

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ОБУЧЕНИЕТО НА ФОЛКЛОРНИТЕ МУЗИКАНТИ

Рагка Братанова

В продължение на повече от половин век в България съществува професионалната практика на фолклорна основа. Причините, породили това явление, се коренят както в самия характер на фолклорната култура¹, така и в културноисторическите условия в България през настоящия век. Особено голямо развитие на професионализма в сферата на фолклора се наблюдава от 50-те години насам, когато се създадоха и наложиха професионалните ансамбли за народна музика и танци.

Явлението се разрасна до такава степен, че създаде своя система за репродукция, която се изрази в създаването на специализирани учебни заведения по фолклорна музика и танци². В продължение на близо 30 години те усъвършенстват своя модел на обучение, който по начало бе формиран на основата на музикалните висши и средни училища. През тези три десетилетия възникнаха много проблеми, които по един или друг начин бяха решавани. Това, което доскоро липсваше, бе един по-задълбочен и цялостен поглед върху явлението професионална практика на фолклорна основа, който да "хване" проблема от гледна точка на генези-

са му, както и процеса на функционирането му.

За да се получи тази адекватна представа за проблематиката в обучението на фолклорния музикант е необходимо да се разсъждава не само по отношение на учебната материя, но и от гледна точка на неговия репициент (в случая личността на фолклорния музикант).

Очевидна е разликата в облика на типичния представител на фолклорната култура (когото учените наричат "информатор") и този на свирача-професионалист. Тази разлика е възникнала преди всичко от различния *начин на обучение* във фолклорната култура и в специализираното учебно заведение. Тази съществена разлика е способствала не само за изменението на този, който свири, но и за създаването на едно специфично общество от изпълнители, работещи в сферата на професионалните ансамбли за народни песни и танци. Спецификата на отношенията в това общество произтича от една обективна причина – *противоречието между фолклорното и нефолклорното в обучението и реализацията на изпълнителите*.

Постепенната промяна на изпълнителските кадри в професионал-

ните ансамбли от миналото досега се детерминира преди всичко от техния произход и професионалните им качества. Събраните от селата певци, свирачи и хороиграчи в самото начало, полагат основата, върху която обработката на фолклора не губи пряката си връзка с първоизточника. По-късно се появява тенденцията към огромяване на изпълнителите и така се създават специалните учебни заведения за професионалната им подготовка. Със създаването на професионалното обучение, връзката на изпълнителите и тяхната собствена среда, от която произлизат се опосредства. Това се дължи на различни фактори, за които ще стане дума по-нататък, но важното е да се спомене постепенното отчуждаване на музиканта и танцьора от иманентната му атмосфера и образуването на нов творчески облик, различен от този на първите изпълнители от 50-те години. Колкото и да се диференцира от селската среда, професионалистът от ансамбъла не може да се нагоди в другите жанрове – и като творчество, и като мислене. По тази причина той се обособява в един кръг, който е еднакво отдалечен и от селото, и от другите професионални жанрове (опера, балет, т. нар. естрада и т. н.). В продължение на години се създава едно собствено неутрално “поле”, в което се намества творчеството на въпросното съсловие, а също и публиката, която възприема и обиква това творчество. Трудно е да се каже

дали тази публика е многобройна. Още по-трудно е това да се посочи в днешно време, когато процесите се развиват бързо и динамично, и когато те са достатъчно многообразни по своята същност. Така или иначе съществува тази специфична публика, която пълни залите на големите градове (най-вече!) и чака новите постановки на ансамбъл “Пирин”, “Филип Кутев”, “Тракия” и др.

По-долу ще се спра на някои конкретни черти от портрета на свирача, които имат отношение към изменението на неговия облик във връзка с функционалната промяна на музиката, която той изпълнява.

Произход

Една голяма част от това съсловие има селски произход³. Това е много естествено, поради факта, че свиренето на народни инструменти по принцип е било характерно за селянина. Традицията в това отношение може да се каже, че продължава и до днес, но трябва да посоча някои съществени промени. В последните години все повече се наблюдава тенденция към промяна на социалния произход на учащите се в училищата по фолклор от селски към градски. Причините за това са следните:

а) До 80-те години на нашия век се наблюдава непрекъснато развитие на самодейността, а също и съпътстващите я прояви като детски музикални школи, в които се изучават народни инструменти. В столицата подобни школи са застъпвали изучава-

нето на езици, класически инструменти, балет и др. под., в провинцијата, и по-точно в околните градове (Пловдив, Хасково, Плевен, Стара Загора, Смолян и мн. др.) са обръщали особено внимание на тези специалности:

"...От трети клас се занимавам с музика... като изпълнител-гядулар ... аз съм родом от Толбухин и към училището образувах някакъв оркестър тогава. Моят начална учителка ме предложи за този оркестър ... аз дори исках да свиря на тамбура, обаче когато раздавах инструментите, за мен не стигнаха тамбурите и ми дадоха гядулка ... Аз даже се разплаках ... но един път слушах една мелодия – епична такава, марковска – някой разказва някаква народна песен ... много ме впечатли ... и залюбих инструмента..."[3]

б) Професионалните ансамбли за народни песни и танци са създадени в почти всички бивши околните градове, т. е. в най-големите градове на България. Те завладяха свое "културно пространство", което е чисто градско и по този начин започнаха да възпроизвеждат кадрите си и от средите на градското население. Естествено е там където има ансамбъл, да има публика за неговите програми, а също и интерес от страна на младото поколение към тази професия;

в) Една от причините е и утвърждаването на българския фолклор в

чужбина. Този процес започва през 50-те години и става най-силно изявен през 90-те. През този период се открояха предимствата на тази професия и това оказа не малка роля за съсредоточаването на интереса не само от страна на селското, но и на градското население.

Тенденцията към все по-голям процент професионалисти от градски произход се допълва и от още едно важно обстоятелство – малко българи имат чисто градски произход по принцип. В по-голямата си част нашето население има корен в селото и това внася допълнително усложняване на сомоопределението от страна на свирача. Несъмнено родовата традиция, често свързана с конкретното му занимание оказва голямо значение за творческите му възгледи, но реализацията на инструменталиста в градски условия, протичането на почти целия му живот в града е това, което прави самочувствието му сложно и противоречиво. С други думи – борбата между селското и градското е основен компонент в облика на професионалния инструменталист, което определя редица черти на неговата личност – социални, психологически, естетически и др.

Дарба

Откриването на дарбата у детето, което ще се занимава със свирене на народен инструмент става значително по-късно отколкото е характерно за другия тип музиканти. Ако

за дете, което ще се отдаде на пианото, цигулката и др. е важно да просвири на 6–7 годишна възраст (а понякога и по-рано), то за децата, които биват насочвани към народния инструмент е валидна възрастта между 10 и 13 години. Това има значение за отношението, което се създава у детето към това, което върши – колкото по-рано започне обучението, толкова по-сериозно е отношението към музиката като към лична съдба. От друга страна, откриването на дарбата обикновено става чрез способността детето да пее и то конкретно народни песни. В случай особено важно е да има интерес към народната песен, поради това, че последната е доста непопулярна сред младото поколение от години насам.

"...Р. Б. В училище смятаха ли, че си много музикален?"

Г. А. Да ... аз в трети клас се изяхвих ... ярко като музикален, като изнях в часа по литература някаква народна песен... Аз вече знаех много народни песни, защото баба ми ми пееше постоянно. Баба знаеше много народни песни – стари тракийски...[4]

При условие, че съществуват необходимите фактори, детето обикновено започва в детска музикална школа, където се поставя основата на неговото обучение по инструмент. След 7-ми клас започва обучението в средното училище, като приемният изпит включва свирене на инструмент и изпит по солфеж. Спирам се

подробно на този момент, тъй като съществува един доста голям проблем във връзка с въпросния изпит по солфеж. Става дума за това, че има деца, които притежават ярко изразена дарба да свирят на народен инструмент, но заедно с това показват слабо развитие по солфеж. Често това е причина да се смята, че детето не е музикално, а това е доста груба грешка. Причината за слабата успеваемост по въпросната дисциплина е в по-слабо развитото абстрактно мислене, което има особено значение за нотното оgramотояване и от друга страна – навика да се музицира по слух. Освен това дисциплината солфеж (както и много от другите музикално-теоретични дисциплини) се базира изключително на музика от западноевропейски тип, поради което тя звучи "чуждо" на детето, обикнало народната музика.

Дарбата на народния музикант може да се каже, че се проявява особено в по-зряла възраст, когато дойде време да се импровизира. В този случай можем да кажем, че импровизацията е своеобразен "лакмус", с който се проверява способността за характерното музикално мислене.

"... Т. Г. Сега, на концертите, които ги правим... ние имаме такива моменти на импровизация, защото все пак тази красота не трябва да изчезва ... това огромно богатство на всеки музикант, като индивидуалност ... начин на изява, просто да "ражда" музика ..."

Р. Б. Кога музикантът може да прави импровизация, т. е. колко години след началото на обучението?

Т. Г. Още в музикалното училище ... всяка година съм се усъвършенствал, напредвал в импровизацията, даже сега ... не по задължение, ами то някак си си идва от вътре, иска ти се малко по-свободна музика ... и добре, че има такива моменти за импровизация, това много обогатява...[1]

Обучение

Особено важен момент в развитието на личността е нейното образование. То обхваща приблизително 6 до 8 години, като започне от детската музикална школа и се стигне до завършването на средното училище. Въпросът за обучението обхваща не само неговия официален израз, който се проявява в учебния план и учебните програми, но и това, което се случва паралелно с него и на пръв поглед е незабележимо. Преди да се спра по-подробно върху последното, ще обърна внимание на официалното обучение и по-точно неговия модел. Средното музикално училище за народна музика е създадено по модела на т. нар. класическо музикално училище. В образователните му цели са застъпени такива елементи, които съставляват стандартната представа за музикална култура, профилиране на специалността и др. В продължение на повече от 25 години непрекъснато се усъвършенства този модел, с цел да се прис-

пособи към специфичния характер на заучаваната специалност – а именно народният инструмент и народното пеене⁴. В резултат на това се е наложил модел, който е заимстван от класическото музикално образование, но със своите специфики, особено що се отнася до специалния предмет.

Като се има предвид гореказаното, може да се отбележи още една двойственост, която има отражение върху мирогледа на професионалния изпълнител – тази, която възниква от противоречието на фолклорния модел⁵ обучение и този на средното музикално училище. В цитираните по-долу откъси може да се проследи както отражението за тази двойственост, така и диференциацията, направена от самите музиканти по отношение на техните колеги "класици":

"...Народният оркестър не може да бъде симфоничен ... Не са симфонични музикантите, не са симфонични инструментите ... Те са тръгнали ... и хайде сега да ги обличем във фракове ... няма да станем...

Р. Б. Какво значи "симфонични музиканти"?

Г. А. Под "симфонични музиканти" имам предвид онова универсално, задължително универсално първоначално обучение, което добива всеки един било цигулар, било обобщено...

Р. Б. Това няма ли го при народните...

Г. А. Не ... при народните, дори и в музикалните училища е така: преподавателят се съобразява с човека, с инструменталиста и му дава материал, подходящ за неговия начин на свирене, за неговия "пръст", за неговия ... натюрел... Докато при един цигулар – там си има, нали знаеш, първи клас задължителен материал до еди-къде си, втора година – така нататък – Брух, Кройцер ... И всички горе-долу минават през едни и същи врати ... защото там вече има много силно изразено авторство ...! [4].

"...Р. Б. По какво си приличате или различавате с класическите музиканти?"

Т. Г. По много неща ... и по образованието ... и за тях има училища, и за нас ... музикалните предмети са едни и същи, само инструментът е различен ... Пианото, като задължителен предмет е и при тях, и при нас ... което дава общата музикална култура... [1].

Извън учебните програми в средното училище по народна музика, може да се открие паралелно обучение по овладяване на инструмента. То до голяма степен прилича на обучението в занаят от преди близо едно столетие. Въпросните прилики се откриват при някои характерни моменти на това обучение. Преди да се спра на тях, ще подчертая, че според доста от самите музиканти, този тип овладяване на инст-

румента е по-важен от официалното обучение.

"...Р. Б. По Ваше време самообучавахте ли се в пансиона извън обучението в клас?"

Л. Й. Ами, по мое време просто ние бяхме жадни за музика и свирехме постоянно в пансиона и където не... Постоянно си носехме инструментите, свирехме ... а сега, не знам ... има някакъв отлив ... А по наше време нямаше информация ... нямаше магнетофони, нямаше видео ... но бяхме слушали за Атанас Вълчев, за Стоян Величков – ние не сме го виждали на живо, просто имахме няколко записа и ние свирим като луди ... Подражаваме, като имате предвид, че презаписите не бяха професионални ... Това ни принуждаваше да си измисляме... [2]

"... Р. Б. Трябва ли народният музикант да се учи и извън академичното обучение ... тъй да се каже да бъде и самоук?"

Ц. Ц. Трябва... сега, вижте, сам да се обучава ... ето моят период беше такъв ... Добре е да отидеш при него (учителя, Р. Б.), да ти го предаде, да ти го покаже ... Но аз съм се блъскал, блъскал ... А сега го преподаваш на студента като съдвкана храна, стига той да е талантлив, за да го усвои...

Р. Б. Може би има значение за мотивацията на учащия се...

Ц. Ц. На времето като че ли ентусиазма беше много по-голям. А сега като че ли спада интересът...

Р. Б. На какво се дължи това?

Ц. Ц. *И аз не мога да ви кажа ... Дали, защото вече много информация има, и зрителна, и слухова ... дали, защото навлезе тази, модерна музика ... и аз не знам на какво се дължи, но има отлив ... Няма такъв голям интерес ... Аз съм имал студенти, които са били толкова влюбени ... че ме заразяваха и мен да дам каквото може ... давам всичко ... Сега ... просто ги бутам зорлем ... не върви работата ...* [3].

Един от признаците, които оприличават обучението на инструментисти със занаята е “краденето” му. При тази ситуация този, който владее по-добре уменията се старее да “скрие” всичко, което може да улесни учащия се и да го направи по-трудно достъпно за него. Това от своя страна носи по-голямо желание у начинаещия да научи и в резултат на изключителните си усилия той свиква да цени придобитото. “Краденето” става от различни източници: от големи майстори, – Атанас Вълчев, Никола Ганчев, Румен Сираков и др., чрез записи; от учители – непременно трябва да са големи изпълнители и да практикуват “занаята” извън училището, в кръжмата, на сватбата и др.; от по-напреднали съученици (обикновено в по-ранните етапи на своето развитие). В цитираните по-

долу материали може да се проследи как става самото “крадене”:

“...Ц. Ц. Има такива хора ... по психонагласа ... Атанас Вълчев казва: “Аз нямам образование, ако си дам всичко – ще остана на пътя!” И той например се обръща обратно (гърбом, Р. Б.), вика: “Няма какво да гледаш, само слушай!” Викат му: “Недей така, хората са дошли тука да се учат, може ли такива работи!?” А той: “Тия, вика, са опасни хлапета, учат се и имат образование, а пък аз нямам образование!” И сега си е такъв ...” [3].

В тази ситуация се поражда и една особена йерархия – чираци, калфи и майстори. Ето някои изказвания по този повод, които сочат правилата, по които се изгражда въпросната йерархия:

“...Р. Б. Направи аналогия с йерархията чирак – калфа – майстор в училището!

Г. А. ...Най-изявено е майсторството в четвърти курс, там е най-изявено лидерството ... В пети курс ги смятат за отминали, пред уволнение дето се казва ... Но най-ясно е през четвърти курс, майсторите ... между учениците, а пети курс са калфи вече на учителите ... чираците са осми и девети клас, десети са калфи, почват да надигат глас ... дето се казва, да мерят сили ... тогава много работи се преразпределиха ... Когато човек вече навлезе в тия неща вижда трудно кой какво е ... Той е тол-

кова опиянен от собственото си положение, че не вижда какво става...

Р. Б. Ти кога си бил майстор?

Г. А. Ами десети, единадесети клас ... [4].

Ако неофициалното обучение дава същността на професионализма в овладяването на инструмента, то официалното, според същите информатори, дава музикалната култура. Трябва да отбележа, че последната е понятие с много по-голямо значение за този тип музиканти, отколкото за “класиците”, тъй като чрез изтъкването на факта, че я притежават, народните музиканти добиват известно самочувствие в собствените си очи. Двойствеността в самосъзнанието на въпросните музиканти се проявява и в този случай – от една страна, той владее инструмента не по-зле от големите имена без специално образование (напр. Иво Папазов, Атанас Вълчев и др.), а от друга – той притежава музикална култура, която го издига над горепосочените и го приравнява с “класиците”, т. е. еталона за културен музикант.

“... Р. Б. Да вземем за пример самороден талант от село, който свири много добре, но без да иска да му плащат – той професионалист ли е?

Л. Й. Това е обширно понятие – професионалист ... той е един музикант, добър музикант ... профе-

сионалистът трябва да е учил, да има музикална култура ...” [3]

“... Р. Б. Има ли нещо като комплекс в тези музиканти, които нямат специално образование?”

Т. Г. Да ... не във всички ... но не трябва да се подценяват, защото в някои има по-ценни качества, даже понякога са по-добри импровизатори ... Но при другите пък личи все пак музикалната култура ... някак си и ритмиката му е по-точна, и орнаментите са по-яснички ... и звукоизвличането е по-добро ...” [1].

Професионална реализация

След завършването на средното училище (а в някои случаи и преди това) започва истинската реализация на младия музикант. Известна част от тях продължават обучението си във ВУЗ, но на практика усвояването на инструмента е вече приключило⁶. Реализацията на този тип музиканти става главно в три поприща – професионален ансамбъл, заведение за обществено хранене (механи, таверни и др.) и като сватбарски музиканти. Характерно е това, че може да се практикува и на трите поприща едновременно, а ако става дума за студент от ВМПИ – на едно от тях⁷.

Всяко едно от тези три поприща има своя специфика. Владеенето на тези изискуеми принципи е причината за самочувствието на музиканта като универсален. Ето някои примери за това:

"... Т. Г. Има една универсалност в народния музикант, човекът, който свири на народен инструмент ... Може би пренебрегването оттук-оттам го е накарало да се хвърля в различни жанрове ... и по този начин той се усъвършенства повече в другите жанрове и това съвършенство помага най-вече на българската народна музика, тази която е създал нашият народ ... като ритмика, орнаментика и всичките там подробности в музиката... В това отношение не трябва да има сравнение, от нас могат да се получат музиканти във всички останали жанрове... Да речем, за паметта в музиката ... народният музикант има може би най-голяма памет, най-силна памет, защото му се налага да свири най-много наизуст. На нас ни се налага да свирим и по ноти, но това идва от сегашните хармонизации и оркестрации ... те са на принципа на класическата музика ... така е построен днешния народен оркестър ... [1].

В горния пример се има предвид, че народният музикант е универсален по отношение на другите жанрове (джаз, рок и др.), но практиката показва, че всъщност тази универсалност е и в другите поприща – кръчмата, сватбата, ансамбъла.

Кръчмата е мястото, където се разчупват школските представи на музиканта за характера на неговата професия. Различните житейски си-

туации, които се появяват в хода на работата, както и наблюдението върху това, което "се харчи", т. е. представлява вкуса на широката публика, изграждат или по-точно реструктурират ценностната система на музиканта. От друга страна именно тези житейски и професионални трудности го школуват допълнително и го правят добър импровизатор и развиват неговата съобразителност по отношение на различните ситуации.

Сватбата като музикантско поприще е също школа, която има значение за изграждането на професионалиста. Всеизвестно е, че именно на сватбата професионалният музикант попада отново във фолклорна среда и вторично се "зарежда" с виталността на фолклора. Нещо повече – мнозина от музикантите добиват ясна представа за това "що е фолклор" и какво представлява всяка една от дейностите, които той самият върши. Музикантите често употребяват епитета "естествен (а)" за всичко, което е фолклор, и "изкуствено" за сценичните прояви.

Тези две поприща – кръчмата и сватбата – са мястото, където се практикува занаята. Очевидно е, че всеки академизъм тук е неуместен, поради което фолклорните механизми на обучение и реализация тук са най-добре проявени.

В *ансамбъла* тенденциите са обратни на останалите две поприща – колективизмът в кръчмата и сватбата се противопоставя на индиви-

дуализма, що се отнася до авторството, например. На свободното развитие на музиката се противопоставя готовата партитура, която е задължителна в този случай. В ансамбъла йерархията е проявена също както в училището, но критерият вече не е майсторството, а дългият стаж.

Различните условия, в които се проявява реализацията на народния музикант, налагат и специфични проявления на творческите стремежи и дарования. Ако в другите две поприща изпъкват качествата на музиканта за импровизация и съобразителност в музицирането, то в ансамбъла се търси друго – съчетаването на различни сръчности – свирене, писане на музика, дирижиране, а в последните години – пеене, свирене на повече от един инструмент, че даже и танцуване. Тази тенденция към “поливалентност” на изпълнителя в ансамбъла се е наложила, според мое мнение, по две причини:

а) Едната е естественият стремеж на различните компоненти във фолклора да се съчетават в една личност и да се проявяват едновременно. С други думи, синкретизмът, характерен за фолклора, се откроява чрез стремежа на изпълнителя към повече от една дейности – танцорът да пее и свири на ударни инструменти⁸, певицата да танцува, инструменталистът – да пее и танцува;

б) От 80-те години насам се налага една тенденция към шоуспектакъла, в който “всички правят всич-

ко”. Тя се прояви най-напред в големите ансамбли като “Пирин”, “Тракия”, “Филип Кутев” и др., а по-късно това стана традиция във всички други ансамбли. Това беше едно от важните условия да се “разчупи” номерната концертна структура и да се разшири “тясната специализация” на всички изпълнители от различните състави⁹.

в) След 1989 г. настъпи стагнация в жанра, която особено се отрази на изявите в чужбина. Наложиха се по-малобройни състави, които могат да поемат цяла програма (приблизително времетраене час и половина). Това наложи максималното използване на изпълнителите, като им се възлагаха и задачи, извън тясната им специализация.

Всички тези обстоятелства налагат оформянето на изпълнителя като полифункционална фигура в спектакъла. Това, което има значение за цялостната практика е не само многостранността на изпълнителството, и създаването на репертоара на ансамбъла. Като цяло може да се каже, че по-голямата част от авторите на обработения фолклор са инструменталисти като тясна специалност. Нещо повече – те са обикновено и диригенти и ръководители на състави¹⁰, дори свирещи в оркестъра.

Тази “ренесансова нагласа” у всички, който пише обработен фолклор е и една от причините за непризнаването на тези автори като композитори. Схващането, че професионал-

ната музика на фолклорна основа не е истинско творчество беше доста характерно явление за миналите десетилетия и беше обект на множество спорове и дискусии¹¹. Без да се спирам подробно на тях, искам да изтъкна, че това е поредната причина за сложността в самопознанието и самочувствието на този тип музиканти.

Въпреки тези конюнктурни противоречия, времето е отясяло ценността на всяко едно произведение и то има съдбата, която му отрежда неговата художествена ценност. В случая трябва да се наблегне на тези факти, за да се посочат причините за специфичното творческо самочувствие на “народните” композитори.

Във *фолклорното училище* и *ВУЗ* доста от музикантите “се връщат” там, където са били обучавани (т. е. в същото училище) и по тази причина се стараят или да подражават на своите учители, или да избегнат техните грешки. Най-важното качество, което се цени от страна на учениците у учителя по инструмент е способността му като изпълнител.

“... Р. Б. А кои учители бяха най-уважавани?”

Г. А. Които свиреха най-хубаво! Защото в народните инструменти, честно да си кажем – педагогиката не играе толкова голяма роля...отколкото чистото възприемане. Учителят ти ако не свири хубаво – каквито и методи да има, няма да научиш нищо от него ...

Най-много да научиш пръстовка донякъде, постановка донякъде, тоноизвличане ... но оттам нататък – достига се до едно ниво, от което не може – трябва сам...”[4].

Учителят по специален предмет във фолклорното училище става *еталон за подражание* от страна на учениците (понякога те подражават и в неща, различни от свиренето – манталитет, речник, походка, облекло и др.).

Съзнавайки това обстоятелство, преподавателите се стараят да наложат такъв начин на общуване, който от една страна да скъсява дистанцията между него и ученика, а от друга – да се подчертава непрекъснато неговото превъзходство над него. Това, което се възпитава у ученика е съзнанието за себе си като член от едно общество, различно от “самодейците” и същевременно лишено от “снобизма” на останалите музикантски кръгове.

Освен пряката преподавателска работа и евентуалната заетост в друго поприще (сватба или заведение), учителят също както и свирачът в ансамбъла проявява интерес към писане на музика. В училището има условия за “проверка” на собствените възможности в това отношение, тай като този тип музиканти са и диригенти на учебните оркестри. Самочувствието му по този въпрос е добавъчно насърчено от обстоятелството, че учащите се по принцип ха-

ресват всичко, което прави учителя по специален предмет.

Трудно може да се намери някакъв естетически модел в съзнанието на въпросните музиканти и по начало трудно може да се открият никакви показателни възгледи относно изкуството изобщо и художествеността на това, което правят те. Доколкото такива естетически позиции се наблюдават, те са останали от едно време, в което “занаята” е процъфтявал. Ще цитирам някои от тях:

“... Р. Б. Човекът на изкуството различен ли е от човека на занаята, от занаятчията?”

Т. Г. Не се различават много ... може би има повече егоизъм в занаятчиите...

Р. Б. А човекът на изкуството е по-благороден?

Т. Г. Да, по-благороден...

Р. Б. А кои преобладават между народните музиканти – занаятчиите или хората на изкуството?

Т. Г. Мисля, че хората на изкуството ... с малко проценти превъзхождат ... аз съм минал през различни сцени, и в кръчма, и на театрални сцени и какви ли не ... и на открито, така че всички са какъвто съм аз ... ние сме едно ...”[1].

Въз основа на гореказаното могат да се направят следните основни изводи:

1) Поради специфичните промени в начина на функциониране, се променя характерът на дейността свирене в условията на сцената. Това налага промени не само по отношение на инструментите и музиката, а и по отношение на личността, която свири;

2) Промяната в изграждането и развитието на свирача касае някои параметри, които позволяват да се търси база за сравнение не със селския тип музикант, а по-скоро с дребния занаятчия от миналия век;

3) Допирните точки между занаятчията-свирач (професионалния народен музикант) и занаятчията от миналия век се отнасят до градския му произход или местоживеене, специфичното общество, което създават и което се гради върху характерна йерархична организация;

4) В психологическия образ на този тип музиканти могат да се открият черти, характерни за занаятчиите през споменатата епоха. Те рефлектират пряко върху цялостния мироглед на музиканта и по-конкретно върху неговите естетически възгледи.

СПИСЪК НА НАПРАВЕНИТЕ ИНТЕРВЮТА

1. *Тодор Глухов*, диригент на народния оркестър на ансамбъл "Родопа", Смолян, зап. Радка Братанова, 12.06.1996 г.
2. *Лъчезар Йорданов*, бивш диригент на народния оркестър на ансамбъл "Искра", Велико Търново, понастоящем зам. директор на СМУ Широка лъка, зап. Радка Братанова, 11.06.1996 г.
3. *Цветан Цветков*, диригент на народния оркестър на ансамбъл "Тракия", зап. Радка Братанова, 13.06.1996 г.
4. *Георги Андреев*, диригент на народния оркестър на ансамбъл "Ф. Кутев", зап. Радка Братанова, 26.06.1996 г.

БЕЛЕЖКИ

¹ По този въпрос вж. Т. Ив. Живков, *Народ и песен*, С., 1977. *Фолклор и съвременност*, С., 1981 и др.

² Средните музикални училища за народни инструменти и народно пеене в гр. Котел и с. Широка лъка, фолклорните паралелки в Средното музикално училище, гр. Плевен, и Държавното хореографско училище, както и бившият Висш музикално-педагогически институт (ВМПИ), а понастоящем Академия за Музикално и Танцово изкуство (АМТИ) в гр. Пловдив, ВТУ "Св. св. Кирил и Методий", В. Търново и др.

³ Вж. Архив на СМУ с. Широка лъка, главна книга. От тези сведения става ясно, че по-голямата част от учениците имат селски произход (родени са в село, родителите са от село, или бабите и дядовците са от село)

⁴ По тези въпроси са провеждани многобройни работни съвещания и други форми за обсъждане на проблемите, в които са участвали предимно преподаватели от въпросните училища. Най-сериозно бяха разисквани тези проблеми на конференцията, проведена през 1994 г. в гр. Стара Загора. Вж. Р. Братанова, *Накои концептуални и конкретни аспекти на обучението в училищата по народна музика – В: Музикално-теоретичната подготовка в средните музикални училища*, Стара Загора, Изд. на Министерството на културата, София, 1994.

⁵ *Раикова. Н. Динамика на инструменталното музикално изпълнителство*, Българ. фолклор, 1993, 11, 66–67.

⁶ Висшето образование на фолклорните музиканти до скоро беше възможно само във ВМПИ (Висш музикално-педагогически институт), а понастоящем АМТИ (Академия за музикално и танцово изкуство) в гр. Пловдив. В учебните планове на това учебно заведение (по-точно на катедра "Фолклор") са застъпени дисциплини, насочени предимно към подготовката на младите музиканти за ръководители на състави, а именно дирижиране, курсово хор и пр. По тази причина специалният предмет е по-слабо застъпен, а от друга страна, той е овладян като основа в средното училище.

⁷ Практиката да се работи по време на следването е предимно след 1989 г., но за въпросните музиканти това беше типично и преди това. В средата на 80-те години, когато ансамбъл “Тракия” беше в своя разцвет, кадровият ѝ състав беше предимно от студенти във ВМПИ. Също така музикантите се бяха насочили и към сватбите и заведенията в Пловдив и другите селища, близо до него.

⁸ Това може да се наблюдава в почти всички ансамбли – тенденцията за специализацията на танцьорите в свирене на ударни инструменти

⁹ Тази практика се формира най-напред във водещите ансамбли като “Пирин” и “Тракия”, а после и другите – “Загоре”, “Добруджа” и др.

¹⁰ Такива са Цветан Цветков – диригент на оркестъра на ансамбъл “Тракия” Пловдив, Стоян Стоянов, диригент на оркестъра на ансамбъл “Пирин” Благоевград, Георги Андреев диригент на оркестъра на ансамбъл “Ф. Кутев”, Костадин Бураджиев, диригент на ансамбъл “Добрич” и мн. др.

¹¹ В миналото рядко приемаха такива автори в СБК. Още по-сложно беше това за музиканти, които са завършили фолклорно училище и ВМПИ, членството в Съюза на българските композитори беше един вид признаване, което никой автор не можеше да пренебрегне.

DRAWING OUT THE EDUCATION OF THE FOLK MUSICIAN

RADKA BRATANOVA

Summary

The article is focused on a problem which is still ill studied in ethnomusicology – the folk musician on the interface of folk and professional music making. His/her creative profile is drawn on the basis of analysing his/her typical origins, abilities and being gifted musician and realisation. His/her personality is advocated to be complex and contradictory one, simultaneously incorporating urban and village coming from, professional and folk mores, as well as professional and amateur nature, despite of the fact that the majority of them have attended high or higher musical schools offering education in the domain of folk music.