



Педагогическо списание на
Великотърновския университет
„Св. св. Кирил и Методий“

ПЕДАГОГИЧЕСКИ
АЛМАНАХ

Брой 2, 2021

DOI: 10.54664/PSMR7665

МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА

MUSIC PEDAGOGY

ИЗКУСТВОТО НА МУЗИКАЛНАТА ПЕДАГОГИКА
(„ОПИТ ЗА ОСНОВНА ШКОЛА ПО ЦИГУЛКА“ ОТ ЛЕОПОЛД МОЦАРТ
И НАЧАЛОТО НА ЦИГУЛКОВАТА МЕТОДИКА В БЪЛГАРИЯ)

Ангелина Маринкова*

THE ART OF MUSIC PEDAGOGY
(A TREATISE ON THE FUNDAMENTAL PRINCIPLES
OF VIOLIN PLAYING BY LEOPOLD MOZART
AND THE ORIGINS OF VIOLIN TEACHING METHODOLOGY IN BULGARIA)

Angelina Marinkova

Abstract: *Learning and improvement are impossible without teaching. Pedagogy exists to impart knowledge and skills as directly and rigorously as possible, but it is rather an art than a science, since art creates rules, while science obeys them. The only rule of art is that there are no rules, no absolute truth. Pedagogy works with personalities and individuals, which science cannot do although scientific rules are vital to the teaching process: know the rules, when to obey them, and when to break them. Thus, all teaching is connected across all cultures and traditions. Violin pedagogy is no exception. The earliest documentation of violin teaching in Bulgaria is found in the curricula of general educational institutions. This study traces the complex interconnections of common teaching principles between national and European violin pedagogy, specifically Leopold Mozart's *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing (Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756)*, and late 19th- to early 20th-century Bulgarian teaching in the methods of Karel Machán, Dimitar Hadzhigeorgiev and Kamen Popdimitrov.*

Keywords: *violin teaching; music pedagogy; history of education; history of music; history of violin playing.*

* Ангелина Маринкова – магистър по педагогика на обучението по музика, НМА „Проф. Панчо Владигеров“, София, България, e-mail: angelina@tsarstva.bg

ВЪВЕДЕНИЕ

Целта на настоящата студия е да се разкрият основните идеи и подходи, вложени в методиката на преподаване на цигулка в един от знаковите трудове в областта от втората половина на XVIII век – „Опит за основна школа по цигулка“ от Леополд Моцарт, и да се проектират върху формиращата се в края на XIX и началото на XX век българска цигулкова школа.

Школата на Моцарт е издадена в оригинал на немски през 1756 г. в Аугсбург под патронажа на княза на Залцбург Зигмунд Кристоф. Още с излизането си от печат се ползва с голям интерес, което налага поредици от преиздания и преводи през годините. За българската професионална общност и културна общественост „Опит за основна школа по цигулка“ става достъпен през 2013 г., когато е преведен от Маргарита Георгиева с редакторски колектив: проф. Йосиф Радионов, проф. д.н. Томи Кърклияски, проф. д.н. Пенчо Стоянов, доц. д-р Марияна Булева-Петрова и Пенка Дженева, по чиято идея е осъществен проектът (Моцарт 2013).

Създаден във времето на изграждане на теоретичен фундамент в много области на музикалното изкуство и изпълнителското в частност, трудът на Леополд Моцарт е „роден“ в една и съща година с неговия син Волфганг Амадеус и е служил за обучението му. Последният факт е основание да се каже, че резултатите от него са такива, каквито надали някой от съвременните методи ще даде някога. Моцартовата школа не е просто упътване за механизано свирене на цигулка, а нещо много повече – школа „за добрия вкус“, трактат, създаващ отношение към музикалното изкуство и даващ пътищата към опознаването му и овладяването му чрез разума (Shock 2014: 2). Привличането на вниманието върху един такъв текст и извличането на есенцията от него би било не само завръщане към извора на безкомпромисния професионализъм, поставящ музикалния смисъл, на първо място, а и съвременен повод за размисъл от гледна точка на принципите, залегнали в специализираното и общото музикално образование. Това е и основанието да се потърсят връзки с първите издадени български учебници за обучение по цигулка, които се появяват у нас след Освобождението.

Според Леополд Моцарт започващият заниманията си с музика цигулар трябва да е преминал първо през стабилно музикалнотеоретично ограмотяване, като идеята е, че теорията предшества практиката. Необходимо е най-напред обучаващият се да може да изпее и изтактува всичко, което следва да свири на цигулката, преди практически да е занимаван със самия инструмент. Теоретико-практическият подход на Леополд Моцарт не изглежда изключително актуален днес, в условията на стремеж практическото обучение да започва на все по-ранна възраст, когато превес имат моторно-двигателните навици, основаващи се върху слухова и мускулна памет и импулсивност. Но когато ученикът се възпитава по аналитичен път, той винаги ще търси за себе обяснение на музиката и ще я усвоява чрез интелекта си, с който ще облагородява сетивата си.

МЕТОДОЛОГИЯ

Предмет на настоящото изследване са педагогическите подходи в обучението по цигулка в подобрите обекти, но също така и общите педагогически принципи, чиято стойност надмогва специализираното обучение по инструмент. В този смисъл може да бъде формулирана и хипотезата, че общите педагогически постулати, заложи в него – баланс между теория и практика, интегративност, асоциативност, провокация на отношение към обучението чрез художествени стойности, широка общокултурна контекстуализация на музиката – имат отношение и към съвременния музикалнопедагогически компетентностен модел.

Задачите на настоящата разработка са:

- създаване на профил на методите на бароковия и раннокласически учител по цигулка и учител по музика и съпоставката му с този на българския педагог от епохата на формиране на българската инструментална цигулкова школа;

- изследване на ранната история на музикалното образование и цигулковото обучение в България през призмата на значението на инструмента цигулка в общообразователните часове по музика.

Целта и задачите се постигат главно чрез методите на анализа, сравнението и синтезирането на идеи и принципи.

РЕЗУЛТАТИ И ДИСКУСИЯ

„Опит за основна школа по цигулка“ от Леополд Моцарт като „Школа за музикалния смисъл“ в пресечната точка между теория и практика

Леополд Моцарт заслужено носи званието „баща на цигулковата педагогика“ (Kolesnyk 2014: 1), бидейки автор на първата всеизвестна и всепризната школа по цигулка. Въпреки че примерно съчинението в същия жанр на Мишел Пиньоле дьо Монтеклер е написано почти половин век по-рано, трудът на Моцарт е първият широко познат, утвърден, достъпен, многократно преиздаван и превеждан, широко педагогически прилаган, демонстрирайки устойчивост на критиката на собственото и следващите го времена.

Тук е мястото да насочим вниманието към един интересен проблем на понятийния апарат на цигулковата педагогика на ХХ век по отношение на жанровото дефиниране на различните видове теоретико-практически съчинения, залегнали в нейната практика. Леополд Моцарт нарича своя труд „Versuch einer gründlichen Violinschule“, което най-точно трябва да се преведе именно като „Опит за основна школа по цигулка“ (Моцарт 2013). За Моцарт „школа“ означава подробно, изчерпателно теоретико-практическо съчинение, в което теорията не само предшества, но и определя, осмисля и оправдава въобще практиката, давайки необходимия набор от качества и знания за нейното сполучливо провеждане, затова той ѝ отрежда първостепенна роля. В неговото съчинение теорията не е увод към същината, а е същината, без която практиката е като празна черупка, лишена от истинското си съдържание. В тесния си смисъл думата „школа“ или „Schule“ / „École“ идва от думата за училище и оттам означава начина, по който се образоваш или школуваш систематично в училище. Ако разгледаме понятието „школа“ като кръг от хора със сходно школуване, обединени от една водеща личност – автор на дадена теоретична концепция или практически модел – тогава можем да кажем, че школа, педагогически подход и методика получават допирни точки.

Вероятно успехите на Леополд Моцарт като инструменталист и композитор, както и симпатиите на княз Зигмунд Кристоф са изиграли решаваща роля в подемането на дръзкото дело да създаде подобен труд сред цял океан от проявени цигулковии виртуози и педагози – негова критика и конкуренция. Сам Леополд Моцарт споделя: „...*все пак се колебах повече от една година. Понеже бях доста нерешителен да се появя на светло и да привлека вниманието към себе си със своя скромна труд в едно такова време на Просвещение*“ (Моцарт 2013: 14). Въпреки това по стила на писане личи, че самочувствие не му е липсвало, напротив – Леополд Моцарт усеща превъзходството си, бидейки не просто можещ, но и мислещ музикант. Той намира своя труд за наложителен поради педагогическите грешки, които наблюдава при съвременните му цигулари и които са следствие колкото на неправилно усвоен материал, толкова и на неправилно преподаден. Това очертава насочеността на школата както към ученика, така и към учителя: „*Най-накрая трябва да си призная, че написах тази Школа по цигулка, за да бъде не само в полза на учениците, а и на преподавателите. Много искам с нея да върна в правия път всички онези, които с недоброто си преподаване само са пречили на своите ученици. Защото самите те имат такива недостатъци, които – ако сами малко биха загърбили себелюбието си – веднага биха ги разпознали сами в себе си*“ (Моцарт 2013: 16). Учебникът е написан, за да е функционален и поради това се обезсмисля, откъсне ли се от практиката. Той е създаден, за да служи като помагало за вече ръководения от учител ученик и търсеция да се обогати преподавател (Mann 1948).

Леополд Моцарт с гордост носи званието *педагог*. Това е начинът, по който той възприема себе си най-вече. Очевидно не се е стремил към лична инструментална кариера, но е намирал огромно удовлетворение в това да обучава други за тази цел. Той се славел като най-добрия учител по цигулка в Залцбург и не са му липсвали кандидати за ученици (Anderson 1938: 124).

Педагогическият му подход се основава предимно върху два значими труда, част от идеите на които днес звучат като архаизъм, но други продължават да бъдат фундамент на педагогическото

изкуство. Това са съчинението на **Дезидериус Еразмус (1469 – 1536)** за обучението на момчетата и по-късното, на абат и архиепископ камбрийски **Франсоа дьо Фенелон (1651 – 1715)**, посветено на това как трябва да бъдат образовани правилно и пълноценно момичетата. Трудът на Фенелон „Трактат за образоването на момичетата“ е забележителен с напредничавия за времето си възглед:

„Кой е способен да даде толкова специална грижа в цивилизоването и облагородяването на този свят така, както жените, които освен естествения си авторитет в семейството имат предимството да бъдат по рождение внимателни, съобразителни до детайл, напредничави, внушаващи и убедителни?... Позициите на жените в обществото не са по-маловажни от тези на мъжете... Отчитайки ползата, която представлява добре образованата жена за света, трябва да си даваме сметка и за вредите, които нанася тази, която е лишена от образование... Колко категорично доказва това важността на старателното образование на момичетата!“ (Fènelon 1900: 1 – 2).

Влиянието на идеите на Фенелон се доказва от педагогическия подход на Леополд Моцарт спрямо собствената му дъщеря. Той я образова лично, с не по-малко старание от това, вложено в образоването на сина му. Тя концертира редом до брат си и баща си по време на тяхното турне в Англия и Франция, изпява се и като отличен композитор. Въпреки напредничавото си мислене, изразяващо се по много начини, включително по зачитането на правата на женското образование, Леополд Моцарт не стига по-далеч, до следващата стъпка – извоюването на правото им на професионален живот и лична кариера, тъй като единствената роля, отредена на жената в края на XVIII век, е тази на съпруга, майка и домакиня (Rieger: 1).

Аналогично препоръките на другия автор – Еразмус (Erasmus 1985) – са внимателно усвоени от Моцарт до последния детайл и приложени при образоването на Амадеус. Според Еразмус детето обладава многократно по-силна памет от възрастния човек и е много по-отворено за нови умения и знания, по-лесно се поддава на обучение и възпитание. Той в никакъв случай не поддържа мнението, че обучението трябва да измести игрите, но че трябва да се явява като разнообразие между тях. Ако детето се остави само да играе, ще израстне своенравно и безотговорно, свикнало, че прави само това, което не иска усилие. Изместването на играта не би било по-малка вреда, тъй като би внушило на детето, че едва ли не човек се ражда, живее и умира по задължение. Според Еразмус гладът за знание се проявява още с първия дъх на човека и се задържа до последния, затова и никога не е твърде рано да се започне неговото образование (Erasmus 1985: 297). Той изказва още много интересни твърдения, над които може да се замислим и днес:

„Повечето хора са учени от необразовани или дори по-лошо – от неправилно образовани“ (Erasmus 1985: 345).

„Единствено в лошото образование се корени всяко сторено зло“ (Erasmus 1985: 346).

„Помни, че в необразования човек човечност няма... Когато думите ми проникнат в ума ти, вярвам, не ще оставиш своето дете, което е теб по някакъв начин, но сякаш прероден твой продължител, да губи дори и най-малка частица от своето съществуване, през която би могло да събере толкова много знания, които да го подсилят за целия му живот, като държат далеч от него злото“ (Erasmus 1985: 298).

Смятам, че след прочита на приведените цитати запознанството с Школата на Леополд Моцарт би показало колко силно е повлиян авторът от Еразмус, обявявайки се срещу незнанието и неправилно преподаденото знание, чувствайки се длъжен да бъде отстранител на тази най-ужасна спънка за високото изкуство и за възпитанието на личността и нейната „човечност“. А ако се вгледаме в цитата за това как детето, „което е теб по някакъв начин“ и „твой продължител“, можем да си обясним защо Леополд Моцарт е така прекомерно вискателен към децата си (McPharlin Ford 2010: 20) и защо е поел грижата лично да ги образова музикално и всестранно.

Леополд Моцарт е строг привърженик на домашното образование. Вероятно разочарованието от личния му опит да се образова по традиционния начин е една от причините да отхвърли до голяма степен децата му да поемат по същия този път. Моцарт черпи не малко вдъхновение от съчиненията на Мойсей Менделсон (1729 – 1786), според когото право и дълг на двамата родите-

ли е да гарантират, че детето ще достигне полагащото му се по рождение щастие, невъзможно без знанието, като **сами** го възпитат и образоват най-прилежно (Mendelssohn 1969: 27 – 28).

Извън личния опит на Моцарт, определено може да се говори и за наличието на обща идейна платформа, довела до създаването на педагогически метод за обучение посредством писмено изложен опит. „Знанието предшества моженето“ (“Lernens was, so können was“) (Shock 2014: 8) гласи най-знаменитата максима на Леополд Моцарт. Ето как Мойсей Менделсон формулира това всеобщо явление: „*Не сме зависими вече от „човека на опита“*“ (т.е. „голия практик“, бел. моя, А.М.)... *ние сме свободни, бидейки мъже на словото. Зависими от печатната дума, отказваме да вярваме, че повече човек може да образова и усъвършенства себе си без книга“* (Mendelssohn 1969: 75).

Обособяването на теоретико-практичния жанр на школата е голяма крачка към напредъка на инструменталното изкуство, която не бива да се подценява. Думите на Мойсей Менделсон стават много ясни, ако се свържат с всичко, изложено до момента. Зависимостта на ученика от неговия педагог е била нещо, нуждаещо се от преразглеждане: преди написването на първите школи за обучение по цигулка ученикът е бил неспособен на друго освен да се повери на „безпогрешността“ на знанията и уменията на своя учител, какъвто и доколото може да си подсигури, без да има необходимите знания, за да може сам да следи доколко правилно е провеждано обучението му. Така ученикът е „прохождал“, стъпвайки в следите на своя учител, воден единствено от ръката му. Това значително се променя след отпечатването на Школата на Леополд Моцарт, който подлага с нея на критика не толкова учениците, колкото учителите, на които те са станали жертва. Още веднъж, с написването на този първи пълноценен и систематичен цигулков метод се задава **норма за обучение по инструмента** – какви са необходимите качества, условия, как, кога, в какъв ред да се води ученикът теоретично и практически. Материята вече е систематизирана според всички свои специфики и е зададена пределно ясна схема, по която трябва да се провежда обучителният процес. И от този именно момент нататък може да се говори за наличие на „общ език“ на свирене между учител и ученик и учител и учител.

Така се полагат основите на **стандарт за правилното свирене**, предшествано от унифициране или поне взаимодопълване на представите за преподаването на цигулковото майсторство.

Индивидуалните педагогически принципи на Леополд Моцарт

В настоящата разработка предлагаме обособяването на **десет главни принципа**, извлечени от Школата на Л. Моцарт. Първият е **теорията предшества практиката**, определя я, осмисля я и я прави ползотворна. Вторият принцип е **поставяне на правилното чувство за метроритъм и пулсация в центъра на музикалното обучение**. Умението следва да се усвои чрез предложената от него „Таблица“ (Моцарт 2013: 232 – 233) – упражнение, което показва по колко разнообразен начин може да се изложи една музикална мисъл в размер С в рамките на пет такта. Таблицата започва с половини ноти, като с всеки следващ пример се прави раздробяване на все по-кратки нотни стойности, като винаги се завършва на цяла нота. Това е едно отлично средство за постигане представа за пропорция в отношението на кратките спрямо дългите нотни стойности. Третият педагогически принцип е **подчиняване на учебния процес на темперамента на ученика**. Леополд Моцарт съветва на силните типове нервна система, които се характеризират с по-голяма възбудимост, да се дават по-бавни пиеси, понеже по природа те имат склонност да свирят по-бързо, отколкото е желателно, а на слабите типове нервна система да се дават бързи пиеси, за да не им се позволява да се отдават докрай на мудността на темперамента си. Четвъртият педагогически принцип на Моцарт е за **осъзнатото свирене**. Нотите, видени на хартия, трябва да провокират вътрешно чуване, както и чутото да предизвиква в ума ясна картина за качествата и височината на тона. Петият педагогически принцип е на **естетическото изпълнение**. Леополд Моцарт настоява при свирене (особено на трудни пасажи) да няма гримаси, въртене на главата, разни пристъпвания, извъртания на таз и торс или неуместното нередовно и шумно вдишване през устата или носа. Шестият педагогически принцип е на **систематичността**. Според Моцарт не бива да се бърза върху нестабилна постановка и неизчистена интонация да се надгражда. Той напомня,

че учителят не бива да се подвежда от собственото си нетърпение или да се вслушва в капризите на ученика и неговите родители и да оставя работата си наполовина свършена. Седмият педагогически принцип на Леополд Моцарт е *развиване на фин усет за правилата за смяна на лъка*. Обичайно педагозите „отменят“ учениците си в тази функция. Вземат щима и просто нанасят правилните лъкове и ученикът си служи „наготово“ с тях, без обаче да му се обяснява защо тук или там е уместно едно или друго решение и че предложеното решение не е единственото правилно, че е въпрос не толкова на вярно или грешно, колкото на вкус и търсен ефект. Осмият му педагогически принцип се изразява в *придаване на динамически и изразителни качества на отделните части на лъка*. Най-общо те са свързани с изпълняването на различните видове щрихи, докато композиторът се застъпва за становището, че лъкът трябва да има още едно разделение с критерии динамика и изразителност. Той прилага четири упражнения за градация и деградация на звука, които напомнят бел канто (bel canto) упражненията за усвояване на „messa di voce“. Между инструменталната педагогика на Моцарт и вокалната педагогика в стила бел канто може съвсем основателно да се търси връзка, предвид факта, че авторът е бил запознат с бароковите вокални практики на обучение (сред които тези на Йохан Фридрих Агрикола и Пиер Франческо Този). Според Моцарт лъкът при свиренето, равностоен на дъха при пеенето, трябва да се ръководи от фразата. Деветият му принцип касае *уравновесяване на тембрите при свирене*. Той дава множество практически съвети как да се балансират тембрите и силата на свиренето в позиция и на празна струна, както и кога е най-уместно да се осъществява смяната. Десетият принцип на Моцарт е *артистично изпълнение*, проявявано чрез разум и чувство. Този принцип е насочен към „добрата мяра и вкус“ при употребата на различните украшения и вибрато – кога, колко дълго и как следва да се свирят те.

Целта на Школата си авторът изказва по следния начин:

„Но за какво става дума? За такива неща, от които се изисква да възпитават у изпълнителите способност за разсъждение и чрез правилата на „добрия вкус“ да подготвят един достоен солист. В тази книга аз поставих основите за добрия начин на свирене – това никой не може да оспори. Само това беше и моето намерение“ (Моцарт 2013: 15).

Много характерно явление за бароковите създатели на школи по изкуствата – както инструментални, така и вокални – е да прилагат знания от много странични предмети на музикалната област или дори от други свързани области – нещо, което и Леополд Моцарт прави, макар и по-пестеливо. Точно поради този характерен за епохата подход Моцарт се чувства длъжен да обясни, че подобни „пропуски“ в труда му далеч не се дължат на липсата на многостранна ерудиция, а единствено и само на търсения лаконичен изказ. Интересно е, че примерите за свирене също не са огромен брой, което определено има отношение към специфичното структуриране в условията на жанра школа, което именно той задава за първи път с труда си. По количествен критерий двучастната съставност от теория и практика показва превес на теоретичното знание. Оценката на целесъобразността показва обаче, че практическите аспекти на овладяване на инструмента – конкретни, аргументирани и методически ясни – не се разглеждат като „път към занаята“, а като „цвят“ на една не само теоретична музикална култура, а на просветеното общокултурно съзнание. В този смисъл и вниманието върху историческите, философските и теоретичните фундаменти на тази култура е абсолютна необходимост и важна част от изграждането на **професионално отношение към изпълнителското изкуство, създаването на музикален вкус и способност за оценка и мислене в категориите на музиката**.

По отношение на личния стил на изложение не може да не направи впечатление стремежът към индивидуалност на Леополд Моцарт. Той е остроумен, саркастичен и безмилостно критичен – говори за всичко с ясна представа, опит, непреклонна лична позиция, правдиво самочувствие и отношение.

„Опит за основна школа по цигулка“ има следната структура:

- посвещение към княз Зигмунд Кристоф;
- предговор – повод и мотивация за създаването на труда и насоченост;

- въведение – музикалноисторическа част и инструментознание, касаещи пряко семейството на цигулката;
- първа глава – приложение на солфежа и елементарната теория в обучението по цигулка;
- втора глава – задаването на основите за формиране на правилната постановка на свирене – държане на цигулката и воденето на лъка;
- трета глава – насоки за работа с начинаещи;
- четвърта и пета глава – посветени са на техниката на дясната ръка; на усвояването на правилата за правилното лъководене и разпределение на лъка при свирене, динамика;
- шеста глава – специално написана за особеното делене на нотите, как трябва да бъде усвоявано, за да се избегнат ритмически несъответствия и как да се води лъка, за да се избегне обръщането му
- седма и осма глава – техника на лявата ръка – видове позиции, правила и насоки за смяната им при свирене;
- девета, десета и единадесета глава – украшения (техника на двете ръце); как се четат, когато са поставени от композитора, къде се поставят украшения по желание на изпълнителя, добрата мярка;
- дванадесетта глава – „Преди всичко за доброто изпълнение“; за естетиката и добрия вкус при свиренето на цигулка;

Първите три глави на школата звучат под ритъма на вече споменатата максима „Знанието предшества моженето“ („Lernens was, so können was“). Неслучайно въведението към първата носи патоса на препоръка, но и на предупреждение: „Необходимо е, преди още преподавателят да даде цигулката в ръцете на един начинаещ, добре да обясни и да се запомнят не само настоящата, но и следващите две глави. В противен случай, когато жадният за знание ученик веднага вземе цигулката и бързо засвири по слух една или друга мелодия, необмислено пренебрегвайки разгледаните основни правила, то тогава никога повече не би могъл да навакса пропуснатото – дори и да се озове впоследствие по пътя на едно пълноценно музикално образование“ (Моцарт 2013: 35).

Очевидно е защо именно трудът на Моцарт се превръща в този източник на влияние, който определя насоките в цигулковата педагогика на следващите векове и остава като крайгълен камък в историята – той обхваща в себе си всички аспекти на теорията и практиката и със своята всеобхватност поставя основите на „пътя“ в цигулковото изкуство, независимо от това че не е първият и единствен в областта си.

Учителят по музика в българското училище от края на XIX и началото на XX век

Новоформиращият се облик на учителя по музика в общообразователните училища като „педагогически музикант“ (израз на С. Любомиров, цит. по Драганова 2020: 99), а не като **музикален педагог**, е показателен за комплексността на фигурата на музикалния деец от края на XIX век, призван колкото за педагогическо-просветителска дейност, толкова и за музикално-изпълнителска. Разликата в двете наименования не е формална. Тя води след себе си коренно различна реализация на възпитателно-образователните задачи (сами по себе си – зависими от целта, на която е подчинено обучението). Двете определения се формират от това кое е водещо в общообразователния процес – музиката или педагогиката. Оттам се получава разминаване и в самите резултати на обучението. Педагогическият музикант има за цел преподаването на музиката, а неговото средство е педагогиката, докато музикалният педагог използва музиката като средство за възпитаване, но музиката не е цел сама по себе си. Цел е обогатяването на общото възпитание, образование и култура на ученика. При такова общо отношение музикалната дейност се обезличава и се принизява до едно от многото разнообразни средства за възпитаване и образование.

Погледнат през погледа на следосвобожденското Министерство на народното просвещение учителят по музика трябва да е ярка, непрестанно проявяваща се и развиваща се артистична личност, посветена на сериозна музикална теоретична или практическа дейност. Педагогиката трябва да бъде само едно от проявленията му, което се лишава от стойност, ако не застане зад един про-

светен вкус и не се подплъти със стабилна инструментална или вокална подготовка (Драганова 2020: 100). А фактът, че редица от учителите по музика всъщност притежават музикално образование, получено в чужбина, като например Емануил Манолов и Панайот Пипков, а други идват в България като просветители, носещи европейската културномузикална традиция, спомага за утвърждаването на фигурата на педагогическия музикант. Както пише Росица Драганова, „това определение не крие връзките си с образователния процес, но, от друга – подчертава художествената форманта в самосъзнанието на българските музикални дейци от следосвобожденската епоха, посветили се както на преподаването на музика, така и на нейното съчиняване/композиране и на пресъздаването ѝ в творческия акт на изпълнението – вокално и инструментално“ (Драганова 2020: 99 – 100).

Профилът на педагогическия музикант от следосвобожденска България е пропит, макар и имплицитно, от образователно-възпитателния метод на Леополд Моцарт, предвиждащ музикалните занимания да започват най-напред теоретично, като всичко изучавано се демонстрира най-напред на цигулката на учителя. С напредването на ученика в музикалното огромяване започват заниманията по самия инструмент. И в двата метода на преподаване – в този на Моцарт и в този на следосвобожденския педагогически музикант, виждаме ревност към музикалния смисъл, към музикалния вкус, към непрекословен професионализъм, неделим от процеса на едно общо отговорно интелектуално, културно и личностно изграждане на обучаваните чрез учителя.

Ролята на инструмента цигулка при осъществяването на музикална дейност в училището от края на XIX и началото на XX век.

„Пение и цигулка“ в учебните програми на педагогическите училища

Съставът на учителите по музика от следосвобожденската епоха включва, от една страна, споменатите по-горе български педагогически музиканти – просветни дейци и учители по музика, а от друга – специалисти от Русия и Чехия, поканени от просветното министерство, за да подпомогнат създаването на църковни хорове и учебното дело. В този етап „същинската битка (на държавата, бел. моя, А.М.) е осигуряването с кадри на масовите нива на образованието и затова усилията на професионалната музикална общност в края на XIX век са съсредоточени именно към подготовката на първоначалните и класните учители – в гимназиите, в отделни курсове и в създадените специално за тази цел педагогически училища“ (Драганова 2020: 34). Тук нямаме за цел да изследваме техните учебни планове и програми, но ще акцентираме върху факта, че в тях задължително се изучава предметът „Пеене и музика“.

В едно от емблематичните педагогически училища, възпитало много видни личности в културния елит на България – Казанлъшкото, в което са преподавали личности като Георги Байданов, Емануил Манолов и Ангел Букорещлиев, освен пеене, от 1888 г. със закупуването на 15 инструмента, се слага началото и на обучение по цигулка. Седмичната програма по музика вече включва два часа пеене (по един за „светско“ и за „църковно“) и два часа цигулка, а дисциплината вече е наречена „Пеене и цигулка“. Преподавател по цигулка е чешкият капелмайстор на Казанлъшката дружина Карел Йермарж.

В статията си „Музиката в средните ни училища“ (Махан 1897) Махан откроява именно педагогическите училища като такива „с уредена програма по музиката, която съдържа всичко, нужно за бъдещия учител“ и е застъпник на проевропейския метод на преподаване на музика не само чрез усъвършенстване на вокалните способности, но и чрез изучаване на инструмент. През 1901 г. в „Мнение по начина на преподаване пението в основното училище“ (Стара Загора: Печатница „Гутенберг“) Георги Байданов (учител по нотно пеене и цигулка в Старозагорската девическа гимназия и в Казанлъшкото педагогическо училище) освен с необходимостта от надграждане на пеенето по слух с нотно пеене, което да реализира паралелен визуален и слухов контрол при музицирането“ (формулировка на Карел Махан), вижда успеха по предмета музика в пряка връзка с преподаването му с помощта на цигулка. В обзорната статия от 1902 г. „Пение и неговото значение за умственото и етично възпитание“, излязла на страниците на списание *Кавал*, авторът

(вероятно самият Махан, Драганова 2020: 34) също формулира важни проблеми на обучението по музика, като сред тях е и инструменталното обучение на бъдещите педагози.

Макар и в тази платформа съвременните изследователи (Драганова 2020: 41) да виждат дискретното влияние на Хербартианската педагогика, от гледна точка на музикалното възпитание биха могли да бъдат направени и паралели с основни принципи, залегнали в Школата на Леополд Моцарт. Сред тях са: интелектуалното и духовното обогатяване; обучение в светлината на етиката и нравствените идеи, възпитаващо чрез разума и духа; обучение, формиращо вкус и нравственост, предхождане на практическото от теоретично знание, създаващо предварителна представа и пр.

Следователно, независимо че както в изследвания период, така и днес пеенето е основната застъпена в часовете по музика дейност, още в края на XIX в. в учебните планове във всички Педагогически училища се въвежда и обучение по музикален инструмент и този инструмент не е пианото или акордеонът (каквато е масовата практика днес), а цигулката.

„Всякой учител и учителка трябва да владее поне толкова цигулка, за да може да изсвири чисто не само простите, но и двойните ноти, каквито се срещат при двугласното пение на детските и народни песни. Преподаването без цигулка е безполезно и при музикално най-развитите учители, а при по-слабите – даже вредително“ (Пение и неговото значение... 1902: 56)

Според същата статия с хипотетичен автор Карел Махан: *„пеенето е едно от най-важните средства, с които училището може да въздейства най-много и най-трайно върху истинското образование на младежта...“*. Съответно в методически план *„пеенето се дели естествено на три успоредни части: теоретично-музикална, практическо-музикална и чисто вокална“*. Първата част има за задача да запознае ученика с изразните елементи на музиката и синтактичните принципи на обединение на тоновете в по-големи единици (с аналогия в речта и езиковото обучение), втората и третата – *„да приготвят ученика да превърне в звук това, що е схванал с разума си“*. Всъщност очевидно е, че чрез съчетаването по този начин в единна дейност на елементи, които са разнородни и обединяват корелират различни типове активност – наблюдение, анализ, следене на текст, аудиация, слухово контролирано изпълнение и естетическо преживяване. Първата (теоретично-музикална) част в съвременните учебни програми по музика е оформена като отделна област на компетентност – *елементи на музикалната изразност* – и запознаването с нейните категории се реализира в първи клас на общообразователното училище, учебникът за който сполучливо е наречен от Снежина Врангова *„музикален буквар“*. Според нея елементите на музикалния език *„независимо от игровите, интерактивните, дидактическите и пр. подходи, свързани с възрастовите особености, се въвеждат последователно, разчленено, на аналитичен принцип, като оформящият се алгоритъм е следният: формиране на представа за всеки от тях поотделно (първи клас), затвърждаване и уплътняване на контурите на изразните средства от втори до четвърти и „сглобяване“ в представата за музикална форма (в пети клас)* (Врангова 2019: 136).

В статията с предполагаем автор Махан преподаването без цигулка, дори от страна на музикално най-развитите учители, се определя като безполезно, *„а при по-слабите – дори вредително“*. Необходимостта от инструментално представяне на изучавания песенен материал е обусловена от спецификата на обучението в две от основните дейности – слушане и възпроизвеждане. Що се отнася до слушането, 100 години назад във времето учителите нямат технологични опори при работата си и единственият начин да запознаят учениците си с дадено произведение в активността „слушане“ е инструментът. Колкото по-високо е инструменталното им майсторство, толкова въздействието е по-силно, а естетическото преживяване – по-пълноценно. Другият срез на проблема – изучаването на песенния материал – е свързан с необходимостта от инструментална опора при изпълнението, предвид невъзможността на учениците за подражание в същата октава на изпяното от звучащия октава по-ниско мъжки учителски глас.

Цигулката не само е „най-изгодният и евтин инструмент“, но и темброво хармонира пре-красно с детския глас. Освен икономическите и чисто практическите причини, основната причина цигулката да се превърне в неделима част от общообразователните часове по музика е нейната близост до детския (дискантов) глас, както и песенността на извличания от нея звук (Пение и

неговото значение... 1902: 44). От края на XIX век тези съображения органично вписват инструмента цигулка едновременно като част от системата на образованието – учебен предмет („пеене и цигулка“) в учебните програми на педагогическите училища и като задължителен инструмент и средство за въздействие в педагогическата практика по предмета „Пеене“, която е немислима без опората върху инструменталния звук. Като такова средство със сигурност се запазва поне до 60-те години на XX век, когато примерно във Варненското педагогическо училище инструментът е изучаван задължително по протежение на целия курс на обучение – от осми до дванадесети клас.

Както стана ясно, цигулката е първият инструмент, получил широко разпространение в следосвобожденска България и станал задължителна част от часовете по музика в общообразователните училища като естетически и възпитателен фактор и средство при вокалното обучение и нотното огромотяване в обучителния процес на учениците от началните училища.

Така още в края на XIX в. се откроява следната специфика на подготовката на учителя по музика: той едновременно трябва да бъде обучен („екзекутивен музикант“, „добър капелник“) музикант, и, заедно с това – и педагог и възпитател. Показателно е, че през 1903 г. часовете по пеене (Драганова 2020: 98) в трикласните училища не са достатъчни за попълването на хорариума на учителя по музика и затова е необходимо той да е подготвен, за да може да води и други предмети (този проблем в съвременността обичайно се решава, като часовете по музика се дават на друг специалист).

За важността и ролята, които се отдават на инструменталните умения по цигулка на учители и ученици, свидетелстват учебниците на Карел Махан, предназначени за общообразователните и педагогическите училища, както и за духовните семинарии. Неговите учебници по музика и тези на Георги Байданов са сред малкото, одобрени и препоръчани от Министерството на народното просвещение в края на XIX – началото на XX век“ (Пеене и неговото значение... 1902: 44). Учебниците на Махан са два вида – по музика и по цигулка, като и двата са теоретико-практични. И в общото образование по музика в началните училища, и в специализираната подготовка на педагогическите специалисти съдържанието и методиката, върху която са конструирани учебниците, предполагат формирането на пълноценна нотна грамотност у учениците, като нотният текст „оживява“ чрез демонстрации на цигулката от учителя и ученика. **В първия тип** учебници на Карел Махан цигулката е средство за преподаване на музикалната теория от страна на учителя и за изучаване на песенния материал – към него спадат „Учебник по музиката...“ (Махан 1895), „Кратък учебник по пение“ от I до V клас (по старата система на обучение) и „Двугласни песни за средните училища (Пловдив: друж. Печатница „Единство“, 1893). Тези учебници отреждат на цигулката акомпанаторска роля при солфежиране, вокализиране и пеене, при което тя подпомага ритъма и чистото пеене. **Вторият тип** учебници е посветен на теоретико-практическото овладяване на инструмента цигулка – това е „Учебник по цигулка“ в три части, предназначен за педагогическите училища и семинариите (Махан 1897, 1898). Тези учебници са предназначени за индивидуални часове, два пъти седмично, предвидени в учебните планове на тези училища в съответствие с програмата на тогавашното Министерство на народното просвещение (Драганова 2020: 37).

Тук е подходящото място да бъде засегнат проблемът за тревожно засилващата се тенденция съвременните музикални педагози все повече да скъсват с музиканското поприще, към което би трябвало да принадлежат. Необходима е реабилитация на *педагогическия музикант*, в чието обучение музикалната подготовка да е водеща. Също така е нужно приоритизиране на инструменталното и изобщо на „живото“ изпълнение от страна на учителя, и на учениците в часа по музика в случаите, които го предполагат; оттегляне на технологиите в посока онагледяване и разширяване на знанието за музиката като ритуал, изпълнителски състави, практики и пр.; поощряване на съществуващи ученически хорове и оркестри към общообразователните училища и подпомагане създаването на нови. За примерен начин на мислене може да ни послужи решението на Първия музикален конгрес отпреди почти 120 години (1903 г.), според което „**на успеха по пение трябва да се дава това значение, което има успеха и по другите учебни предмети**“ (цитат от „Музикален вестник“, 1903 г., с. 7).

В светлината на тази начална и все по-широка приложна функция на инструмента цигулка като част от смисъла и конституцията на музикалното възпитание естествено идва необходимостта от създаване на методическа и теоретико-приложна литература за изучаването му.

Първите учебници по цигулка в България

В този контекст, изконно свързващ фигурата на композитора с обществена, изпълнителска и педагогическа дейност (за комплексната характеристика на музиканта просветител от началото на XX век вж. Япова 1999), основаването на българска цигулкова школа следва да се постави през 1897 г., когато излиза първото българско теоретико-практическо съчинение „Учебник по цигулка“ на чешкия композитор, диригент, музикален теоретик и инструментален педагог **Карел Махан (1867 – 1935)**. Заедно с това безспорно начало следва да бъде подчертано, че стимулът за създаване на учебника всъщност е необходимостта от подобен тип съчинения за обучението на учители в създаващата се в периода инфраструктура на българското образование. В таблица 1. се предлага хронологичен списък на основните практико-теоретични трудове по цигулкова педагогика в България от основаването на националната цигулкова школа до средата на XX век:

Таблица 1.

Година	Автор	Съчинение
1897	Карел Махан	„Учебник по цигулка“, ч. I (Махан 1897)
1898	Карел Махан	„Учебник по цигулка“, ч. II (Махан 1898)
1900	Карел Махан	„Учебник по цигулка“, ч. III (1900?)
1910	Димитър Хаджигеоргиев	„Школа за цигулка“ (Хаджигеоргиев 1910)
1938	Камен Попдимитров	„Цигулково изкуство“ (Попдимитров 1946)

Третата част на „Учебник по цигулка“ не е налична в никой български антиквариат, музей или библиотека, до която бе отправено питане. Съществуването ѝ може да се потвърди косвено (засега) чрез друг учебник на същия автор. На гърба на заглаваната страница на „Кратък учебник по пение за средните мъжки и девически училища, клас I“, второ преработено издание. София: П. М. Базайтов, 1900“, предоставен от г-н Димитър Димитров, уредник на отдела по Нова история към Националния музей на образованието в гр. Габрово, са изброени другите учебници на Карел Махан, които могат да бъдат закупени от издателството, и сред тях последен в списъка е „Учебник по цигулка, част III, от същия автор, под печат“. Учебникът по пение се превръща в terminus antequem, вследствие на което може да се направи изводът, че учебникът по цигулка съществува със сигурност под формата на непубликуван manuscript, а вероятно и е излязал в годината на издаване на „Школата по пение“ – 1900 (ако се водим по забележката „под печат“).

Ще бъдат разгледани трите най-ранни български цигулковы школи – първа и втора част на учебника на Карел Махан, школата на Димитър Хаджигеоргиев и „Цигулковото изкуство“ на Камен Попдимитров. Изборът е направен на две основания – сходствата, които споменатите съчинения показват с принципите, заложили в „Опит за основна школа по цигулка“ на Леополд Моцарт, както и липсата на проученост на първите две. Извън тях още двама български цигулковы педагози са повлияни от Леополд Моцарт, което личи и по дадената накрая на трудовете им библиография – това са Антон Хаджиатанасов (1983) и Емил Камиларов (1959).

Карел Махан – чехът, първоосновател на българската цигулкова педагогика. „Учебник по цигулка“ от Карел Махан

Малко се знае за тази така значима за чешката, сръбската, румънската, немската, руската и най-вече българската нация творческа личност и народен будител (Енциклопедичен речник 1988: 396). Роден на 28 март 1867 г. в гр. Холице, Чехия, Махан умира някъде в Русия на неизвестна дата, през 1935 г. Учи в училището във Високе Мито, Чехия. Потвърдена информация за неговото

музикално образование липсва. В свое писмо до командира на 13-ти Рилски полк той споделя, че е завършил с отличие Инструменталния факултет на Пражката консерватория със специалност „Цигулка“ (Баларева 1959: 32). Отправих запитване до *Knihovna Pražská konzervatoř* с молбата да ми бъде предоставена наличната архивна информация за следването на Карел Махан. Според направената справка в архива на Консерваторията и на Пражкото инструментално училище името Карел Махан не фигурира в архива им, а липсата на такава информация би могла да означава, че или не е учил, или не е завършил.

Има данни, че определен етап от живота си Карел Махан прекарва в манастир във Виена. Диригент е на военните оркестри в чешките градове Ниш и Петроварадин. През 1891 г. се предполага, че се установява в България. Повлиява значително музикалния живот на градовете Силистра, Шумен, Лом, Варна, Русе, Велико Търново, Габрово, Пловдив, София, Кюстендил и др., проявявайки се като истински музикален апостол.

В Кюстендил като част от дейността му в тамошното Педагогическо училище създава четиригласен ученически хор, състоящ се от 100 души. Изнася концерти като солист цигулар и като участник в струнен квартет (Баларева 1959: 33). През 1895 г. дирижира черковен хор в гр. Лом. Издател е на първото българско музикално списание – „Кавал“ (1894 – 1902), чиито първи броеве излизат в Силистра, където Махан учителства към момента; впоследствие се издава и в Лом, и в София. Съставител е на първия български музикален речник (Кратък музикален речник. Пловдив: книж. Н. П. Краварев, 1901), пише първите български учебници по музикална теория, сред които по солфеж, елементарна теория, хармония, пеене. Създава първите български учебници по китара и цигулка. Някои от тях се съхраняват в Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, София, и Националният музей на образванието, Габрово. Карел Махан е и първият проучвател на българската народна музика и се нарежда сред първите български композитори (Баларева 1959: 96). Последния период от живота си прекарва като диригент, учител по немски и музика в Русия в градовете Тбилиси, Батуми, Москва и редица други (Енциклопедичен речник 1988: 396).

Първата част на учебника по цигулка е издадена от книжарница „Братя Кравареви“ в гр. Пловдив през 1897 г. за **първи курс на обучение на мъжките и девически педагогически училища**, както и за духовните семинарии. Втора част е предназначена за втори курс; може да се предположи, че трета част завършва цикъла на обучение в трети курс. На този етап моите лични търсения и допитвания до антиквариати, музеи и библиотеки можах да ми подсигурят достъп до два от учебниците – първа и втора част, които именно ще бъдат разгледани и коментирани, а бъдещото евентуалното откриване на третата част в печат или дори било в ръкопис може да стане повод за ново проучване.

Учебникът по цигулка има следното съдържание:

I. Въведение, обхващащо първите пет страници от съчинението и обособено в седем тематични раздела, обозначени от Махан с първите седем букви от кирилицата.

A. – Б. Кратка беседа по инструментознание и по-точно за устройството на цигулката и лъка.

В. Стойка – положението на тялото при свирене

Г. Насоки за това как трябва да се държи правилно инструментът и как се номерират пръстите на лявата ръка.

Д. Препоръки как да се държи и води лъкът правилно. Карел Махан не говори за маниери, но описанието, което той дава, гласящо, че при хващане на лъка палецът се разполага между показалеца и средния пръст, е само по себе си достатъчно характерно, за да се заключи, че е свирел и обучавал по т.нар. от Леополд Ауер „руски“ маниер.

Е. Поддръжка на цигулката – как да се почиства и поддържа изправна цигулката, грижа за струните.

Ж. Струни – обясняват се със слогови и буквени означения.

II. Първоначални упражнения – обучението започва със свирене на празни струни (стр. 5 – 8). Те следва да се свирят с цял лък, с изключение на последното, което въвежда свирене с подразделяне на връх, жабка и средна част. Още от първото упражнение ученикът следва да свири под акомпанимента на друга цигулка. В бароковите школи идеята за акомпанимента е най-силно

застъпена при Джеминиани, но при него той е в цифрован бас, следователно най-близкостоящата до Махан барокова школа е френската – Монтеклер и Корет, както и австрийската в лицето на Леополд Моцарт, чийто акомпанимент се изпълнява от втора цигулка (Моцарт 2013: 94, 94 – 100, 110 – 113, 116, 170 – 171, 174), от цифрован бас (Моцарт 2013: 168, 175, 179, 181, 182, 186, 190, 191, 206) или в още един, застъпен само при него вариант на свирене в трио – първа, втора цигулка и цифрован бас (Моцарт 2013: 172). При Моцарт не всички упражнения са с акомпанимент. Махан и Моцарт нямат едно и също отношение към акомпанимента, макар и двамата педагози да му отдават важна, решаваща роля в обучението. Според Леополд Моцарт ученикът първо трябва сам да се научи да свири чисто едно упражнение, като учителят тактува на фона му, и чак когато е усвоено самостоятелно чисто да се прибави акомпаниментът на учителя (Моцарт 2013: 93 – 94). Появяват се упражнения за двоен гриф в празни струни (чисти квинти), като Махан съветва да се свират много старателно първите няколко седмици и то в тиха динамика. При Моцарт подобно указание липсва – може би защото двамата педагози го въвеждат на различен етап в инструменталното обучение. Моцарт въвежда акомпанимента след значително **мелодическо** обучение, въвеждане в позиции и правила за разпределение на лъка и изчисляване на щрихите. При него интонационната задача от самото начало е по-комплексна, затова акомпаниментът не е уместен. Решението на Карел Махан е съобразено с това, че първите упражнения са на празни струни, иначе казано, при правилно настройване няма как да звучи фалшиво. В първите упражнения на Махан изобщо няма интонационна задача – вниманието е насочено към три неща: лъкът да се води успоредно на магаренцето от жабка до връх, да се слуша хармонията, която се прави заедно с учителя, да се следят ритмичните съотношения между първата и втората цигулка.

От 9-та страница се въвежда първа позиция. Знаците за алтерация се появяват вътре в нотния текст за по-лесна четимост, идентично на метода на Джеминиани (Geminiani 1751: 4). В Моцартовата Школа, обяснимо, и мелодията, и акомпаниментът са нотирани с арматура, указваща тоналността. Всички упражнения до V глава на учебника на Карел Махан са в размер 4/4.

За метода на Махан могат да бъдат направени следните заключения:

– Теоретичните и практически знания се преподават едни чрез други, във взаимовръзка помежду си. Ученикът не учи практическите, преди у него да бъде създадена предварителна слухова представа чрез акомпанимента на втората учителска цигулка;

– В обучението водещ е елементът на ансамбловото свирене, което е един от водещите маниери на обучение през Барока и е значително по-рядко застъпен в съвременните цигулковни школи;

Втората част на учебника излиза година по-късно от първата, издателят е същият, предназначението за педагогическите училища и семинариите се запазва, обемът е 81 страници.

Подбраните от Махан автори са от различни националности, принадлежат към разнообразни епохи и стилове:

- Йозеф Хайдн (1732 – 1809) – Австрия
- Волфганг Амадеус Моцарт (1756 – 1791) – Австрия
- Луиджи Керубини (1760 – 1842) – Италия
- Етиен Меюл (1763 – 1817) – Франция
- Якоб Раушер (1771 – 1834) – Нидерландия
- Жак Фереол Мазà /у нас по-широко познат като Мазас (1782 – 1849) – Франция
- Фердинанд Рийс (1784 – 1838) – Германия
- Луи Шпор (1784 – 1859) – Германия
- Карл Мария фон Вебер (1786 – 1826) – Германия
- Август Мюлинг (1786 – 1847) – Германия
- Винченцо Белини (1801 – 1835) – Италия
- Шарл Данкла (1817 – 1907) – Франция
- Едуард Кремзер (1838 – 1914) – Австрия
- Оскар Ридинг (1840 – 1916) – Германия
- Ян Малат (1843 – 1915) – Чехия

- Андрей Рачев (1848 – 1894) – България
- Ханс Хубер (1852 – 1921) – Швеция
- Атанас Паунов (1853 – 1904) – България
- Георги Байданов (1853 – 1927) – България
- Николай Метнер (1880 – 1951) – Русия
- Стоян Бешков (съвременник на Добри Христов и негов учител) – България.

Дори и най-беглият поглед към тази селекция показва, че в основата на използвания репертоар са положени творби на автори от немско-австрийската школа, а включването на останалите, както и на творби на български автори, показва мащаба на мисленето, познаване на широк спектър литература и търсене на национално-специфичен елемент в обучението. В заключение може да се каже, че най-ранните школи по цигулка в България, написани от Карел Махан, са продължили част от бароковата традиция на преподаване на инструмента и в същото време поставят основа, в която се разчитат много от характеристиките на съвременните методи на обучение. Основната функция на тези учебници е подготовката на бъдещите учители по инструмент, която да им послужи в общообразователните часове по музика и да бъде в помощ при упражняването на професията. Учебниците на Махан са „по-западни“ като селекция на инструктивни примери и художествени образци в съпоставителен план със следващата българска школа на Димитър Хаджигеоргиев, в която водещ в обучителния процес е българският фолклор, макар в неговата школа (по обективни причини) да е доловимо чешкото влияние.

„Школа за цигулка“ от Димитър Хаджигеоргиев

Димитър Хаджигеоргиев е роден на 30 юни 1873 г. в Стара Загора в семейството на търговеца на розово масло Георги Хаджигенчев (Баларева 1962: 3). Кога и как Хаджигеоргиев започва музикалните си занимания не е ясно, но се предполага, че първите му впечатления са от тракийските народни песни, които майката Захаринка му пее. Първите документирани сериозни занимания по музика датират от началото на обучението му в Одрин през 1887 г. в Мъжката католическа гимназия, в която по това време преподавател по музика е основателят на първия български оркестър (Шумен, 1851 г.) унгарският емигрант Михай Шафран. Шафран освен като диригент и композитор, се проявява като цигулар и флейтист и при него Хаджигеоргиев започва своето инструментално обучение. След завършването на гимназия Хаджигеоргиев заминава за Прага, където между 1892 и 1897 г. първоначално учи в Инструменталния факултет на Пражката консерватория, със специалност „Флейта“ (Енциклопедия... 1967: 432 – 433), а след това записва и композиция (1894 – 1897) (Камбуров 1933: 694). Сред преподавателите му се числят Фьорстер, К. Щекер, К. Кнител и А. Дворжак (Баларева 1962: 6). След завръщането си в България Хаджигеоргиев преподава в Стара Загора, в Първа девическа гимназия в София, в Софийското педагогическо девическо училище, в Института за слепи, където сред неговите ученици е и композиторът Петко Стайнов (Баларева 1962: 7). Носител е на руския почетен орден Св. Станислав, III ст., с който е награден заради получената първа награда в конкурса за написване на кантата в чест на Александър II, изпълнена при тържественото откриване на паметника на „Цар Освободител“ (Баларева 1962: 7 – 8). Хаджигеоргиев е поканен за член на Българския музикален съюз, основан през 1903 г., редактор е на „Музикален вестник“, съосновател на Частното музикално училище (1904г.) и член на комисията, изготвила правилника му. През 1912 г. училището придобива статут на държавно, а Димитър Хаджигеоргиев е негов директор (Баларева 1962: 14). При основаването на Държавната музикална академия през 1921 г. той става и пръв неин ректор (Баларева 1962: 17). След десетгодишен мандат, сам подава оставката си, вследствие на влошаващото му се здравословно състояние.

Отново ще подчертаем, че в контекста на процесите – културно-музикални и музикалнообразователни – в края на XIX и началото на XX век свиренето на цигулка се превръща в общонародно културно явление. В часовете по „нотно пеене“ учителят е преподавал нотния материал посредством цигулка и е акомпанирал с нея при солфежиране и пеене. Всички нотни задачи в часовете по музика са се солфежирани най-напред на цигулка и после са се пеели с тактуване индивидуално или от целия клас (Георгиев 1900). Осъзнавайки необходимостта от теоретични

и инструментални ръководства при обучението по музика, през 1910-та година Димитър Хаджигеоргиев се влива със своята ерудиция и музикантски познания в общия поток на активност, насочен към създаването на учебници, които да отговорят на нуждите и на професионалното музикално образование, и на общото. За необходимостта от тях можем да съдим по многобройните им преиздавания (Баларева 1962: 47).

При създаването на своята Школа по цигулка по време, в което е учител по музика в Софийското девическо педагогическо училище, Димитър Хаджигеоргиев следва „програмата на педагогическите училища в България“, но е видно, че школата обобщава европейския педагогически опит в областта. Още в увода са посочени цигулковите авторитети, върху чиито методи Димитър Хаджигеоргиев стъпва, за да напише своята собствена школа. Той не цитира заглавия на трудове, а само имена. Изброяването им само по фамилия и българска транслитерация затруднява достигането до самите текстове, но при анализа на възможностите се откриха следните: Пиер Родé (Rode, Pierre, Pierre Baillot, Rudolf Kreuzer. *Méthode de violon*. 1793); Александър Резвцов (Резвцов, А. Д. *Гаммы диатонические и хроматические в три октавы и двойными нотами для скрипки по методу А. Д. Развцова*. Канд. иск-ния. Москва, 1974); Ян Малат (Malát, Jan. *Praktická škola hry na housle*. Leipzig, 1894); под името Хофман по всяка вероятност стои Кристиан Хайнрих Хохман със своето съчинение „Практическа школа за цигулка“ (Hohmann, Heinrich Christian. *Praktische Violinshule*. Neu, gänzlich umgearbeitete Ausgabe von Ernst Heim. Köln: P.J. Tonger, Hoflieferant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. 1891) на базата на установени от мен редица сходства с школата на Хаджигеоргиев; унгарецът Кароли Флеш (Flesh, Carl, чийто метод е бил много известен по това време); Юлиус Раушер (Rauscher, Julius. *Neue praktische Violinshule*. Urbánek: 1894 – 1896, Heft 1 – 13); Евгений Албрехт (Албрехт, Евгений. *Практическая элементарная школа*. 1885); Карел Махан (Махан 1897, 1898, 1900).

Практическата част на учебника започва с упражнения 1 – 10, които се свирят самостоятелно от ученика на празни струни с цял лък. Задачи 1 – 3 са в цели ноти, 4 – 6 – в половини, 7 – 9 – в четвъртини, а 10 е с три четвъртини, следвани от четвъртина пауза. Упражняват се цяла, половина и четвъртина пауза. Нататък самостоятелните упражнения се редуват с упражненията с акомпанимент на втора учителска цигулка, което може да се смята като продължение на бароковата традиция за свиренето в ансамбъл (Моцарт 2013: 94 – 100, 110 – 113, 116, 170 – 171, 174).

Във въведението на своята Школа Димитър Хаджигеоргиев ясно следва концептуалния модел на школата на Леополд Моцарт. То е структурирано в девет раздела, някои от които са аналогични на въведението в Моцартовия труд, а други – на по-късно засегнатите в него художествени аспекти на интерпретацията: 1. Произход на цигулката; 2. Природа и свойства на цигулката; 3. Разнообразие на характера на цигулката; 4. Разпространение на цигулката – ролята и мястото на цигулката в различните оркестрови композиционни форми; 5. Борба с рутината; 6. За гения, който преминава границите на изкуството – според Хаджигеоргиев чрез цигулката трябва да се говори и тази реч да е на индивидуалния за всеки изпълнител език, който посредством общия музикален език ще стане разбираем за всички; 7. Вкусът, който ръководи гения; 8. Главните качества на артиста – тази глава изповядва успеха на всеки отделен изпълнител като успех на цялото човечество, повод за радост и взаимна гордост, а не за завист. Ролята на изкуството е да даде един общ език, да събере разделените и да спаси от безраличие към красивото и възвишеното (дванадесетата глава Моцарт); 9. Усвояване техниката на цигулката.

Цялостната структура на труда явно заимства, включително и фразеологично, заданията в учебниците на Карел Махан алгоритъм. Ако се анализира обаче съдържанието на школата, ще се установи, че като насоченост, широта при представянето на материята, художествен материал тя е различна от тези на Махан и много по-пълно изразява просветителския дух на времето, възплащайки го върху основите на националното. Ориентация за това придобиваме от подбора на произведенията и авторите, включени в учебника:

- Хайнрих Маршнер (1795 – 1861) – Германия
- Луи Шпор (1784 – 1859) – Германия
- Феликс Менделсон Бартолди (1809 – 1847) – Германия

- Франц Абт (1819 – 1885) – Германия
- Андрей Рачев (1848 – 1894)
- Карел Махан (1867 – 1935)
- Стоян Бешков, Добри Христов (1875 – 1941)
- Атанас Паунов (1853 – 1904)
- Георги Байданов (1853 – 1927)
- Панайот Пипков (1871 – 1942)
- Емануил Манолов (1860 – 1902)
- Александър Кръстев (1879 – 1945)
- Георги Горанов (1882 – 1905).

В заключение може да се обобщи, че Школата на Хаджигеоргиев включва най-голям брой български авторски творби и че в нея е отчетливо влиянието на немско-австрийската и чешката (по линия на Карел Махан) цигулкова школа. Връзката с „Опит за начална школа по цигулка“ от Леополд Моцарт, макар и незаявена от автора, е видна в общата насоченост, начина на въвеждане на информацията от исторически и културен контекст, движението от теория към практика и просветителския патос.

„Цигулково изкуство“ от Камен Попдимитров

Професор Камен Попдимитров (1904 – 1992) е представител на първото поколение цигуларци у нас и е един най-ярките преподаватели по инструмента в Музикалната академия и първи ръководител на Катедрата по солфеж и теория на музиката. Възпитаник е на Лусиен Капè в Парижката консерватория. „Цигулково изкуство“ е първото детайлно българско изследване на изпълнителските проблеми в теоретичен и практически аспект, което е насочено колкото до ученика и артиста, толкова и до педагога. Разбира се, въпреки пряката възможност за съпоставка с школата на Леополд Моцарт би трябвало да бъдат отчетени и обективните и исторически обусловени жанрови разлики между бароковата и съвременната школа по цигулка. Вече беше засегнат смисловият обхват на понятието „школа“ според Леополд Моцарт – съчинение, съставено от теоретична и практическа част. Разликата, която е възникнала с времето между бароковата и съвременната школа, се изразява в насочеността на съчинението и сложността на преподаваната материя. През Барока школата излага материала всеобхватно и пълноценно от първите стъпки на начинаещия до последните на артиста и педагога. В нашата съвременност школите са теоретико-практически съчинения, насочени към формирането на базисните навици, умения и знания на начинаещия, което се отклонява от модела, зададен от Моцарт. Бароковата цигулкова школа намира много по-ярко своето съвременно отражение в жанра на т.нар. „изкуства“. Диференциацията на жанра „изкуство на...“ е значително късно явление, а като образец за структурата и съдържателната му вместимост може да послужи трудът на Карл Флеш (Флеш 1964). Влиянието на Леополд Моцарт в българската цигулкова педагогика трябва да се търси не само в трудовете, наименовани „школа“, но и в тези, определени като „изкуство“, изобщо – във всяко съчинение, посветено на цигулковата педагогика и методика на обучението, насочена към този инструмент. При това трябва да се има предвид не само и единствено заглавието му, което, както се оказва, твърде често е нещо условно, а е необходимо да се имат предвид най-вече съдържателните аналогии.

Изложението на материала в „Цигулковото изкуство“ на проф. Попдимитров е организирано в увод и пет глави: Елементи на свиренето; Постановка на тялото; Постановка на инструмента; Изменения на ръцете и лъка при свирене; Качества на свиренето, които са предшествани от авторски преговор. Още в първия момент прави впечатление аналогията с подхода на Моцарт: предговор, изразяващ мотивацията и насочеността на метода, следван от увод, ядро от самата практико-теоретична материя и вместо заключение една последна глава насочена към „добрия вкус“. Разбира се, самото изложение в детайлите си носи спецификата и стила на времето и автора си. Така например Леополд Моцарт използва увода, за да даде основни познания по инструментознание, лютиерство, теория и история на музиката (Моцарт 2013: 13 – 16). Същия раздел проф. Попдимитров използва, за да направи исторически преглед на обучението по цигулка през епохите на барока, романтизма и съвременността, какво и защо се е изменило, кои са силните

черти и слабостите на педагогиката на различните епохи, в каква посока трябва да се преосмислят и преоценят старите и нови практики. Също така уводът на неговия педагогически опит показва много сходства с първа глава от школата на Леополд Моцарт, като например това как теоретичната подготовка на ученика трябва да изпревари практическата – свиренето (Попдимитров 1946: 7 – 26), което го представя като привърженик на бароковата школа (Попдимитров 1946: 21 – 22).

Школата на Моцарт има по-малко като обем изложение, но по-добре диференцирано и обособено по проблематика, докато в „Цигулковото изкуство“ изложението е по-обемно, с по-малко и силно проникващи се като проблематика глави, така че и малкото разделения са излишни, предвид единството на текста. И двамата педагози следват принципа да засягат всеки един проблем в повече от една глава на базата на надграждането и общата взаимовръзка.

Основен постулат на педагогиката на Камен Попдимитров е, че в музикалното изпълнение участват три елемента: мисли, мускули и емоции, които трябва да присъстват заедно и в равновесие, като се допълват взаимно. Той въвежда понятието *музикален тип*. Музикалният тип очевидно е в тясна връзка с темперамента, нервната, опорно-двигателна и сетивна система на отделната личност, както и със степента на проявеност на интелекта при свирене. Така музикалните типове на Попдимитров са три според най-силно застъпения елемент в процеса на музикалното изпълнение: усетно-мускулен, звуково-мисловен и емоционален. Най-рядко срещаният по природа тип, крайна цел на всяко инструментално обучение, е пълният (съвършен) тип, при който всички елементи са еднакво развити. Според Камен Попдимитров музикалният тип трябва да се установи още от самото начало, за да може да се води успешно нататъшната работа (Попдимитров 1946: 12). Това е развитие на връзката „психология – изпълнителско изкуство“, заложената в школата на Леополд Моцарт чрез отчитане значението на темперамента и позицията, че обучението трябва да тръгне от установяването му, а самата работа да е насочена към провокация на слабо застъпените качества: ако е „замислен“, да се кара да свири бързи първи части на концерти, ако е „невъздържан“, да му се дават произведения с бавен, широк лък (Моцарт 2020: 45).

Според проф. Попдимитров един музикант трябва да е хармонично проявен във всички свои аспекти – изпълнителски и теоретичен, като *„изработването на музикалните елементи трябва да предшества мускулните действия“* (Попдимитров 1946: 14), и че е необходимо *„ученикът, преди да започне да свири, да се подготви слухово, в четиво и солфеж. И, когато вече пристъпи към свиренето, да може сам да чува кога свири фалшиво и да се поправя“* (Попдимитров 1946: 18), което е вече познатият ни метод на обучение от Леополд Моцарт *„Lernets was, so könnnts was“*. Според Камен Попдимитров другият вид музиканти са „непълни, с празноти в своята подготовка“ (Попдимитров 1946: 11 – 12), „които никога повече не би могъл да навакса“ (Моцарт 2020: 35). Проблемът за пропуските и едностранчивостта е сериозен и често подценяван. На ранен етап не личи подобен обучителен метод да дава дефект, но разгледан в бъдеща перспектива, колкото повече се усложнява материята, толкова по-непреодолими стават празнините до един момент, в който качествата вече не могат да компенсират дефектите. Това е причината много проявени деца да израснат него непроявени възрастни (Попдимитров 1946: 13).

Заслужава внимание забележката на Камен Попдимитров по отношение на техническите упражнения за придобиване на гъвкавост, бързина, сръчност и сила, които широко се употребяват. Според него тези упражнения са много опасни за начинаещи, понеже при неразумно продължителното свирене на задачи с еднообразен ритъм може да предизвика прекомерна мускулна умора, блокиране на пръстите, изразяващо се в редуващи се неволево обездвижване, забавяне и забързване на пръстите (Попдимитров 1946: 18).

Видно е и едно разминаване, което е обусловено от историческата дистанция и промяната в начина на изработка на инструментите. Докато Моцарт и повечето барокови авторитети отдават огромно значение на инструмента (Моцарт 2020: 20 – 22), неговата изработка и поддръжка, то Попдимитров се застъпва за тезата, че на първо място е качеството на цигуларя, а добрият инструмент е този, който е съобразен с отделния изпълнител. Според него недостатъците на изпълнителя още повече изпъкват на добрия инструмент, а не обратното (Попдимитров 1946: 20).

Камен Попдимитров, също както и Леополд Моцарт, строго отхвърля лишената от смисъл демонстрация на технически умения. Застъпва се за широката употреба на импровизацията, която „позволява най-добре правилното изработване на движенията и пръстовия механизъм“ (Попдимитров 1946: 21). Според него упражненията трябва да се извличат от художествения материал под формата на свободна инструментална вариация, като нотният материал се използва само до толкова, колкото да послужи за основа на съчиняване на собствен, така че техническите и мисловните трудности да се превъзмогват успоредно и една чрез друга. Така, покрай усъвършенстването на техниката, се обогатяват и другите два музикално-изпълнителски елемента – мисъл (въображение) и чувство. Камен Попдимитров съветва на готовото упражнение да се слага знак на определени места (над няколко такта), на които ученикът да импровизира. Според него обучаваният трябва да се учи направо върху художествения материал и то – разнообразен по трудности и характер (Попдимитров 1946: 22). Сам Попдимитров характеризира своя метод като връщане към традициите, призовавайки *„нека следваме примера на старите майстори“* (Попдимитров 1946: 22).

Фундаментът на традицията позволява на Камен Попдимитров да въведе и множество напредничави похвати и понятия в инструменталното обучение. Едно от тях е т. нар. от него явление „костно скопчване“ (Попдимитров 1946: 28 – 31). Според Попдимитров мускулите не трябва да се тренират, защото свиренето няма нужда от сила, а развиването на мускулите способства тяхното втвърдяване и като следствие се губи изначалната им гъвкавост. Професорът смята, че мускулите имат друга функция в свиренето – да дават неограничена свобода на движението. Според него опората или стабилността при свирене идва от противопоставянето (балансиране) на натиска на лява и дясна ръка (Попдимитров 1946: 76).

Изобщо той предлага ново съдържателно изпълване на понятието натиск: *„натискът, който идва от тялото, действа равномерно и има равна издръжливост. Натискът тече непрекъснато като ток и ние можем да го засилваме или отслабваме, както си тече, без да го прекъсваме... Ръце и пръсти, в които е вложена мускулна сила, тежат и са слабо подвижни... Натискът не е и естествената тежест на ръката, нито на тялото. Цялото тяло – крака, торс, ръце и пръсти трябва да стане само проводник на натиска, но не и активно да участва.“* (Попдимитров 1946: 31 – 33). Професорът дава три условия на натиска: освобождаване на пътя на неговото провеждане, насочване на тласъка и регулиране на интензитета му (Попдимитров 1946: 32 – 33).

Проф. Попдимитров съветва педагозите да разрешават на учениците да свирят с този маниер, който е най-естествен за тях (Попдимитров 1946: 112 – 113). Той счита също, че към началната фаза, в която ученикът се учи да тегли лъка на празни струни, трябва да се прибавят динамически упражнения за създаване на усет за натиск и правилен начин за предаването му (Попдимитров 1946: 131). За същото говори Леополд Моцарт в глава пета на своята школа (Моцарт 2013: 101 – 108).

В последната пета глава „Качества на свиренето“ със същата насоченост като последната дванадесетта глава от школата на Леополд Моцарт (Моцарт 2013: 211 – 222) проф. Попдимитров извежда пет качества на „хубавото свирене“: звучност (сила, красота, богатство на тона, тембър, разнообразие), техника (бързина), издръжливост, чиста интонация, вбрато.

По отношение на издръжливостта Камен Попдимитров напомня, че „по-голяма издръжливост има този, който правилно свири“ (Попдимитров 1946: 176). Основната предпоставка за неправилното свирене е психологическа, а не физическа и тя е страхът от неудача – от изпускането на инструмента и лъка до изсвирването на нещо неритмично или нечисто. Изобщо мислите за непригодност, чувството на страх и несигурност са постоянна заплаха за правилното и емоционално задоволително свирене, блокират съзнанието, а оттам и мускулите, сухожилията и ставите. Затова всеки педагог трябва да е способен да различи произхода на недостатъка, който е забелязал в ученика, а не да се опитва да изправя самия недостатък, защото докато не се намери действителната причина, която доста по-често е психологическа, недостатъкът няма да спре да се проявява. Важно условие за издръжливостта е продължителността на домашната подготовка на цигуларя и структурирането на репетициите. Камен Попдимитров счита, че по-кратките занима-

ния, проведени с мисъл, фокусирани върху разрешаването на конкретна задача са по-ефикасни от целодневната работа по инерция и машинално многократно повтаряне.

Когато Камен Попдимитров разглежда четвъртото качество на свиренето – това на интонацията, изтъква, че „база на слуха и за начинаещия, и за напредналия е **вътрешното чуване**, а не външното от инструмента“ (Попдимитров 1946: 170). Ето защо музикално-теоретичното образование трябва да изпреварва практически свиренето – основен постулат и на Леополд Моцарт (Моцарт 2013: 44), за да може нотният текст и без изсвирване с поглед да извиква представа за тон в ума.

Що се отнася до вибраторото, „би трябвало вибраторото на всички пръсти да е еднакво по брой и скорост на вибрациите“ (Попдимитров 1946: 186). „Ние трябва да можем да вибрираме, когато художественото изпълнение, а също и стиловите изисквания ни налагат, а не да вибрираме тогава, когато ни позволява нашето мускулно състояние и техника“ (Попдимитров 1946: 187). „Въобще трудността на вибраторото се състои в това, да не го прекъсваме, въпреки смените на позициите то да си тече“ (Попдимитров 1946: 189).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изложените в текста сравнителни паралели между културни практики и педагогически традиции от различни епохи и националности с отправна точка фундаменталния за цигулковото изкуство и педагогика труд на Леополд Моцарт показват, че в областта на музиката още от епохата на Просвещението педагогиката като съвкупност от закономерности, принципи, методи, форми и прийоми за реализация на учебно-възпитателната дейност стъпва върху фундамента на изкуството като теория, практика и методика. Тази връзка, валидна в общоевропейски план за средата на XVIII век, е значима и за началото на цигулковата методика в България предвид факта, че инструментът цигулка се превръща в основно средство за преподаване на музика в българското училище в периода на изграждане на националната образователна инфраструктура от края на XIX и началото на XX век.

Самата Школа на Леополд Моцарт, макар и относима по национален признак към немско-австрийската традиция, събира в себе си конгломерат от идеи, средства, модели с множествен генезис – на първо място, в италианската инструментална и вокална (белкантова) практика, като в техния синтез се обособява индивидуалният профил на Моцарт като творец, педогог и просветител. Всички изложени исторически факти и сравнително-аналитични паралели в настоящата студия показват, че тази комплексност, както и балансът между теория и практика, интегративността, асоциативността, провокацията на отношение към обучението чрез художествени стойности, широка общокултурна контекстуализация на музиката, вложени в „Опит за основна школа по цигулка“ чрез всеотдайната дейност на пионерите на цигулковата педагогика в България са дълбоко вградени в темелите и на специалното, и на общото ни музикално образование.

На основание на всички извлечени от разгледаните трудове знаци на общност, конкретното сравнение на „Опит за основна школа по цигулка“ на Леополд Моцарт с ранните учебници по инструмента в България също е основателно. Моцартовите постулати на обучението по цигулка и самото отношение към музикалното изкуство проникват в българската педагогическа практика поетапно, като първият етап, който се представя чрез школите на Карел Махан, Димитър Хаджи-георгиев и Камен Попдимитров, може да се нарече импулсивен или несъзнателен. Вторият (от края на години на XX в.) е целенасочен и съзнателен и се проектира в трудовете на Емил Камиларов и Антон Хаджиатанасов. Съвременността чрез превода на текста на български и издаването му, чрез вниманието на професионалната общност към него – практически и теоретично – е индикативна за навлизането в трети, аксиологичен, етап на оценка на стойностите и значимостта на педагогическата, методическата, естетическата и общокултурната стойност на „Опит за основна школа по цигулка“. Несъзнателно или съзнателно, импулсивно или целенасочено влиянието на „Опита за основна школа по цигулка“ върху ранната българската педагогическа школа е факт. Залягайки възможно най-дълбоко в нея, в самата ѝ сърцевина, служейки за нейна първооснова,

школата на Леополд Моцарт изиграва важна роля във формирането, определянето и самоопределянето на индивидуалния облик на националната ни цигулкова школа, както и за дефинирането на основни педагогически принципи, залегнали в нея. Чрез приложността на тази школа в общото образование – като имплицитна част от музикалната подготовка на педагогическите специалисти от края на XIX и началото на XX, и като значение на инструмента цигулка в обучението по музика в общообразователното училище, може да се каже, че принципите на „Опит за начална школа по цигулка“ са част от историята на българското музикално образование. А може би биха могли да бъдат вживяни и в неговото настояще.

ЛИТЕРАТУРА

Баларева, А. (1962). *Димитър Хаджигеоргиев*. София: Държавно издателство „Наука и изкуство“. // **Balareva, A. (1962).** *Dimitar Hadzhigeorgiev*. Sofia: Darzhavno izdatelstvo „Nauka i izkustvo“.

Баларева, А. (1959). *Карел Махан*. София: Известия на института за музика към БАН. Кн. V. // **Balareva, A. (1959).** *Karel Mahan*. Sofia: Izvestia na instituta za muzika kam BAN. Kn. V.

Врангова, Сн. (2019). Измерения на музикалния анализ в обучението по музика в началния етап на основната образователна степен. Теоретико-приложни и методически ракурси към процеса на формиране на музикални представи чрез категориите на изразността, структурата и жанра. *Съвременна музикално образование и възпитание*. Сборник доклади от Юбилейна научна конференция по повод 25 години специалност „Педагогика на обучението по музика“ във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, 28 юни, 2018. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 124 – 146. // **Vrangova, Sn. (2019).** Izmerenia na muzikalnia analiz v obuchenieto po muzika v nachalnia etap na osnovnata obrazovatelna stepen. Teoretiko-prilozhni i metodicheski rakursi kam protsesa na formirane na muzikalni predstavi chrez kategoriite na izraznostta, strukturata i zhanra. *Savremenna muzikalno obrazovanie i vazpitanie*. Sbornik dokladi ot Yubileyna nauchna konferentsia po povod 25 godini spetsialnost „Pedagogika na obuchenieto po muzika“ vav VTU „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, 28 yuni, 2018. Veliko Tarnovo: UI „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, 124 – 146.

Георгиев, Хр. (1900). Пеенето в класните училища. *Училищен преглед*, година V. // **Georgiev, Hr. (1900).** Peeneto v klasnite uchilishta. *Uchilishten pregled*, godina V.

Драганова, Р. (2020). *Музиката в българското училище в края на XIX и началото на XX век*. София: Издателство на Институт за изследване на изкуствата към БАН. // **Draganova, R. (2020).** *Muzikata v balgarskoto uchilishte v kraia na XIX i nachaloto na XX vek*. Sofia: Izdatelstvo na Institut za izsledvane na izkustvata kam BAN.

Енциклопедия на българската музикална култура (1967). София: Издателство на БАН. // **Entsiklopedia na balgarskata muzikalna kultura (1967).** Sofia: Izdatelstvo na BAN.

Енциклопедичен речник. Кюстендил А-Я (1988). София: Издателство на БАН. // **Entsiklopedichen rechnik. Kyustendil A-Ya (1988).** Sofia: Izdatelstvo na BAN.

Камбуров, И. (1933). *Илюстриран музикален речник*. София: Хемус. // **Kamburov, I. (1933).** *Plyustrovan muzikalen rechnik*. Sofia: Hemus.

Камиларов, Е. (1959). *Принципът на движението като основа за техниката на лявата ръка на цигуларя*. Дисертация, защитена в Петербургската консерватория през 1955. София: Наука и изкуство. // **Kamilarov, E. (1959).** *Printsipat na dvizhenieto kato osnova za tehnikata na lyavata raka na tsigularya*. Disertatsia, zashtitena v Peterburgskata konservatoria prez 1955. Sofia: Nauka i izkustvo.

Махан, К. (1897а). Музиката в средните ни училища. *Училищен преглед*, година II, 7 – 8, 809 – 818. // **Mahan, K. (1897a).** *Muzikata v srednite ni uchilishta. Uchilishten pregled*, 1897, godina II, 7 – 8, 809 – 818.

Махан, К. (1897б) *Учебник по цигулка*. Ч. 1. Пловдив: Бр. Кравареви. // **Mahan, K. (1897b)** *Uchebnik po tsigulka*. Ch. 1. Plovdiv: Br. Kravarevi.

Махан, К. (1898) *Учебник по цигулка*. Ч. 2. Пловдив: Бр. Кравареви. // **Mahan, K. (1898)** *Uchebnik po tsigulka*. Ch. 2. Plovdiv: Br. Kravarevi.

Махан, К. (1895). *Учебник по музиката за педагогическите училища, духовните семинарии, горните класове на мъжките и девически гимназии и за самоучение*. Русе: Скоро-печатницата на Ст. Ив. Роглев. // **Mahan, K. (1895).** *Uchebnik po muzikata za pedagogicheskite uchilishta, duhovnite seminarii, gornite klasove na mazhkite i devicheski gimnazi i za samouchenie*. Ruse: Skoro-pechatnitsata na St. Iv. Roglev.

Моцарт, Л. (2013). *Опит за начална школа по цигулка*. Превод от немски Маргарита Георгиева. Под редакцията на Кърклияски, Томи, Пепа Дженева, Йосиф Радионов, Пенчо Стоянов, Марияна Булева. Со-

фия: Хайни. // **Mozart, L. (2013).** *Opit za nachalna shkola po tsigulka*. Prevod ot nemski Margarita Georgieva. Pod redaktsiyata na Karklisiyski, Tomi, Pepa Dzheneva, Yosif Radionov, Pencho Stoyanov, Mariyana Buleva. Sofia: Hayni.

Пение и неговото значение за умственото и етично възпитание. (1902). *Кавал*, год. II, 9 – 10 и 11 от 15 февруари и бр.11 от 15 март. // **Penie i negovoto znachenie za umstvenoto i etichno vazpitanie. (1902).** *Kaval*, god. II, br. 9 – 10 ot 15 fevruari 1902 i br.11 ot 15 mart 1902.

Попдимитров, К. (1946). *Цигулково изкуство*. София: Музикално-педагогическа библиотека. // **Popdimitrov, K. (1946).** *Tsigulkovo izkustvo*. Sofia: Muzikalno-pedagogicheska biblioteka.

Флеш, К. (1964). *Искусство скрипичной игры*. Москва: Музыка. // **Flesh, K. (1964).** *Iskusstvo skripichnoj igry*. Moskva: Muzyka.

Хаджиатанасов, А. (1983). *Основи на цигулковата методика*. София: Музыка. // **Hadzhiatanasov, A. (1983).** *Osnovi na tsigulkovata metodika*. Sofia: Muzika.

Хаджигеоргиев, Д. (1910). *Школа за цигулка*. София: книж. на Д. Голов. // **Hadzhigeorgiev, D. (1910).** *Shkola za tsigulka*. Sofia: knizh. na D. Golov.

Япова, К. (1999). *Добри Христов и идеята за личността и общността*. София: Рива. // **Yapova, K. (1999).** *Dobri Hristov i ideyata za lichnostta i obshtnostta*. Sofia: Riva.

Anderson, E. (1938). *The Letters of Mozart and his Family*. Vol.I. London.

Erasmus, D. (1985). A Declamation on the Subject of early liberal Education for Children. *Collected works of Erasmus*, vol. 26. J. K. Sowards, ed. Toronto: University of Toronto press.

Fènelon, Fr. (1900). *Concerning Education*. Intr. Charles Dudley Warner. New York: Bonnel, Silver & Company.

Geminiani, Fr. (1751). L'arte di suonare il violin. Paris: Sieber, n.d., Plate 60.

Kolesnyk, K. (2014). *Leopold Mozart as the Father of Violin Pedagogy and his Violinshule or a Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements. For the degree of Master of Music in performance. Northridge: California State University.

Mann, A. (1948). *Review on Leopold Mozart. A Treatise on the Fundamental Principles of Violin playing*. London: Oxford University Press.

Mendelssohn, M. (1969). Jerusalem. *Jerusalem, and other Jewish Writings*. New York: Schocken Books.

McPharlin Ford, T. (2010). *Between Aufklärung und Sturm und Drang: Leopold and Wolfgang Mozart's View of the World*. Doctor Thesis. Adelaide: University of Adelaide.

Rieger, E. Mozart ['Nannerl'], Maria Anna (Walburga Ignatia). *Oxford Grove music online*. Retrieved: 30.05.21. p. 1.

Shock, St. (2014). *Violin Pedagogy Through Time: The Treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian*. A music document submitted to the Graduate Faculty of James Madison University in partial fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Harrisonburg.