябва да бъде самоцел. Колкото по-добри умения придобива изпълнителят, толкова по-големи стават възможностите му за предаване на комплексното въздействие на музикално-изразните средства, което се проявява преди всичко във въздействието на музиката върху различните пластове на човешката психика.

### 2. 6. Амбушюрът и музикално-изразните средства в изпълнителския процес

Изграждането на музикалния образ е съвместен процес между творческите замисли на композитора, предписани посредством използваните от него изразни средства, изграждащи и организиращи музикалната тъкан и светоусещането на изпълнителя – интерпретатор, който тълкува авторската идея посредством изпълнителски изразни средства. Разграничаването на композиторските и изпълнителските изразни средства е условно и има по-скоро задача да насочи вниманието към сътворческия процес, осъществяван между композитора и концертирация артист – инструменталист.

В изграждането и развитието на музикалните произведения, от различни стилове и жанрове, на произведенията от инструктивната литература, многообразните музикално-изразни средства участват със своите сили и възможности. Тяхна е ролята да отразяват художествено замисъла на композитора. До каква степен интерпретаторът-изпълнител ще стане истински посредник, зависи много от неговите музикално-теоретични познания за елементите на музикалната реч и от неговите умения в технически аспект. Умения, които обезпечават оптимално възможността да бъдат използвани необходимите изразни средства с тяхната сила на въздействие.

Следващото изложение в основния труд е посветено на *зависимостта на комплексното въздействие на музикално-изразните средства от достигнатото ниво на формиране и развитие на кларинетния амбушюр*. Описани са подробно музикално-

изразните средства тембър, трайност - метроритъм, сила - динамика, интонация, щрих - видове, фразирание и др., и тяхната зависимост от амбушюрната постановка.

➤ Задълбоченото познание за принципите, разкриващи вътрешнопроцесуалните компоненти в развитието на музикалната тъкан, познанието за основните действащи сили, които направляват и стимулират хода на развитието в музикалната творба, познанието за постановъчно-техническите условия, които предпоставят и обезпечават интерпретирането на всеки отделен елемент на музикалния език, предлагащ ярка образна характерност – е от решаващо значение за създаването, поддържането и актуализирането на съвременна методична система, на добри обучителни практики, основани на дидактични принципи и конкретни примери, видно базирани на обстойно теоретично изследване и съобразени с установените закономерности в ученето, формирането на личността и нейното психологическо развитие.

➤ „Единственото средство едновременно бързо и сигурно да се усъвършенства инструменталната техника е тя да бъде строго подчинена на грижата за поетическо тълкование. С това тя се разнообразява, става по-гъвкава и придава на изпълнението такива разновидности нюанси, които единствено правят разбираеми и живи музикалните произведения, към какъвто и жанр да принадлежат те“ [Корто, 1959, с. 10]

### **ГЛАВА ТРЕТА**

#### **Основни въпроси в методиката на обучението по кларинет**

##### **3. 1. Исторически ракурс, съвременно състояние и перспективи в кларинетната методика**

Основна цел на методиката на обучението по кларинет е изграждането на ерудирани, професионално подготвени, притежаващи тънък художествен усет и умение да общуват с обучаваните, творчески мислещи и отдадени на преподавателската дейност кларинетни педагози. Важно е да се отбележи, че освен изказаната идеална цел, всяка една педагогическа дисциплина има задачата да планира, анализира, развива и оценява процесите на преподаване и обучение. Съдържателно настоящият труд е опит да се включи в процеса на посочените задачи, като допълни и обогати познанията, свързани с процесите на изпълнение, обучение и преподаване на инструмента кларинет.

В началото на първа глава е заявен ключовият, според автора, фактор за адекватното представяне на музикалните явления – в минало, в настояще и в перспектива. Немислимо е да се създаде добре развита система за педагогическо въздействие без да се познават, анализират и обобщават *съществуващите в историята педагогически системи и методи*, без да се следи и анализира *съвременната парадигма на образователния процес*, без да се посочат *перспективите* и да се набележат *възможните за проектиране иновации*.

В контекста на казаното, в основния труд са описани подробно от най-стари трактати до съвременна литература, посветени на постановъчни, методични и дидактични проблеми, свързани с кларинетната методика и изпълнителска практика. Обособена част от глава първа на дисертационния труд е посветена на възникването на българската кларинетна школа. Посочен за нейн основоположник е Стоян Стоянов - педагог в откритата през 1921 г. Държавна музикална академия, към когото през 1950 г. се присъединява неговият ученик Сава Димитров, който създава първите систематизирани български дидактични пособия по инструмента, осигурява необходимата художествена литература. Интересен факт е, че до този момент в България не е написана отделна книга със заглавие – „Методика на обучението по кларинет“, докато такива съществуват за други духови инструменти. Основни въпроси в методиката на обучението по кларинет са засегнати в отделни трудове, части от методични пособия за духови инструменти и уводни думи в дидактични пособия. За

фундаментални теми, които засягат приложими за всички духови инструменти принципи има трудове под заглавие – „Методика на обучението по духови инструменти“, под същото наименование в системата на висшето музикално образование фигурира учебна дисциплина, която е задължителна в учебните планове на изпълнителско инструменталните специалности.

През 2007 г. излиза първото в България теоретично изследване свързано с кларинета. Неговият автор - проф. д-р Сава Димитров „си поставя за цел за първи път в научноизследователската и музикално-педагогическата практика да очертае цялостно характера на оригиналната българска кларинетна школа и да разкрие приноса ѝ в историята на съвременната българска музикална култура.“ [Димитров, 2007, с 7] Този труд озаглавен - „Българската кларинетна школа – характеристика, методи на обучение, интерпретаторски подход“ – представлява своеобразна методика на обучението по кларинет, основана на създадената богата българска колекция от дидактичен материал. Освен подробно представените приноси на проф. Ст. Стоянов, проф. С. Димитров, проф. П. Радев, проф. Б. Петков, проф. Д. Димитров и др., авторът – проф. д-р Сава Димитров развива съдържание върху теми из основните принципи при постановка, дишане, музикално-технически елементи, формиращи тона, психологически основи на кларинетното изпълнение, както и излага основни насоки в работата по цялостното изграждане на кларинетиста. В тази книгата свиренето на кларинет е разгледано като „една от най-сложните дейности на човека, тъй като в процеса на музикалното изпълнение кларинетистът трябва да съчетава много компоненти-зрението, слуха, паметта, мисленето, дишането, различните мускулно-двигателни навици, свързани с работата на устата, усните, езика, пръстите, като при това се стреми да представи естетически музикалното произведение и да потърси у слушателя въздействието от него.“ И още: „Тази трудна за координиране дейност трябва да се разглежда като резултат от най-изтънчена дейност на главния мозък— [Димитров, 2007, с. 21]. Така авторът изостря вниманието към задължението на всеки педагог да пристъпва към преподаването на инструмента с предварителни познания за психологическите основи на кларинетното изпълнение, съобразявайки ги с индивидуалните особености на всеки ученик

Напълно естествено и логично изследователските интереси на проф. д-р Сава Димитров го отвеждат до създаването на следващ труд, озаглавен – „Пътя на кларинетиста“. Издаден през 2011 г. в този труд авторът отново се опира на спецификата на българската национална кларинетна школа, но сега във фокус на интерес са поставени развитието на обучавания кларинетист и ролята, която играе преподавателя, предлагайки му професионалния си и педагогически опит. Проф. д-р Сава Димитров представя изчерпателно свое определение за понятието амбушюр като: „... сбор от двигателни действия на мускулите на лицето, брадата, усните, езика, дихателните мускули, тяхното синхронизирано комбиниране с цел създаването на вибрации на въздушната струя, насочена под налягане в мундщука и инструмента.“ Авторът насочва вниманието към важността за създаване на оптимални условия за качествено звукоизвличане – внимание към „подбор на мундщука и платъка, стремейки се те в максимална степен да съответстват на строежа на собствения му устен апарат.“ [Димитров, 2011, с. 88]

Следващото изложение на основния труд се фокусира в утвърдени във времето основни за обучението трудове. Акцент в съдържанието им е потърсен във връзка с предмета на настоящия труд – формиране и развитие на кларинетния „амбушюр“. Представеният *исторически ракурс и съвременно състояние на основни въпроси в методиката на обучението по кларинет* е опит да се установи промяната във вижданията, съпровождаща усъвършенстването на инструмента, в частност по-голям

акцент разбираемо попада върху разбиранията и методичните концепциите за **формиране и изграждане на кларинетния амбушюр**.

Относно заявените в заглавието „*Перспективи в методиката на обучението по кларинет*“, авторът на настоящия труд ги намира в изследователските интереси, представени в съдържанието на редица дисертационни трудове, защитени в последните години, които са описани в основния труд. Интригуващите тези, спецификата на използвания изследователски инструментариум при защита на предложените хипотези, показват висока степен на изследователски интерес и **обещаващи перспективи за научното познание в областта на изпълнителското изкуство и методиката на обучение по кларинет**.

### **3. 2. Психолого-когнитивни процеси в музикално-изпълнителската дейност**

„Музикално-изпълнителската дейност е опосредствано взаимодействие между изпълнителя и автора на музиката, насочено към възпроизвеждане, разкриване и довеждане до слушателя на авторския замисъл, на художествения образ; усвояване на текста (музикалния език) на музикалното произведение, тълкуване на идеите и смисъла му, избор на средства за предаването им на слушателската аудитория“ [Атанасова-Вукова, 2014, с. 212] В предложеното определение личи стремеж за изчерпателност, което мотивира автора на настоящото изложение да го постави за начало на текущата подглава. Акцентът върху когнитивно-психологическата област на съвременните изследвания засяга естествено обучителния процес на музикално-изпълнителската дейност и води до нови педагогически концепции, свързани преди всичко с постмодерната нееднопосочност и със сложното преплитане на теоретичен и слухово-изпълнителски пласт. В предходен текст<sup>3</sup> са подложени на разискване психологическите аспекти на звукоизвличането, което по своята същност представлява конкретно музикално умение, стоящо в основата на музикално-изпълнителската дейност. Пак там, като важен и неделим компонент е посочено музикалното възприятие, което оптимизира процеса на звукоизвличането. Музикалното възприятие е психически процес на отражение на музикалните явления в центровете на слуха. Неговото качество зависи от **осъществяване на съсредоточаването** върху определено музикално явление, отделяйки го от други или коригирайки неговата точност. Възможността за такова съсредоточаване представлява специализираният психичен процес на внимание, който в процеса на музикално-обучителните практики, наричаме **слухово внимание**. Следващото изложение в основния труд е посветено на опит да се анализира музикално-изпълнителската практика като специфична дейност и да се осъществи релация с едно от най-важните психологически условия за резултатност и ефективност в познавателния процес – *вниманието*.

Слуховото внимание е особено важна страна на музикалното познание. На пръв поглед то не попада в полето на педагогическото внимание, като че ли за него не се отделя специално внимание, време и задачи?! Най-важният фактор за развито му е интересът – мотивацията. Тук е много важна ролята на педагога. Успева ли да увлече и да обхване вниманието на обучаемия, вниманието и неговите качества ще се развиват качествено. В заключение се обобщава, че:

➤ музикално-изпълнителската дейност, ръководена умело от педагога, определено влияе положително върху развитието на трите основни форми на вниманието – неволево, волево и следволево, както и на неговите качества – устойчивост, разпределеност и концентрация. Това от своя страна води до възможности за бързо възприемане, дълго съхранение и е предпоставка за добра творческа обработка на

---

<sup>3</sup> Бел. моят: Виж II. 5. „Психологически аспекти на звукоизвличането“ в настоящия труд. Ед. С.

информация, идваща отвън. Това отговаря на съвременната необходимост от притежаване на гъвкав механизъм за възприемане и възпроизвеждане на различен интонационен и ритмичен език.

➤ Възможностите за стимулиране на синестезийни взаимовръзки посредством изложените по-горе асоциативни представи е въпрос, който изисква експериментални изследвания и може би дори нови координирани интердисциплинарни методи и изследователски инструменти, които е вероятно да доведат до важни и полезни за методиката на обучение по духови инструменти и за развитието на музикалния слух заключения.

### **3.3. Транскрибирани и обобщени резултати от полуструктурни интервюта**

Един от методите за събиране на данни за настоящия труд авторът избра да бъде *интервюто*, като най-полезен и ефективен за частната тема на изследването. По-конкретно - полуструктурираните интервюта, които са актуален и напълно съвместим с новите научни и практически тенденции метод в областта на хуманитарните и психологопедагогическите науки. Този тип интервюта са предназначени да разберат опита на хората и значението, което придават на изследвания обект. Всяко интервю е продукт на взаимодействието между интервюиращия и интервюиращия човек, като замисълът е те да развият даден казус, получавайки по-задълбочено разбиране за изследваното явление. По този начин изследвателят умело да стига до съответните изводи. Интервюиращият има избор да подготви списък с въпроси (като не е задължен да използва всички, нито да спазва определен ред на задаването им) или да подготви списък с общи теми – нещо като ръководство за интервю.

<b><i>Технология на провеждане на полуконструирани интервюта</i></b>	
Дефиниране на предметното поле на изследването.	<b><i>Формиране на кларинетен амбушюр.</i></b>
Определяне на целите и функциите на изследването в контекста на избраната изследователска стратегия.	<b><i>Да се събере възможно най-дълбочинна информация за подходи към изграждане на кларинетен амбушюр.</i></b>
Избор на единиците за изследване – източници на информацията.	<b><i>Преподаватели по кларинет с над петгодишен стаж.</i></b>
Брой източници на информация (Използван модел за мярка: прекратяване на теренната работа при наличие на повече от пет еднакви интерпретационни схеми. Т. е., когато повече от пет респондента си служат с идентични обяснителни модели.	<b><i>28 респондента, от които: 9 българи, преподаващи в България; 12 българи, преподаващи в чужбина; 7 чужденци, преподаващи в Европа и Американските съединени щати.</i></b>
Теренно реализиране на интервютата	<b><i>Интервюта се провеждат от самия изследовател – автор на настоящия труд.</i></b>
Избор на релевантни техники за интервюиране.	<b><i>В атмосфера на непринуденост и равнопоставеност. Със съгласието на респондента да се осъществи аудио запис.</i></b>
Обработване, анализ и интерпретация на информацията.	<b><i>1. Транскрибиране на записите от интервютата и оформяне на протоколи; 2. Аналитичен прочит с цел система - тизиране; 3. Прилагане на система от кодове;</i></b>

	<p>4. <i>Извличане на общи теми и описания от кодирани текстове;</i></p> <p>5. <i>Интерпретиране на идентифицираните теми, личностни смисли или значения.</i></p>
Конструиране на изследователския инструментариум.	<i>Съобразно конкретните задачи, изследвателят състави въпросник, в който изреди списък от 8 броя отворени въпроси.</i>

В основния труд могат да се проследят подробно всеки въпрос, последван от обобщение на отговорите и коментар по проблема.

### **3. 4. Майсторски класове – ретроспективно-диагностичен и прогностичен анализ**

Изложението на предходната подглава представи обобщени констатации с коментари на базата на информация получена от анкетираните специалисти с цел да бъде изследван техният опит за да бъде развит казуса за изграждане на кларинетния амбушюр, получавайки по-задълбочено разбиране за изследваното явление.

В настоящата подглава изследването продължава посредством друг тип инструментариум. Тук респонденти са обучаваните. Избран модел на контакт е присъствието, организиран под формата на майсторски класове. Последващият анализ има емпиричен характер, който позволява да се обхванат измененията и развитието на личността в резултат на едно или друго въздействие. Този тип проучване е традиционен и се използва за събиране и систематизиране на емпирични данни за реално съществуващи педагогически явления и процеси.

**Защо ретроспективен** - на анализ са подложени проведени в минало време серия от майсторски класове (2018-2022). Главната му цел е да установи и обоснове основни тенденции в развитието на обучителните практики, съпровождащи образователния процес за подготовка на инструменталисти-кларинетисти.

**Защо диагностичен** - всеки от проведените уроци е подложен на анализ по конкретни параметри, с цел да се изведат възможно най-много информационни единици, които да оформят своеобразна „диагноза“ ;

**Защо прогностичен** – въз основа на извършеното (ретроспекция и диагноза) да се формулират конкретни проекции за преодоляване на дефекти в развитието на обучаваните.

Подложените на анализ са ученици в начален, прогимназиален и гимназиален етап на специализираното музикално образование. Наблюденията са реализирани по време на майсторски класове, ръководени от автора на настоящия труд.

**Майсторските класове** са изключително полезна обучителна практика в процеса на музикално-инструменталното израстване. Тази форма на музициране е полезна както за обучаемите, така и за преподавателите и не на последно място тя оптимизира методичните виждания на ръководителя. Визираните тук класове разискват всички въпроси свързани с методиката на обучението по кларинет. Във връзка с предмета на изследване, акцент се поставя върху *изграждането на кларинетния амбушюр*. В рамките на четири години в класовете се включиха някои деца еднократно, други – по два и по три пъти в различни години. Наблюденията над развитието на едни и същи ученици през големи отрязъци от време спомогна на автора на настоящата дисертация да осъществи наблюдения над очаквания оптимизиращ ефект от методичните съвети, които предлага. Организацията на тези обучителни практики обхваща два етапа:

- В *първия етап* се осъществява обобщен анализ за наличието на основни проблеми в развитието на учениците по кларинет в даденото музикално заведение;

- На база анализа се реализира *втория етап*, в който се предлагат серия от методични насоки за устойчиво преодоляване на установените проблеми:

- **Формиране на музикално-естетически възгледи**, посредством които да бъде изградена адекватна музикално-слухова представа, свързана с начина на изпълнение, по отношение на основните изразни средства и музикално-технически елементи, включващи качеството на звука, артикулацията, формирането на музикалната фраза, хомогенизирането на регистрите, прецизно интониране и др.;
- **Установяване и изграждане на професионални постановъчни навици**, свързани с изпълнителското дишане, амбушюрната система и позицията на тялото и неговите части по време на изпълнителския процес.

### **Резултати от проведения анализ в първи етап:**

*1. Установени проблеми, свързани с основната постановъчна система при свиренето на духови инструменти:*

- **Амбушюрна постановка** – при голяма част от участниците проблемите с формирането на кларинетния амбушюр бяха идентифицирани в следните аспекти:

- а) липса на активност от страна на мускулите, отговорни за правилната работа на външния кларинетен амбушюр;
- б) неправомерно издуване на бузи;
- в) проблеми, свързани с неправилен начин на подгъване на долната устна;
- г) неуточнено рационално място за поставяне на долната устна върху платъка;

➤ *Посочените и констатирани постановъчни дефекти са документирани посредством снимков материал. По време на работата над тях са снимани контролно опитите за отстраняването им. Този снимков материал е предаден на всеки от участниците с цел изграждане на визуална представа от страна на учащите, относно констатираната амбушюрна проблематика, както и на етапите по нейното отстраняване. Всеки участник получи пакет от съвети за самостоятелна работа посредством упражнения пред огледало, както и сравняване на постигнатото посредством споменатия снимков материал.*

- **Дихателна постановка** – при голяма част от участниците се констатира, липса на внимание върху основните принципи, свързани с дихателната постановка при духовите инструменти. Как и кога се диша, какво количество въздух следва да се поема на определените места?! На основа на констатираното се оформиха конкретни проблеми, свързани с:

а) **гръдно (горно дишане)** – при свирене посредством този вид дишане се установи занижен белодробен обем, липса на контрол върху въздушния стълб, отсъствие на активна мускулатура в гръдната зона, недостиг на необходимото за добро фразирание количество въздух. Ръководителят на класа демонстрира как това влияе пряко върху качеството на изпълнителския процес и как възпрепятства насищането на организма с достатъчно количество кислород;

б) **ненавременно поемане на въздух** – дефект, свързан със закъсняване или подраняване на момента на поемане на въздух. Като съществен проблем се отчете ранното поемане на въздух, което води до образуване на вакуум, вследствие се наблюдава инстинктивна потребност за освобождаване на натрупания въздух. Казаното предизвиква сериозни пречки при осъществяването на качествена атака на тона и предизвиква проблеми по отношение първоначалното формиране на въздушния стълб;

в) **Безразборно количество на поетия въздух** – при анализ на констатирания проблем се отчетоха редица последващи го - недостиг на въздушна маса, предозиране, водещо до усещания за световъртеж; - във връзка с последното бе нарочно проведена лектория относно задържането на остатъчен въздух вследствие на предозиране при поемането

му; - посочиха се разяснения за съдържанието на въглероден окис в остатъчния въздух, който при повторното проникване в организма създава кислороден глад – причина за световъртеж;

- **Приспособителна постановка** – това е третият сегмент от постановъчната система. Обхваща позицията на тялото, както и поведението на частите му при взаимодействие с инструмента кларинет. Констатираните проблеми са както следва:

а) *Стеснен* (при по-голяма част от участниците) или *разширен ъгъл* на позициониране на инструмента спрямо тялото;

б) *Събрани лакти* - неправилно и неестетично позиционирани върху тялото на свирещия;

в) *Изгърбване*, породено от нарушаване на принципа за връзка между инструмента и тялото. За изграждането на навик „кларинетът да търси устата, а не обратно“ се полагат грижи в най-ранния етап на обучение и е необходим строг контрол до затвърждаването му. В противен случай остава дефект, който е един от най-трудно отстранимите!

2. *Изпълнителски проблеми свързани с тонообразуването и с изразните елементи на музикалната реч:*

В този смисъл, констатираните в различна степен и фаза на проблемност инструментално-изпълнителски недостатъци са обобщени съобразно конкретни компоненти:

а) звукоизвличане - подобряване на качеството;

б) изпълнение при различните видове щрихи – подобряване качеството;

в) интонационната точност - прецизиране;

г) музикално фразиране - изравняване на звукореда и хомогенизиране на регистрите.

### **Серия от методични насоки за устойчиво преодоляване на установените на база анализа проблеми, реализирани във втория етап**

1. *Подбор на качествен инструментариум* (избор на пригоден инструмент, качествен мундшук и подходящи платъци);

2. *Формиране на музикално-естетически представи;*

3. *Постепенно елиминиране на постановъчните недостатъци, описани в анализа от етап едно;*

#### **1. Подбор на качествен инструментариум**

Констатация за неподходящ инструментариум:

- Наличие на некачествени мундшущи – възпрепятстват развитието и понижават мотивацията на обучаваните.

➤ Препоръка за набавяне на мундшущи от бранда „Вандорен“, модификация „BD5“ – най-предпочитани от изпълнители на класическа музика.

- Употреба на тежки платъци, с очаквания за придобиване, във времето, на рационална тежест, подходяща за съответните индивидуални амбушюрно-структурни дадености.

➤ Препоръка за постепенно покачване нивото на тежестта на платъка, съобразно индивидуалното развитие на ученика. Осъществяване на постоянен контрол от страна на педагога и готовност, при нужда, за връщане към по лека тежест на платъка.

#### **2. Формиране на музикално-естетически представи**

- Установена бе липса на базисни знания за композитор, епоха, жанр и др. на представените за работа пиеси.

➤ Отделено бе специално време за демонстрация на интригуващи изпълнения, свободно достъпни в интернет пространството на утвърдени изпълнители



кларинетисти. Предизвикана бе дискуссия относно качеството на кларинетния звук, артикулационното многообразие. Представено бе репертоарното многообразие, съпроводено от кратки, но значителни бележки относно епоха и композитор и следващите ги музикално-естетически изисквания.

➤ Основна бе препоръката за често отделяне на време за прослушване на концертни изпълнения (както на запис така и на живо) на утвърдени кларинетисти. За прослушване на жанрово разнообразен материал, включително на крупни оперно-симфонични произведения, които са ключов фактор във формирането на адекватна звукова и артикулационна култура.

3. Постепенно елиминиране на постановъчните недостатъци, описани в анализа от етап едно. В основния труд са описани конкретни примери/експерименти, онагледени със снимки. Всеки представя: *Идентифициране и методически указания за коригиране констатираните индивидуални недостатъци, свързани с формирането на кларинетния амбушюр.*

➤ В заключение – използваната методология, включва два аналитични инструмента на изследване: - анкетирани посредством полуструктурирани интервюта специалисти и присъствен контакт с обучаеми посредством майсторски класове и лектории. След транскрибирането на интервютата и извършването на анализ над събрани бележки и снимкови материали от проведени майсторски класове, авторът на настоящия труд отбелязва взаимодопълването на двата аналитични подхода. Обобщени констатации с коментари на базата на получена от специалистите информация задълбочиха разбирането за изследваното явление и спомогнаха на процеса за решаване на казуса - изграждане на възможно най-рационален тип кларинетен амбушюр. Аналитичната дейност над проведените майсторски класове позволи да се обхванат и наблюдават конкретни изменения в *изграждането на кларинетния амбушюр.*

## **ГЛАВА ЧЕТВЪРТА**

### **Дидактично-методични подходи в обучението по кларинет**

#### **4. 1. Българска дидактична литература по кларинет – обзор и класификация**

През 40-те години на XX век се поставя начало на светското образование по кларинет. Конкретно – през 1943 г. в новосъздадената Музикална Академия в София е назначен Стоян Стоянов, който основополага българската кларинетна школа. През 50-те години мъдро и с професионална вещина Стоянов и неговия ученик Сава Димитров започват да изграждат методична база и педагогически традиции за българското кларинетно изкуство. Сложната структура на инструментално-изпълнителската практика води след себе си разнообразни и многолики проблеми в процеса на обучение. За преодоляването им се създава богат инструктивен материал, в който личи стремеж към цялостно ограмотяване на бъдещия професионален кларинетист. Множеството издания, посветени на кларинетното обучение напълно отговарят на условното название „дидактична литература“, което се отнася за публикации в жанр, чиято основна цел е да поучава и методически да извежда субекта по пътя на неговото развитие.

*Защо дидактично-методични подходи?*

В когнитивната психология е разработен конструктивистки модел на обучение, който се базира на идеята посредством разбиране да се достига до активно конструиране на собственото познание чрез внедряване на нова информация и опитност, т. е. старото познание да се съгласува с новото. По този начин изкуственото противопоставяне между теоретично и практическо да се преодолее. В този смисъл

дори и в исторически план методиката се схваща по-скоро като практическа реализация на съответната дидактическа теория, обхващаща идеите, подходите и повтарящите се поведенчески стереотипи, ръководещи практическата работа на преподавателя. [Werlich, 1986, с. 11]

Казаното аргументира заглавието, в което към „дидактично“ – е добавено и „методични“ подходи в обучението по кларинет. Целта на следващото изложение е да представи обзор на българската дидактичната литература по кларинет, в който да бъде потърсено взаимодействие с определена дидактична концепция и в конкретен образователен контекст да бъдат представени качества, влияещи положително върху ефективността на обучението. На базата на такъв аналитичен обзор авторът на настоящия труд да оформи възможна класификация на пособията. (В основния труд е направен подробен анализ на възможно най-много български дидактични пособия по кларинет).

➤ *Направеният обзор на дидактичната литература по кларинет е опит да се представи нейния обем и многообразие, без да претендира за изчерпателност. Целта на автора на настоящия труд е да прегледа възможно най-голям брой българска нотна литература, която да послужи за материал и база за класификацията ѝ. Анализът доведе до извод: - ключовият принцип за развитие на професионални инструменталисти – кларинетисти е заложен в създаваната за обучение литература, която е основана на високо художествени музикални образци, реализирани в няколко направления:*

#### **1. Дидактична литература:**

- а) Упражнения, етюди, пиеси за начинаещи;*
- б) Етюди от български композитори;*
- в) Етюди от чужди композитори, подбрани от български съставител;*
- г) Оркестрови трудности от български съставител;*

#### **2. Художествена литература:**

- а) Пиеси от български композитори;*
- б) Пиеси от чуждестранни композитори, подбрани от български съставител;*
- в) Пиеси за кларинет в камерен ансамбъл от български композитори;*

### **4. 2. Авторски технически упражнения**

За да достигне до принципите и средствата, чрез които кларинетистът-педагог да осигури знания за ефективни, проверени в практиката на изтъкнати преподаватели подходи, чрез които да реализира основната си цел – да изгради ярки, успешни, инструментално и стилово подготвени изпълнители – кларинетисти, са необходими задълбочени теоретични познания, психолого-педагогически умения и години педагогическа практика. Следващото изложение е посветено именно на проверена в практиката – в личната педагогическа практика на автора на настоящия труд – ефективна система от упражнения, създадена и въведена да изпълни определени дидактически цели и да предложи решение на съществуващи проблеми в обучението по кларинет, свързани с предмета на настоящото изследване - **формирането и изграждането на амбушюра** в обучението по кларинет. Постигането му изисква определена дидактика, чиято същност са конкретни дейности и форми на работа. Те отговарят убедително на нужните „черти“ на знанието – прагматични умения необходими и употребявани в инструментално-изпълнителската практиката.

От амбушюрната постановка зависи качеството на тонообразуването. Амбушюрът твори тона. За развиването на амбушюрната техника са необходими упражнения, насочени към постигане на издръжливост и сила на устните и към развиване на тяхната пластичност и подвижност.

Усвояването на необходимите умения и навици за изграждане на качествен амбушюр е сложен процес, от което произтича необходимостта от методична система с многофункционален характер. За целта, в началото се въвеждат подготвителните упражнения без инструмент. Предложеният подход се съвместява много добре с други дейности, предвидени за началния етап на обучение и допълва с полезността си планираните задачи в учебната програма. В основния труд е подреден снимков материал, който промотира упражнения без инструмент (посредством надуване на балон), които са доказали своята полезност в личния педагогически опит на автора на настоящото изложение. Следват упражнения, които имат обща цел, но акцентират специфични ракурси по пътя към нея. Те са планирани за определен етап по пътя към същинското овладяване на качествен кларинетен амбушюр, който да доведе до осъществяване на професионална изпълнителска дейност върху оригинални партитури на художествени образци. Всяко упражнение е предвидено да обогатява, уточнява и затвърждава усещане и представа, да осигурява придобиване на умения и навици за чисто интонироване. (В основния труд упражненията са представени като нотен материал и са съпроводени от конкретни обяснения и методични насоки).

Овладяването на необходимите умения и навици за изграждане на качествен амбушюр е сложен и дълъг процес, който изисква задълбочена и целенасочена работа. Много е важно още в самото начало на обучението педагогът да пристъпи към възпитаване и формиране на способност за търпение по време на работния процес. Авторът на настоящия труд е привърженик на няколко условни принципа в това толкова трудно от психологическа и когнитивно-невронаучна гледна точка начинание. Те са подробно разработени от Кристофър Джоунс в авторското му дидактично пособие със заглавие „Земна пчела“. [Jones, 2017, с. 12] В него американският кларинетист, създател на емблематичния сайт – [clarinet-now.com](http://clarinet-now.com), описва практическа платформа за придобиване на виртуозност в свиренето на кларинет, флейта и цигулка.

➤ *Художествените образци в кларинетния репертоар са многообразни. Следващото изложение няма за цел да ги класифицира като в каталог, а само да представи на най-често срещани модели, подходящи за процеса на обучение. Подбраните примери представят и коментират естеството и ирихите на тези образци. Предложени са художествени примери и форми на работа с тях, които допринасят най-ясно за овладяване на музикално-изразните средства в контекста на предмета на настоящия труд – формиране и изграждане на кларинетен амбушюр.*

#### **4. 3. Практическо овладяване на музикално-изразните средства върху оригинални партитури на художествени образци**

В предходното изложение бе разяснена идеята за овладяване на качествен кларинетен амбушюр, посредством система от технически упражнения, което да доведе до осъществяване на професионална изпълнителска дейност.

Настоящото изложение развива тази идея върху оригинални партитури на художествени образци. Както бе изяснено в теоретичния обзор - музикалният образ е комплексно явление, в чиято основа лежи порядъкът на използваните музикално-изразни средства. Пак там бе прието, че познаването на различните елементи на музикалния език, техните съществени генетични и функционални зависимости, характерни за художественото цяло е задължително условие в изграждането на добрия инструменталист – изпълнител. Това мотивира *съдържанието в последната част на теоретичния обзор да обхване разнообразните взаимовръзки и взаимовлияния между музикално-изразните средства и техниката на звукоизвличането, в частност – амбушюрната постановка*. Заложената идеална цел е постигането на добро знание за посочените взаимодействия да подпомогне методичната система за изграждане на

умения за цялостно възприемане и възпроизвеждане на елементите на музикалната реч в съответната им структура – музикалното произведение.

Казаното за знанието и уменията се отнася пряко към всичко, което включва понятието **артикуляция**. Този така важен за музикално-изпълнителското изкуство термин в превод от латински език означава „разчленено“. В музикалното изкуство под добра „артикуляция“ се разбира умението на изпълнителя да възпроизведе разнообразието и богатството на тона като изразно средство, а също и да представи стилового фразирание при художествено изпълнение.

В теоретичния обзор на настоящия труд е описана подробно и в различни аспекти пряката зависимост на качествената и прецизна кларинетна артикуляция от основните постановъчни компоненти, свързани с: функцията на амбушюрната система, добре генерираната и контролирана въздушна струя; както и с позицията на тялото и неговите части, имащи отношение към процеса на свирене (глава, ръце, пръсти). Накрая, но не на последно място е важно да се открие съществената роля, която играят компонентите на вътрешния амбушюр, най-вече езикът, за прецизната кларинетна артикуляция.

**\*\*\*** „Началото на тона при свирене на духови инструменти се нарича „атака на тона“, или „встъпление“, като по-често се използва обобщаващото „встъпление“.[ Димитров, 2011., стр. 115] Овладеяването на умението за **добро встъпление** е от първостепенно значение за инструменталиста - кларинетист. Встъпителното възпроизвеждане на тон е съпътствано от редица проблеми:

- ненавременен възпроизвеждане на звука (този проблем обикновено се дължи на закъснялото поемане на въздух, от закъснялото активиране на амбушюрната мускулатура);

- оформяне на звука предхождано от паразитни шумове (основни причини за този проблем са липсата на добър синхрон между генерирането на въздушния стълб, активирането на амбушюрната система и отделянето на езика; другата често срещана тривиална причина е лош подбор на платъци, употреба на неподходящи за употреба спрямо съответния мундщук);

- акцентирано и нефиксирано начало на звука (най-честа причина е нерационална дихателна постановка – ученикът не изпълва средната и долната част от обема на белите дробове, коремните мускули остават пасивни, диафрагмата не се насочва в низходяща посока и поетия въздух остава в горната част, където освен липсата на достатъчен обем липсват и мускули, посредством които да се осъществи контрол върху издуването на вече поетия въздух).

В кларинетната художествена литература има много примери, които могат да се приведат в контекста на казаното. Тук избрани по този проблем са два (виж примери № 1 и № 2 в основния труд): началото на кларинетната партия в Концертино Es dur и встъплението на главната тема на Концерт № 1 от К. М. фон Вебер. И в двата примера началният тон е си бемол от втора октава, който в оригиналния си гриф е сложен за възпроизвеждане в посочената тиха динамика. В допълнение – използването на най-долната странична клапа на горната част от инструмента предизвиква разфокусиране на въздушния стълб. В тези случаи е препоръчително да се реализира стабилна въздушна атака с лек натиск съчетан с прецизен синхрон по отношение степента на активност на амбушюрната система, включваща външен и вътрешен амбушюр.

**\*\*\*** Щрих **легато**: Терминът, който означава свързаното изпълнение на тоновете. Този щрих е относително най-лесния при кларинета. За реализирането му езикът артикулира първият тон и чрез непрекъсване на въздушната струя се възпроизвеждат следващите един или повече тона. Легатото е лесно за възпроизвеждане в случаите, когато се възпроизвеждат мелодични линии изградени от тесни интервали (секунди, терци) и то в рамките на еднакъв регистър. Осъществяването

на гладки връзки между по-широки мелодико-интервалови скокове, засягащи тонове в различните регистри са възможни след осъществен обучителен процес за овладяване на базовите принципи, свързани с цялостната постановъчна система при свирене. Възпроизвеждането на щрих легато между тонове от различните регистри е изключително трудно в тиха динамика. За да бъдат създадени подходящи условия за качествена и гладка връзка между широките интервалови построения е нужно да се обърне внимание на следните постановъчно-изпълнителски компоненти:

- Възпроизвеждане на стабилен и добре фокусиран въздушен стълб;
- Добра физическа кондиция на мускулите и тъканите, свързани с работата на устния апарат (външният амбушюр);
- Осигуряване на равномерен и оптимален натиск от страна на устните върху платъка и мундшука;
- Привеждане на езика и гърлото в оптимална позиция и състояние, в съответствие със закономерностите за тяхната работа в отделните регистри на кларинета (вътрешният амбушюр);
- Осигуряване на оптимален по сила платък, с добри качествени показатели, свързани с вибриращите му качества;
- Използване на широка гама от многообразни грифове, основно в най-високия регистър на инструмента;
- Синхронизиране движенията на пръстите при осъществяване връзката между отделните тонове;

Щрихът легато е препоръчителен в музикалната литература на начинаещите кларинетисти. По този начин съзнанието на малкия инструменталист се фокусира върху първоначалното формиране на въздушния стълб и неговото провеждане. При реализиране на щрих легато за първоначалното възпроизвеждане на мелодичната линия се използва езика, след което, вниманието се насочва само към движението на пръстите.

В контекста на разгледаната проблематика тук са избрани примери, обхващащи възможно най-много композиторски школи и стилови направления:

В. А. Моцарт - концерт за кларнет и оркестър в А-Dur (пример № 3)

- първото сериозно предизвикателство в щрих легато се откроява в гамовидното построение в прехода между двете теми в разработката на първата част, проведено първоначално в динамика форте и повтарящо се с контрастна динамика пиано. Предпоставка за трудност във възпроизвеждането на щриха легато са двата тона „до“ и „ре“ от трета октава в началото на втория и четвъртия такт на пример № 3. Трудността произлиза от различни регистри, които са разположение тези два съседни тона - „до“ от регистър кларион, а „ре“ от регистър алтисимо. Изискваната при повторението тиха динамика създава още по-голяма трудност. За преодоляване на част от проблемите е възможна употребата на алтернативни грифове (за тонът ре на трета октава, използвайки страничната клапа отляво на горната част на инструмента, която отговаря за сол диез на първа октава или втората странична клапа от дясно на горната част, считано в низходяща посока спрямо разположението на кларинета, като и в двата случая клапите се активират спрямо апликатурната позиция на до на трета октава. Интересното в случая е, че горепосочените алтернативни грифове в чисто акустичен план привеждат тонът ре на 3-та октава към регистъра на кларион, което допринася за изключително лесна и гладка връзка. Основната причина, която възпрепятства употребата на двата грифа е, че при почти всички инструменти, тонът ре на 3-та октава звучи и при двата варианта интонационно ниско. Когато интонационната неточност е по-голяма от незначителна, използването на алтернативните грифове е неудачно и

изпълнителят следва да се справи с оригиналния гриф на ре на 3-та октава, с помощта на наличните постановъчни средства).

В същия дял на настоящото произведение, непосредствено преди провеждането на втора тема в разработката (пример № 4), композиторът поставя ново предизвикателство пред изпълнителя.

В пример № 4 освен преход между регистрите „кларин“ и „алтисимо“ при връзката между тоновете си бемол и ре във възходяща и непосредствено след това в низходяща посока има сериозен апликатурен проблем, което още повече затруднява осъществяването на качествена и гладка връзка в щрих легато.

Аналогични проблеми има в трета част - непосредствено след провеждането на главната тема, при първото полуизречение, което е гамовиден пасаж и във второто, изградено от арпежи (пример № 5). И в двете полуизречения съществуват гореописаните проблеми, свързани с осъществяването на щриха легато между регистрите „кларин“ и „алтисимо“. (Изданиято, което е ползвано за указания пример посочва комбинация от щрихи в легато и стакато, но голяма част от изпълнителите използват изцяло щрихът легато.) Аналогична проблематика намираме в квинтет KV 581 за кларинет и струнен квартет (пример № 6).

Във встъпителната партия на кларинета, изградена от арпежи в такт 16 има проблемната връзка между „си“ от втора октава и „ре“ от трета октава. Малко по-нататък в разработката на същото произведение отново е използван същият интонационен модел в такт 78 (пример № 7).

Обогатените през епохата на Романтизма композиционни похвати в мелодико-хармоничен аспект предпоставят нови предизвикателства в проблематиката, свързана с възпроизвеждане в щрих легато.

В главната тема на соната оп. 120, № 1 за кларинет и пиано от Йоханес Брамс са налични множество примери за разглежданата проблематика: мелодико-интервалови скокове между регистрите шалюмо и кларин (такт 2 и 6 от пример № 8); скок между тонове от различни регистри съчетан с проблемна апликатура (такт 4 – интервал м. 10 между до от втора и ми бемол от трета октава. Този скок изисква употреба на алтернативен гриф, при който пръстите са разположени върху клапите и ринговете за ми на 3-та октава, като единствено възглавничката на безименния пръст на дясната ръка се разполага върху външната част на ринга най-ниския разположен отвор на долната част, без да го затваря напълно.

В соната оп. 120, № 2 от същия композитор (Пример № 9) има аналогичен проблем – необходимо е да се осъществи скок м. 10 между „сол“ от първа октава (регистър шалюмо) до „си бемол“ от втора октава (регистър кларин), но за разлика от същия в соната № 1 тук бързината на за реализиране на скока е много по-голяма (нотните стойности са осмина към четвъртина, в пример № 7 нотните стойности са половина към четвъртина).

Отново ще обърнем поглед към К. М. фон Вебер – във въведението на гореспоменатото Концертино *Es dur*, намираме пример за значителни по големина интервалови скокове в щрих легато (виж такт 3 и 6 от пример № 10).

Подобен пример има и в Концерт № 1 – скок в кресчендо между „си бемол от първа октава и „ла бемол“ от втора октава (пример № 11). Увеличаването на динамиката подпомага в известна степен осъществяването на гладка връзка между тоновете от скока:

Във втория концерт, в прехода между двете теми на експозицията (пример № 12)

Вебер композира скок от най-ниския тон на кларинета – „ми“ от малка октава до тона „до“ от трета октава. Трудността на изпълнение е голяма и предвид динамиката пиано, в която се изисква да встъпи страничния тон.

В разработката на този концерт (пример № 13) намираме скок между регистър шалюмо и регистър алтисимо в щрих легато.

Във втора част на същия концерт (пример № 14) фигурира друг мащабен скок (това е може би най-трудната връзка от епохата на Романтизма):

Разнообразна проблематика в употребата на щрих легато има в Рапсодия за кларинет и пиано (пример № 15), (по късно преработена за кларинет и симфоничен оркестър) от Клод Дебюси. Още във въведението намираме мелодична връзка между най-високия от регистър шалюмо („си бемол“ на първа октава) и тона „до“ от втора октава с динамика пианисимо.

Мелодичната линия на главната тема на произведението, съставена от три полуизречения се характеризира с пластичност и характерна проблематика за качествена връзка между отделните регистри, като това е най-застъпено в третото полуизречение на периода(пример № 16).

Проблематиката свързана с изпълнението на щрих легато се задълбочава в кларинетната литература на XX век. Ярки примери за такава намираме в концертите за кларинет и струнен оркестър от Аарон Копланд (посветен на големия американски кларинетист Бени Гудман) - пример № 17 и в концерта за кларинет и оркестър от Жан Франсе – пример № 18.

Главната тема на концерта от А. Копланд (пример № 17) се отличава с изключителна пластичност на мелодичната линия, със сложни връзки между тоновете от различните регистри, които се задълбочават в нейното развитие.

Концертът от Жан Франсе (пример № 18), предоставя изобилие от мелодични построения, в които е застъпена коментиранията проблематика. Такива примери могат да се посочат след изложението на главната тема на първата част на концерта. Връзките в гореизложения пример № 18 са изключително сложни не само поради честите преливания между регистрите кларион и алтисимо, но и от скоростта на оригиналното темпо, която е четвъртина = 132. В този случай мнозина изпълнители намаляват в известна степен скоростта на темпото, чрез което улесняват донякъде поставената сложна задача.

Едно от най-трудните предизвикателства по отношение изпълнение на щриха легато в художествената кларинетна литература се намира в експозицията на първата част на концерта(пример № 19). Мелодичната линия е изключително пластична и съдържа множество скокове между всичките регистри на кларинета. Степента на трудност е завишена и от указаната от композитора динамика пиано пианисимо.

### **\*\*\* Членоразделни щрихи *стакато, нонлегато, портаменто, тенуто***

В хода на музикално-стиловата еволюция отделените артикулационни изразни средства търпят своето развитие в изпълнителско-интерпретационен план. Артикулационното многообразие по отношение на членоразделните щрихи е голямо. При изпълнението на тези щрихи най-голяма роля играе езикът, който е основен компонент на вътрешния амбушюр. Следващото изложение е опит да се представят характерни за времето си примери, в които може да бъде поставен за обект на дискусия артикулационния подход, съобразно музикално-стиловите изисквания, към изпълнението на членоразделните щрихи.

В следващите примери № 1 и № 2 във фокус е поставен щриха нонлегато. Най-често подходът тук е към значително по-мека артикулация, отколкото към често използваната в учебната практика за изпълнение на автентично кларинетно стакато: - пример № 1 - В. А. Моцарт – Концерт за кларинет и оркестър I ч. - финални мотиви от експозицията; - пример № 2 - В. А. Моцарт – Концерт за кларинет и оркестър I ч. - финални мотиви от репризата.

В пример № 3 - В. А. Моцарт – Концерт за кларинет и оркестър – мотиви от разработката в I ч. насочваме внимание към верижния синкоп в такт пет, който е предписано да се изпълнява в щрих нонлегато. Така ставаме свидетели на характерните за класическия стил – микро-луфтове (паузи), с типичното отзвучаване, което води до звукова пластичност между отделните тонове на верижния синкоп. През 1993 г. по време на майсторски клас в рамките на „Варненско лято“, Аурелиан-Оклав Попа сподели, че явяващите се в този последен концерт на Моцарт, заченки на романтизъм, водят след себе си изисквания за по-различно звучене. Той препоръчва щриха нонлегато да се замени с тенуто, а началото на предписаното диминуендо да бъде преместено в такта преди цифра 6. Това дава възможност за мащабно разгръщане на музикалната линия, с типичните белези на романтизма, изискващи от изпълнителя по-интензивна въздушна струя почти до края на фразата и по-активна работа на *езика* (вътрешния амбушюр), с цел още по-голяма изразителност.

В следващия пример № 4 - К. М. фон Вебер – Концерт за кларинет и оркестър № 1 – преход между първа и втора тема е представена артикулационна комбинация между легато и портаменто, която изисква много деликатна работа от страна на езика.

Втората тема на Концерта носи типичните белези на Романтизма. От изпълнителя се изисква да разгърне в по-широка степен както звуковия така и артикулационния си потенциал. В тактове 122 и 123 (пример № 5 - К. М. фон Вебер – Концерт за кларинет и оркестър № 1 – втора тема) гамовидното стакатирано последование при много от учащите не се получава качествено, защото правят грешката да прекъсват подаването на въздушната струя между отделните тонове. При други амплитудата в движенията на езика е твърде малка, което възпрепятства вибрациите на платъка, което влошава много качеството на стакатото.

Следващият пример № 6 е откъс от Концерт за кларинет и оркестър № 2 от Вебер. В началните три реда проследяваме артикулационна комбинация от три легато и една стакато шестнадесетини. Както в предходния пример, така и тук проблемите с възпроизвеждането на последната стакатирана нота произхождат от нарушаване целостта на въздушния стълб при артикулирането на езика, както и недостатъчно степен на движение от негова страна. Около цифра 19 настъпва същинската кулминация в този дял. Тук за първи път се явява и щрихът „мартеле“, наричан още „стакатисимо“. Този щрих изисква по-голяма отсеченост на изпълнение, за което отново главна роля играе функцията на езика.

Пример № 7 е откъс из Рапсодията за кларинет и оркестър от Кл. Дебюси. Стакатираните пасажии (цифра 6) са изградени от тонове, принадлежащи на т. нар „гърлен“ регистър, част от регистър „Шалюмо“, за които е характерно, че са с най-глухо звучене. Указаният щрих стакато, в комбинация с динамика пиано утежняват значително задачата за възпроизвеждане на ясно, прецизно и качествено стакато. И в този случай от съществено значение е да се намери правилната амплитуда на езиковото движение, посредством слуховия анализ, с цел щрихът да бъде изпълнен по най-добър начин.

Пример № 8 е откъс от финала на експозицията на I част от недовършената соната за кларинет и пиано от М. Глинка, в който ясно проличава афинитета към щриха нон легато. И в този случай ролята на езика е съществена, с цел постигане едновременно на яснота и мекота на артикулационния израз.

Пример № 9 е откъс от концерт за кларинет и оркестър от Л. Пипков. Тук доминаращ щрих е мартеле – стакатисимо. За подхода към езиковата артикулация важи казаното коментарът към пример № 6.



В пример № 10 – каденца от концерт за кларинет и оркестър от Ж Франсе, I част е представена комбинация от единично възпроизвеждане на мартеле, последвано от тонове в щрих стакато.

В пример № 11, който е откъс от концерт за кларинет и струнен оркестър от А. Копланд има редуване на щрих мартеле с щрих нонлегато. Подходите към тези щрихи се коментират при пример № 6 и № 7.

➤ **В обобщение:** основните методически принципи, които е необходимо да се спазват за да се придобият добри умения за кларинетна артикулация са:

- Рационално формиран външен кларинетен амбушюр;
- Позициониран на милиметри под върха на платъка език;
- Поемане на въздух през ъглите на устата;<sup>4</sup>
- Синхрон между формирането на въздушния стълб, активирането на амбушюрната система и отделянето на езика от платъка;
- Отделяне на езика с тенденция на вертикално движение с цел освобождаване на пространство за навлизане на въздушния стълб в инструмента между платъка и мундшука;
- Осъществяването на преартикулация да се извършва посредством леко докосване на платъка с език, без съучастие изразено със спиране на въздушния стълб;
- Поддържане на активност на брадичковите мускули съчетана с абсолютна неподвижност по време на движение на езика;
- Осъществяване на максимална координация между движенията на пръстите и тези на езика.
- Накрая, но не на последно място: ключовият фактор за постигане на професионални умения в кларинетната артикулация е свързан с подробно описаните в II. 5. Психологически аспекти на звукоизвличането и в III. 2. Психолого-когнитивни процеси в музикално-изпълнителската дейност.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Проблемите на образованието са приоритетна сфера с перманентно значение в обществения живот. Като съдържание, те са свързани както с качеството на образованието, така и с развитието на способностите за учене, със създаването на качествена дидактична литература, с осмислянето на опита. Музикалното образование е процес, който следва да удовлетвори потребностите на практиката. Това изисква обвързване на неговата ефективност с качествата, необходими за професионалната реализация на всеки музикант. Според това, от важно значение е търсенето, изследването и прилагането на съвременни педагогически технологии, ефективни педагогически практики, които да оптимизират процеса на обучение, в частност този по музикалния инструмент кларинет. От една страна, това е начин за провокиране на интерес у младите хора към занимания с музикално изкуство, а от друга - успешна стратегия, която може да отговори на постоянно увеличаващите се образователни потребности.

---

<sup>4</sup> **Бел. моя:** По отношение на въпроса откъде да се поема въздух има различни виждания. Например това на Чарлз Найдих – преподавател по кларинет във висшето училище по драма, танц и музика в Ню Йорк „Juilliard School” препоръчва дишането да се осъществява чрез освобождаване на долната челюст, въз основа на което се получава отвор между долната устна и платъка през който да навлезе атмосферния въздух към дихателната система. Логиката на този похват е, че по този начин долната устна, върху която пада най-голямото напрежение, макар и за много кратко време в състояние на релакс. По-голяма част от кларинетните педагози и изпълнители не се възползват от този прием, защото, чрез него, до голяма степен се променя формата на амбушюра и за този кратък период е трудно възвръщането му посредством захвата на мундшука и платъка. **Ед. С.**

От контекста на казаното произлиза един от основните мотиви в избора на тема за представения труд. Опитът за *исторически, теоретичен, психологически, методичен и практико-приложен анализ* на **обекта – изграждане и формиране на кларинетния амбушюр** бе осъществен с **цел** – да посочи нови аспекти към формите и начините на работа за постигане на професионални умения в *обучението по кларинет*.

Въз основа на посочените анализи и на наблюденията над резултатите от прилагането на описаната методична система за развитие на музикално-изпълнителската дейност, в частност на кларинет, могат да се направят следните **изводи, които потвърждават работната хипотеза на изследването**:

➤ Представеният обширен исторически обзор показва изходни и променливи технически данни, свързани с конструкцията на кларинета и неговото усъвършенстване. За по-доброто разбиране на значението на промените, за да се подкрепят посочените данни се проследи присъствието на кларинета в живата музикална практика, в достигналото до нас, през вековете, композиторско музикално наследство. **Изградената работна хипотеза, че аналитично наблюдение върху присъствието на кларинета в творчеството на композиторите през вековете от неговото изобретяване до днес ще подкрепи данните за състоянието на инструмента в даден период и ще представи по-добро разбиране за пътя на усъвършенстването му, се потвърди.**

➤ Промяната и усъвършенстването на инструментариума е в неразривна връзка със съвременните универсални задачи, които стоят пред всеки инструменталист, с изпълнителските техники и с тяхното овладяване, в т. ч. е и предметът на настоящия труд – *кларинетният амбушюр*. Казаното мотивира автора и той представи съвременното състояние на инструмента, в частност видовете кларинет, които се използват в съвременната музикална практика. Във фокус бяха поставени характеристики, които се доказва, че очевидно имат отношение към формирането и изграждането на амбушюра в обучението по кларинет. **Допуснатата работна хипотеза, че при различните видове кларинет, респективно различната им конструкция, оказват влияние върху амбушюра се потвърди.** Направеният обзор на видовете кларинети подготви изследването на основния проблем на настоящия труд. Описаните конструктивни и технически параметри на кларинетите от съвременната фамилия предпоставиха правилен подход към изследването на предмета.

➤ Погледът към развитието на кларинетното изкуство в България разкри, че в историята на българската музикална култура оригиналната българска кларинетна школа съществува от близо век. През това време тя натрупва завиден методически опит, подготвя богат дидактичен нотен материал, формира собствен подход към съществуващата музикална традиция и ясно очертава път, по който да се развива и през следващите десетилетия. Проучената и описана дидактична литература доведе до изводи и до възможност за класификация. Ключовият принцип за развитие на професионални инструменталисти – кларинетисти в България е заложен в създаваната за обучение литература, която е основана на високо художествени музикални образци. Същите могат да се посочат разпределени в две основни направления: - *дидактична литература*, включваща упражнения, пиеси за начинаещи, етюди от български и чужди композитори, сборници с подбрани откъси за овладяване на оркестрови трудности; - *художествена литература*, включваща солови пиеси и пиеси за кларинет в камерен ансамбъл от български и чуждестранни композитори.

➤ Етимологичното и терминологичното уточнения на понятието амбушюр показаха неговия ранен произход. Представената колекция от множество определения и дефиниции за „амбушюр“ в трудовете на ерудирани специалисти по съвременните процеси, свързани с музикално-изпълнителското изкуство и методиката на

инструменталното обучение показва, че той е основен постановъчен компонент в инструменталното изкуство на духовите инструменти и подсказва решаващото му значение върху напредъка и развитието на качествени способности у музикалния изпълнител - инструменталист. Проследената еволюция на кларинетния амбушюр осветли наличието и присъствието на различни видове такъв в историята. Използването на амбушюр според подгъва на долната устна създаде възможност на автора на настоящия труд да именува три възможни разновидности. Осъщественият подробен и задълбочен аналитичен обзор върху анатомиофизиологичните компоненти, които участват във формирането на кларинетния амбушюр, **заложената работна хипотеза за тяхното решаващото влияние върху качеството на музикално-изпълнителския процес и тяхното определящо значение за чистотата на интонацията и издръжливостта при свирене на духов инструмент се потвърди.** Добрата координацията между визираните компоненти е посочена като задължително условие и ключов фактор за постигане на качествен изпълнителски процес. За постигане на фино музициране, на свършена интонационна чистота, която да допусне правилната изява и търсено въздействие на музикално-изразните средства звукоизвличането е разгледано и в психологически аспект. Като важни и неделими компоненти, *оптимизиращи процеса на звукоизвличането* са изведени *музикалното възприятие, музикалнотелуховите представи, музикалното мислене и музикалната памет.* Във връзка с толкова важното постигане на качествено музикално възприятие в следващ текст е представен специализираният психичен процес внимание, който в процеса на музикално-обучителните практики, наричаме *слухово внимание.* Анализирайки музикално-изпълнителската практика като специфична дейност се осъществи релация с това, толкова важно за познавателния процес психологично условие за резултативност и ефективност в учебно-възпитателния процес, в частност този, свързан с постигане на качествено звукоизвличане.

➤ Задълбочаване в изследването над изпълнителския процес, в частност над взаимовръзките между елементите на музикалната реч и техниката на звукоизвличането, в частност амбушюрната по становка, разкри безспорно *важната роля и влияние на достигнатото ниво на формиране и развитие на кларинетния амбушюр върху необходимото тяхно комплексно въздействие при изграждането на музикално-художествения образ.*

➤ Подробно изложените исторически ракурс, съвременен състояние и перспективи в кларинетната методика подготвиха и подпомогнаха практическата част от настоящия труд.

**В заключение** – използваната методология, включи два аналитични инструмента на изследване: - анкетирано посредством полуструктурирани интервюта специалисти и присъствен контакт с обучаеми посредством майсторски класове и лектории. След транскрибирането на интервютата и извършването на анализ над събрани бележки и снимкови материали от проведени майсторски класове, авторът на настоящия труд отбеляза взаимодопълването на двата аналитични подхода. Обобщени констатации с коментари на базата на получена от специалистите информация задълбочиха разбирането за изследваното явление и спомогнаха на процеса за решаване на казуса - изграждане на възможно най-рационален тип кларинетен амбушюр. Аналитичната дейност над проведените майсторски класове позволи да се обхванат и наблюдават конкретни изменения в изграждането на кларинетния амбушюр.

Представените авторски технически упражнения и откъси от художествената музикална литература, съпроводени от методически бележки, съвети и препоръчителни форми на работа се явиха резултат от задълбочени теоретични познания, психолого-педагогически умения и години лична педагогическа практика на автора на настоящия

труд. Ефективната система от технически упражнения и художествени примери е създадена и въведена да изпълни определени дидактични цели и да предложи решение на съществуващи проблеми в обучението по кларинет, свързани с предмета на настоящото изследване - *формирането и изграждането на амбушюра* в обучението по кларинет.

## **ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

➤ В теоретичен аспект са представени:

1. **факти**, определящи неразривната зависимост между кларинетния амбушюр и качествената музикална интонация;
2. **терминологични уточнения и дефиниране** на понятието „амбушюр“;
3. **анатофизиологични компоненти**, свързани с кларинетното звукообразуване;
4. **видовете амбушюрна постановка**, респективно **видовете амбушюр**;
5. **психологически аспекти** на кларинетното звукоизвличане;
6. **психолого-когнитивни процеси** в музикално-изпълнителската дейност;
7. **взаимовръзки и взаимовлияния** между музикално-изразните средства и техниката на звукоизвличане – амбушюрната постановка;
8. **преглед на кларинетната методика** в исторически, съвременен и перспективен аспекти;
9. **обзор на дидактична литература** по кларинет и нейна **класификация**;

➤ В практико-приложен аспект са представени:

1. **подготвителни упражнения** без инструмент;
2. **авторски технически упражнения** с многофункционален характер, насочена към изграждане и формиране на рационален кларинетен амбушюр;
3. **откъси художествени примери**, насочени към практическото овладяване на музикално-изразните средства, към формирането на умения за възпроизвеждане разнообразието и богатството на тона, като изразно средство.

## **СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ ПО ДИСЕРТАЦИЯТА**

на

**ас. Едуард Сарафян**

с тема на дисертационен труд:

### **„Формиране и изграждане на кларинетния амбушюр“**

1. „Основни насоки в работата на езика и гърлото при свирене на кларинет“, Годишник, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2013, с. 59.
2. „Ролята на мускулатурата върху работата на кларинетния амбушюр“ Пролетни научни четения, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2014, с. 129.
3. „Анатомични елементи, формиращи кларинетния амбушюр“ Пролетни научни четения, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2015, с. 39.